

Odjeci poetike apsurda u dramskom pismu Ivora Martinića

Radoš, Ema

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:418889>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-06**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Jednopredmetni diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Ema Radoš

Odjeci poetike apsurda u dramskom pismu Ivora

Martinića

Diplomski rad

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Jednopedmetni diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Odjeci poetike apsurdna u dramskom pismu Ivora Martinića

Diplomski rad

Student/ica:

Ema Radoš

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Ana Gospić Županović

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ema Radoš**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Odjeci poetike apsurda u dramskom pismu Ivora Martinića** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 25. ožujka 2021.

Sadržaj

Uvod.....	7
1. Nova dramska strujanja.....	9
1.1. Postmoderna drama	10
1.2. Mlada hrvatska drama	12
2. Ivor Martinić – bibliografski podatci	18
2.1. Drama o Mirjani i ovima oko nje	19
2.2. Moj sin samo malo sporije hoda.....	21
2.3. Dobro je dok umiremo po redu.....	22
3. Prostorno-vremenski okvir u Martinićevim dramama	23
4. Teatar apsurda i poetika apsurda.....	26
5. Poetika apsurda u dramskom pismu Ivora Martinića – analiza korpusa.....	32
5.1. Struktura dramskog teksta	32
5.2. Aluzivnost.....	35
5.3. Apsurd suvremenog čovjeka	37
5.4. Miješanje tragičnog i komičnog	44
5.5. Crni humor.....	45
5.6. Miješanje realnog i irealnog	46
6. Jezična obilježja Martinićevih dramskih tekstova	47
Zaključak.....	49
Literatura i izvori.....	51

SAŽETAK

Odjeci poetike apsurdna u dramskom pismu Ivora Martinića

Središte ovoga diplomskog rada je istraživanje obilježja dramskog pisma mladog hrvatskog dramatičara i dramaturga Ivora Martinića. Osim teorijskoga dijela kojim će biti popraćeno ovo istraživanje, u središtu rada su poglavlja koja se bave analizom Martinićevih dramskih tekstova. U prvom poglavlju autor će se pokušati smjestiti u književnopovijesni kontekst, a osim toga protumačiti će se i termin „mlada hrvatska drama“ u odnosu na termine „nova hrvatska drama“, „postmoderna drama“ itd. U drugom poglavlju predstaviti će se bibliografski podatci o autoru te će se sažeto prikazati njegove najpoznatije drame. S obzirom na to da će se unutar dramskog opusa Ivora Martinića istraživati pozadina apsurdističke dramaturgije, treće poglavlje poslužit će kao teorijski dio o poetici apsurdna te će se u tom poglavlju nastojati razraditi njezina važna obilježja. Središnji dio rada sačinjava analiza Martinićevog dramskog pisma, a analizirat će se, osim odjeka poetike apsurdna i specifičnosti Martinićeva autorskog izričaja te ostala obilježja njegovog dramskog pisma kroz osnovne dramaturške koordinate kao što su jezik, prostor i vrijeme. U zaključku će biti sintetizirana osnovna zapažanja te će se pokušati odgovoriti na pitanje što je u Martinićevom dramskom pismu apsurdističko, zašto on poseže upravo za takvim elementima te što se time postiže. Osim toga, razriješit će se zašto Martinić inzistira na intimnom prostoru u svojim dramama te koje su jezične osobitosti njegovih drama.

Ključne riječi: poetika apsurdna, antidrama, mlada hrvatska drama, postmoderna drama, Ivor Martinić

SUMMARY

Echoes of the poetics of absurd in Ivor Martinić's drama scripts

In the centre of this master's thesis is a study of characteristics in drama work of a young Croatian dramatist and dramaturge Ivor Martinić. Next to the theoretic part with whom this paper will be supported by, the main part consists of analyzing Martinić's drama scripts. In the first section the author will be placed into a literary-historical context, and besides that, the term of „young croatian drama“ will be defined in a comparison to terms „new croatian drama“, „postmodern drama“ etc. Also, authors of a new generation of dramatists will be named in this chapter. The second chapter will represent bibliographic information about the author and will shortly display his most famous dramas. Considering the fact that inside Ivor Martinić's drama opus will be explored the absurdistic background of dramaturgy, the third chapter will serve as a theoretical support about the poetics of absurd and so in this part will also be listed her markings and representatives. Afterwards, the middle part of the paper will analyze Martinić's drama scripts and, besides the poetics of absurd, language, space and time will also be a part of the analysis along with his authoric statements. Finally, the ending of this paper consists in a conclusion that will demonstrate what in Ivor Martinić's drama is absurdistic, why does he reach for that type of writing and what does he achieve with it. Moreover, the conclusion will provide answers to the question of why does Ivor Martinić insists on an intimistic space in his dramas and what type of language does he use in them.

KEY WORDS: poetics of absurd, antidrama, mlada hrvatska drama (young Croatian drama), postmodern drama, Ivor Martinić

Uvod

U ovome diplomskom radu obradit će se elementi poetike apsurdna na primjeru tri drame mladog hrvatskog dramatičara i dramaturga – Ivora Martinića. Radi se o sljedećim dramama: „Drama o Mirjani i ovima oko nje“, „Moj sin samo malo sporije hoda“ i „Dobro je dok umiremo po redu“. U navedenim dramama istraživat će se obilježja poetike apsurdna (ili antidrame), ali i obilježja samoga autorskog izričaja Ivora Martinića te ostalih elemenata njegovog dramskog pisma.

No najprije autor će se pokušati smjestiti u književni i vremenski kontekst. U prvom poglavlju bit će govora o novim dramskim strujanjima i mladoj hrvatskoj drami za što će, prije svega, poslužiti ogledi o mladoj hrvatskoj drami Adriane Car Mihec. Osim toga, u ovom prikazu, koristit će se i knjiga Ane Lederer „Vrijeme osobne povijesti“ u kojoj je autorica dala pregled hrvatskog dramskog repertoara od 1990. naovamo. Nužno se osvrnuti i na pojam „postmoderne“ (s naglaskom na prefiks -post), ali i postmodernu kao stilsko-periodizacijsku kategoriju te će se o tome iznijeti stajališta različitih teoretičara i povjesničara književnosti. Bit će iznesen osvrt i na problematiku periodizacije suvremene hrvatske drame, o čemu također postoje različita tumačenja, posebice zbog nedostatka vremenskog odmaka i nedostatka cjelovitijih istraživanja o navedenoj problematici.

Nakon uvodnoga dijela, kratko će se predstaviti autor s naglaskom na njegov dramski opus, a detaljnije će biti prikazane njegove tri drame o kojima će biti više govora u nastavku rada, a koje će poslužiti za daljnju analizu Martinićeva dramskog izričaja.

U kontekstu istraživanja obilježja poetike apsurdna istaknut će se najvažniji predstavnici te će biti predstavljene njihove drame koje sadrže elemente karakteristične za poetiku apsurdna. Pri tome će, prvenstveno, poslužiti knjiga Martina Esslina iz 1961. „The Theatre of the Absurd“. Osim toga, Esslin je kao književni kritičar dao interpretaciju Beckettovih, Ionescovih, Adamovih i Genetovih djela što će također poslužiti kao podloga za pisanje rada. Osim nabrojanih dramatičara, Esslin se osvrće i na stvaralaštvo brojnih drugih dramatičara koje svrstava u teatar apsurdna. U ovom dijelu rada bit će korišten i članak Mirne Sindičić Sabljko pod naslovom „Slawomir Mrożek i kazalište apsurdna“ u kojemu autorica piše o poljskom kazalištu apsurdna te uspoređuje kazalište apsurdna u zapadnoeuropskim i istočnoeuropskim zemljama. Nešto drugačije tumačenje Beckettovih i Ionescovih dramskih tekstova dao je Slobodan Selenić

definirajući ih kao „tragične farse“, a njegovo tumačenje također će biti sažeto prikazano u radu. Naposljetku, u ovom dijelu rada pokušat će se razlučiti termini „teatar apsurda“ i „poetika apsurda“.

Nadalje, u petom poglavlju pokušat će se elementi navedeni u prethodnom poglavlju povezati s tri Martinićeve drame na nekoliko razina, a prije svega, na sadržajnoj i formalnoj. Ono što će se konkretno istraživati jest struktura dramskog djela (didaskalije, dijalozi, monolozi, kompozicija, dramska napetost...), tematika (otuđenost među ljudima, apsurd suvremenog čovjeka, nemogućnost istinske komunikacije, uzaludno čekanje...), likovi, ali i druga obilježja kao što su miješanje tragičnog i komičnog te realnog i irealnog. Kroz to će se ujedno istražiti i autorski izričaj Ivora Martinića. Dakako, on ne mora biti nužno povezan s drugim autorima jer u svom književnom opusu svakako zadržava određenu originalnost i posebnost. Apsurd o kojemu autor progovara povezat će se sa suvremenošću, a prije svega s društvenim okolnostima u kojima likovi Martinićevih drama žive.

Naposljetku, govorit će se o prostornom-vremenskom kontekstu u dramama Ivora Martinića, a u zasebnom poglavlju istražiti će se aspekti jezika kojim se on služi u pisanju svojih dramskih djela.

Nakon čitanja i detaljne analize navedenih dramskih tekstova, na kraju rada iznijet će se osnovni zaključci doneseni na temelju vlastitoga istraživanja i analiziranja, ali i na osnovu istražene literature i izvora.

1. Nova dramska strujanja

Kada se govori o novim dramskim strujanjima u hrvatskoj književnosti naići će se na nekoliko poteškoća. Naime, javlja se problem nazivlja, periodizacije, ali i problem izdvajanja poetičkih osobitosti. Također, kada se govori o mladim, živućim autorima koji još nisu u potpunosti afirmirani unutar književnopovijesnog konteksta hrvatske dramske književnosti, naići će se na problem klasifikacije. Prema tome, rad će se osvrnuti na različita tumačenja o novijoj dramskoj produkciji unutar hrvatske književnosti unazad nekoliko desetljeća radi boljeg razumijevanja toka hrvatske dramske produkcije. Sukladno tomu, u nastavku će se objasniti neki ključni termini koji se smatraju relevantnima za razumijevanje i smještanje najmlađe generacije hrvatskih dramatičara u književnopovijesni okvir s naglaskom, u ovom slučaju, na Ivora Martinića. Svakako je važno napomenuti da se krajem 20.st. i početkom 21. u hrvatskoj dramskoj književnosti događaju brojne promjene, a prije svega na tematskom planu. Međutim, još uvijek je teško iznijeti nekakvu sintezu s obzirom na to da se radi o autorima koji su još uvijek djelatni, a Adriana Car Mihec ističe kako se u književnopovijesnoj literaturi govori o kraju „mladog“ razdoblja hrvatske dramske produkcije i početku „novoga“. Prije svega, nastojat će se objasniti tzv. mlado razdoblje kako bi se bolje razumio daljnji tijek i ono što slijedi nakon njega.

Istražujući o mladoj hrvatskoj drami kao književnopovijesnoj kategoriji unutar cjelokupne hrvatske književnosti naići će se na brojne poteškoće i kontradiktornosti. Prije svega, problemi se pojavljuju već u samom nazivlju jer se naziv „mlada hrvatska drama“ ponekad izjednačava i uspoređuje s terminima kao što su „postmoderna drama“, „hrvatska suvremena drama“, „nova hrvatska drama“ i slično. Pri tome je svakako važno naglasiti da su termini poput „hrvatska suvremena drama“ ili „nova suvremena drama“ širi od samoga termina „mlada hrvatska drama“, dok je „postmoderna drama“ zapravo stilsko-periodizacijska kategorija unutar cjelokupne hrvatske dramske književnosti. Osim navedenih dilema, postoji i ona o tome počinje li 2000. godine novo razdoblje u hrvatskoj dramskoj produkciji. Također, u književnopovijesnoj literaturi ne može se pronaći neko konkretno rješenje, a problem je i u nepostojanju vremenskog odmaka. Kod definiranja suvremene hrvatske drame javljaju se stoga mnogobrojne dileme oko periodizacije i poetičkih osobitosti, a u nastavku će se prikazati neka od ponuđenih tumačenja i rješenja različitih književnopovijesnih teoretičara.

Adriana Car Mihec sklona je korištenju užega termina, odnosno termina „mlada hrvatska drama“ kojega je upotrebljavao i Velimir Visković. Velimir Visković je održao predavanje na Krležinim danima 1995. godine gdje je istaknuo kako, osim periodizacijske bliskosti, postoje i poetičke sličnosti među autorima novije generacije. Adriana Car Mihec ovako je definirala termin „mlada hrvatska drama“: „Taj se pojam u književnopovijesnoj, teorijskoj i, posebice, teatrološkoj praksi današnjice rabi (unatoč svim svojim generacijskim i inim nejasnoćama) kao uvelike prepoznatljiva periodizacijska paradigma“ (Car Mihec, 2006: 5). Međutim, Car Mihec pojam „mlade hrvatske drame“ povezuje i s „postmodernom dramom“ te iznosi stajališta različitih teoretičara.

1.1. Postmoderna drama

Prije nego se krene na konkretno postmodernu dramu, važno je definirati pojam „postmoderne“ općenito.

„*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“ (Car Mihec, 2006: 11). Solar je definirao postmodernizam „kao književno razdoblje koje nastupa nakon modernizma u užem smislu riječi, ili kao nova književna, pa čak i kulturna epoha, koja tek nastupa, pa još nema ni pravo ime, niti se može točnije odrediti“ (Solar, 2005: 171). Osim toga, Solar navodi da se „postmodernizam shvaća i kao književni pravac koji je po nekim osobinama u književnoj teoriji i u samoj književnosti prepoznatljiv u nizu nacionalnih književnosti posljednjih desetljeća“ (Solar, 2005: 171). Također se osvrće i na teoriju da je „postmodernizam izraz nove kulturne epohe (koja se tada obično naziva postmoderna)“ (Solar, 2005: 171).

Adriana Car Mihec u svojoj knjizi „*Mlada hrvatska drama (ogledi)*“ bavi se problemom periodizacije suvremene hrvatske drame gdje navodi kako se konkretna periodizacijska određenja ne trebaju u potpunosti prihvatiti, ali ni odbaciti. Također, navodi da je naziv *postmoderna* rezultat promjena „na polju estetičke produkcije“ (Car Mihec, 2006: 12). Autorica primjećuje problem da se u okviru postmoderne terminologije ne posvećuje dovoljna pažnja dramskoj književnosti te navodi kako se prve naznake proučavanja postmoderne drame pojavljuju 1987. godine u časopisu *Prolog/Teorija/Tekstovi*. Dakle, može se uočiti da se naziv

„postmoderna drama“ često upotrebljava za sve oblike novije dramske produkcije jer za iste ne postoji ujednačen termin.

S. Jovanov također se bavi problematikom određenja prefiksa „-post“ u novim dramskim strujanjima: „Oponirajući „arbitrarnim vremenskim cjepidlačenjima“ većine suvremenih teoretičara na primjeru Beckettovih dramskih djela 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.“ (Car, Mihec, 2006: 20). Neki od navedenih postmodernističkih elemenata mogu se pronaći i kod najmlađe generacije hrvatskih dramatičara. Car Mihec izdvaja stav Jovanova gdje je postmodernizam shvaćen kao periodizacijski pojam te, nasuprot tomu, Gašparovića koji se dvoumi oko određenja postmoderne kao stilske formacije ili kao prijelaznoga razdoblja (isto, 2006: 22) dok „Šicel postmodernizam naziva i novom tendencijom u suvremenoj književnosti (...) i to više u žanrovskom, no u stilskom pogledu“ (Car Mihec, 2006: 48).

Istražujući različite književnoteorijske i književnokritičke tekstove o dramskoj književnosti koja nastupa osamdesetih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj, Adriana Car Mihec sintetizira sve primijećene probleme proizašle iz vlastitih zaključaka, ali i iz literature koju je proučavala. Naime, autorica primjećuje kako se pojam „postmoderna“ kao termin kod najvećeg broja teoretičara i kritičara rabi kao periodizacijski pojam. Međutim, većina se slaže kako to razdoblje u hrvatskoj književnoj produkciji nastupa sedamdesetih godina (a tog su stava i Mrkonjić, Donat, Pavličić, Pavlovski, Šicel, Feldman), a samo Krešimir Nemeć smatra kako to razdoblje započinje ipak osamdesetih godina. Pod *postmodernističke* pisce i spisateljice ubrajaju se Brešan, Šnajder, Šoljan, Parun, Bakarić, Kušan, Slamnig, Mihalić, Šop, Ivšić, Zuppa, Mujičić, Senker, Škrabe i drugi. Nadalje, Car Mihec, osim već navedenih nedoumica, primjećuje i problem odnosa *postmoderne* književnosti sa *suvremenom* književnošću te ona, povodom toga, iznosi mišljenja nekih naših teoretičara:

„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“ (Car Mihec, 2006: 59).

Ono što autorica također problematizira jesu književni postupci koji se uglavnom navode kao dominantni u aktualnoj književnoj, odnosno dramskoj produkciji, a to su sljedeći: „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“ (Car Mihec, 2006: 61). Neki od ovih postupaka istraživat će se i u dramama Ivora Martinića o čemu će biti više govora u nastavku rada. Nabrojani književni postupci mogu se, prema riječima Car Mihec, smjestiti i u razdoblje modernizma i avangarde pa ih se radi toga ne može striktno i isključivo nazivati postmodernističkim postupcima. Ono što autorica zaključuje nakon pregleda o problematici koju je sistematizirala jest to da sa zaključnom periodizacijskom sintezom ipak treba pričekati zbog nepostojanja dovoljno velike vremenske distance od književne produkcije o kojoj se raspravlja.

Dakle, uočava se da o terminu postmodernizma (ili postmoderne) postoje mnogobrojne teorije te da ne postoji nekakvo zajedničko stajalište. Ono što je uočeno i sa sigurnošću utvrđeno jesu neka obilježja koja se razlikuju od onih koji su karakteristični za epohu modernizma.

1.2. Mlada hrvatska drama

Adriana Car Mihec u svojoj knjizi ponajviše se zadržava na „mladoj hrvatskoj drami“ i to s naglaskom na periodizacijske teme i dileme. Pri tome se služila književnopovijesnom, književnoteorijskom i teatrološkom literaturom, ali i konkretnim dramskim tekstovima različitih autora i autorica.

Kao što je već ranije u radu navedeno, termin „mlada hrvatska drama“ sudara se s terminima „hrvatska suvremena književnost“, „nova hrvatska drama“, „postmoderna drama“. Među prvima teoretičarima koji se počinju baviti ovim područjem je Branimir Donat i to od 1992. godine, a on mladu hrvatsku dramu promatra kao zasebni segment unutar novije dramske literature, ali on nove struje u hrvatskoj drami također naziva „postmodernima“. Pokretačem mlade hrvatske drame smatra se Miro Gavran sa zbornikom „Mlada hrvatska drama“ čiji je bio glavni urednik, a zbornik je obuhvatio scenu *Suvremena hrvatska drama, Dramsku biblioteku*

ITD i naposljetku Radionicu kreativnog pisanja dramskih tekstova (Prema Car Mihec, 2006: 71). Miro Gavran naglašava sljedeće kada govori o spomenutom zborniku: „raznolikost u tematskom interesu i stilskoj provedbi, svjedoči o tome da se u ovoj knjizi sabire jedanaest individualnosti, a ne jedanaest sljedbenika određene stilske formacije“ (Gavran u: Car Mihec, 2006: 71). Nasuprot stajalištu Mira Gavrana, Visković zaključuje da „među mladim hrvatskim dramatičarima ipak postoji prilično velik stupanj poetičkog zajedništva koji se očituje u njihovoj sklonosti intertekstualnom relacijiranju vlastitog dramskog diskursa, korištenju književnih predložaka iz književne tradicije, kao i parodiranju, farsa, travestiji, groteski, miješanju dispartnih stilova, socijalnom eskapizmu – dakle, sklonosti tipično postmodernističkim stilskim postupcima“ (Car Mihec, 2006: 43).

Kada se govori o mladoj hrvatskoj drami kao o periodizacijskom terminu „takova pak periodizacijska rješenja koja polaze od načela generacijskog kolektiviteta (...) ukazala su na očitu potrebu budućih dokazivanja pretpostavljenih zajedničkih književnih osobina (...)“ (Car Mihec, 2006: 73).

Andrea Zlatar pak smatra kako se u „mladoj hrvatskoj drami“ mogu pronaći slični književni postupci kao u onome što se naziva „suvremenom ili postmodernom dramom“. Prema tome, ona tvrdi sljedeće:

„Autore mlade hrvatske drame svakako bi trebalo promatrati i u kontekstu suvremene hrvatske drame, koja poetičkim rukopisima Brešana, Bakmaza, autorske grupe Senker – Škrabe – Mujčić, pa i Bakarića, stvara dramaturški različite modele transformacije literarnog predloška. Nisam, međutim, sigurna, koliko su ti uzori doista u konkretnim slučajevima bili utjecajni. Čini mi se više da su se mladi hrvatski dramatičari, izašli iz SKUC-ove dramske radionice oslanjali na tekuće postmodernističke recepte, a manje ili ništa promišljali književni kontekst kojemu faktički (a taj se stupanj realiteta ipak ne može bez posljedica i u potpunosti zanemariti) pripadaju“ (Car Mihec, 2006: 76).

Analizom korpusa nove hrvatske dramske produkcije bavila se i Ana Lederer. Ona uzima 1990. godinu kao godinu preokreta u hrvatskoj dramskoj književnosti zbog različitih društvenih i političkih okolnosti koje se odražavaju i na književnost i na kazalište. U tom vremenskom razdoblju ona izdvaja tri generacije pisaca: prvoj pripadaju već afirmirani autori kao što su Brešan, Bakmaz, Bakarić, Bužimski, Fabio, Kušan, Gavran; drugoj pripadaju dramatičari koji se pojavljuju osamdesetih godina sa svojim prvim dramskim tekstovima te devedesetih godina bivaju u potpunosti afirmirani. Toj drugoj generaciji pripadaju L. Kaštelan i Matišić. Treću

generaciju čine predstavnici „mlade hrvatske drame“ koji su svoje stvaralaštvo započeli kao dio projekta „Suvremena hrvatska drama“ u Teatru ITD, a u ovu skupinu Ana Lederer uvrstila je sljedeće autore: Srnec Todorović, P. Marinković, Lukšić, Vidić, Brumec. Na samom kraju desetljeća pojavljuje se četvrta generacija pisaca u koju su uvršteni Nola, Šovagović, Špišić, D. Mihanović. Ovaj generacijski niz Ana Lederer zatvara petim naraštajem pisaca koji su vezani za časopis „T&T“ koji počinje izlaziti od 1998. godine. Toj generaciji pripadaju Zajec, Bajsić, Štivičić, Sajko. (Prema Lederer, 2004) S obzirom da će se u ovome radu pozornost posvetiti Ivoru Martiniću, dramatičaru koji je još uvijek djelatna i nalazi se relativno na početku svog dramskog stvaralaštva, teško ga je smjestiti u određeni generacijski naraštaj u odnosu na ranije spomenute.

Zanimljivo je i stajalište Dubravke Vrgoč koja smatra da je razdoblje od 80-ih godina pa do kraja 20. st. i početka 21. st. posebno razdoblje u književnosti. Ona također tumači i povezanost autora nove generacije s prošlom:

„Bez očitijeg prijelaza ili onoga međurazdoblja potrebnog za navikavanje hrvatska je dramaturgija prešla iz jedne u drugu, oprečnu fazu izmijenivši pri tome posve perspektivu, interese, govor, strukturu te funkciju teksta, u superioran položaj postavljajući ono što je do tada držano rubnim. No, taj preokret nije doveo do jednostavnog premještanja i prepoznavanja nekog novog središta, već do njegovog gubitka, rušenja distinkcije između bitnoga i nebitnoga, unutrašnjega i izvanjskoga. U tom specifičnom procjepu dramski tekstovi s kraja 80-tih i početka 90-tih priklonili su se nesigurnostima stilske formacije postmoderne“ (Vrgoč u: Car Mihec, 2006: 83-84).

Adriana Car Mihec uočava kako se ulaskom u 2000-te godine pojavljuje ipak sve veći broj istraživanja o novim dramskim strujanjima. Izdvojit će se studija Jasena Boke koji proučava odnos „mlade hrvatske drame“ s „novom europskom dramom“. Autore novije generacije hrvatskih dramatičara Jasen Boko razvrstava u dvije skupine. Prvu skupinu naziva „onima koji opstaju“, a tu je uvrstio sljedeće pisce: Ivo Brešan, Miro Gavran, Lada Kaštelan, Mate Matišić, Vladimir Stojsavljević, Fadil Hadžić, Hrvoje Hitrec Mujičić, Boris Senker i Nino Škrabe. Drugu skupinu nazvao je „oni koji nestaju“, a tu je uvrstio Slobodana Šnajdera (Boko, 2002: 20-28).

O „novoju europskoju dramu“ detaljnije je pisala Sanja Nikčević, o čemu Leo Rafolt piše sljedeće:

„U knjizi *Nova europska drama ili velika obmana*, koja nosi simptomatičan, podulji podnaslov *Kako je krajem dvadesetog stoljeća potreba za piscem iskorištena da se europskom kazalištu nametne jedan britanski trend nasilja*, autorica nastoji, ponajprije objasniti etičku, estetičku i poetičku pozadinu „trends“ *in-her-face* drame. (...) Hrvatsko dramsko pismo u devedesetima ne komunicira izravno s iskustvima nove europske drame, a koncepcija nove europske drame zapravo često funkcionira kao sinonim za dramaturgiju *krvi i sperme*, osobito prisutnu u engleskih (Sarah Kane i Mark Ravenhill), poslije i u njemačkih dramatičara (Marius von Mayenburg)“ (Rafolt, 2007: 17).

Rafolt navodi i obilježja dramaturgije onih dramatičara koji se svrstavaju u „novu europsku dramu“, odnosno u dramu nazvanu *in-her-face*: „Oni na pozornicu iznose eksplicitnu brutalnost, nasilje ili krvoproliće, kao i različite oblike seksualnih perverzija (...)“ (Rafolt, 2007: 17).

Osim dosada navedenih studija o „mladoj hrvatskoj drami“, Adriana Car Mihec izdvaja još tri ključne koje nastaju kasnije: *Hrestomatiju novije hrvatske drame II. dio, 1941-1995*. čiji je autor Boris Senker te studije Jasena Boke i Sanje Nikčević. Sažeto će se prikazati njihovi ključni zaključci o problematici. Kada govori o „mladoj hrvatskoj drami“ Senker „taj termin ipak stavlja pod navodnike te tako, čini se, upozorava na njegov generacijski, naraštajni karakter (...)“ (Car Mihec, 2006: 95). Senker u svojoj *Hrestomatiji* navodi sljedeće: „Umjesto politici, autorice i autori „mlade hrvatske drame“, i neki izvan njihova kruga, posvetili su se s jedne strane intertekstualnom relacioniranju vlastitog dramskog diskursa te se [...] učestalo koriste predlošcima iz književne tradicije, reinterpetiraju poznate dramske teme, preuzimaju pojedine tradicijske dramske likove i dovode ih u novi kontekst (V. Visković)“ (Senker, 2001: 35).

Jasen Boko korigira tvrdnje o povezanosti „mlade hrvatske drame“ s „novom europskom dramom“ te navodi kako među njima nema sličnosti. Naposljetku, Sanja Nikčević 2002. godine objavljuje antologiju *Suvremene hrvatske drame* u kojoj je predstavila mlade hrvatske dramatičare koji su na hrvatskoj sceni aktivni od kraja 80-ih, a značajno su obilježili 90-te.

„Dok se u prvom dijelu predgovora autorica u klasifikaciji odijeljenih grupa služi ne samo generacijskim već ponajprije strukturalnim i tematskim kriterijima, u drugom pod naslovom *Kraj devedesetih – nova hrvatska drama* slijedi primarno naraštajne, te sociološko-kulturalne odrednice. Ističe da krajem devedesetih godina kreće novi val hrvatske drame 'ponekad nazivan' *nova hrvatska drama* koji, slijedeći uglavnom europske kazališne trendove u njegovoj potrazi za piscem i *novom dramom*, za sada

ne pokazuje zajedničke stilske karakteristike, ali ga karakteriziraju zajednički sociološki fenomeni (...)“ (Car Mihec, 2006: 100).

Na kraju ovoga prikaza, Adriana Car Mihec zaključuje kako su ova istraživanja ipak polučila neke rezultate, prvenstveno kada se govori o terminu postmodernizam koji je objašnjen u prošlom potpoglavlju rada: „U svakom slučaju iz prethodnog smo se pregleda mogli uvjeriti da književna praksa današnjice svojom višeslojnošću uspostavlja mnoštvo zamki i nedoumica, te otvara mnoga pitanja o kojima periodizacija kao važan zadatak književne povijesti mora voditi računa“ (Car Mihec, 2006: 116). Na kraju, Car Mihec ponovno naglašava da će konkretna i konačna rješenja ipak još pričekati te da su dosadašnja istraživanja i tumačenja dala dobru podlogu i poticaje za analizu književnih osobitosti i periodizacijskih određenja novije dramske produkcije u Hrvatskoj.

O najmlađoj generaciji hrvatskih dramatičara piše i Tatjana Gašparović. U svom tekstu o mladim dramskim autorima, Gašparović se osvrće, između ostalih, na Pešuta i Martinića:

„Pešutova se poetika, ukoliko bismo je stavljali u kontekst recentnog hrvatskog dramskog pisma, na neki način nastavlja na dramsko pismo već afirmiranog Ivora Martinića – oba su autora u nekoliko navrata uspoređivana s Čehovom, a činjenica jest da njihove drame donose suptilno ispisane labirinte unutar njih svjetova dramskih lica koji su, međutim, dovoljno protočni i otvoreni da ih, kao što vidimo, mogu izvoditi čak i domaća nacionalna kazališta“ (Gašparović, 2013: 165).

O suvremenim dramskim autorima piše i Lana Šarić te ona pronalazi poveznice među njima:

„Što te suvremene autore spaja? Rekla bih da je to prvenstveno izniman smisao za sadržaj; za stvarnost, za ovdje i sada. U tim predstavama ne dominira forma, postmodernizam ili ono što se njime naziva, što stvara osjetilnu impresiju svojom začudnošću, tonom, likovnošću, jer navedenim autorima i temama nije bio potreban. Ove razmjerno jednostavno napisane i režirane predstave bave se pojedincem u društvu i njegovom/našom stvarnošću, onime što sve nas, ne kao gledatelje kazališne predstave nego kao ljude, može najviše dotaknuti, jer je tako blisko, važno i osobno“ (Šarić, 2011: 38).

Ovaj kratki pregled o suvremenoj hrvatskoj drami predstavlja dakle prikaz postojećih suprotstavljenih stavova teoretičara oko nazivlja i periodizacije novije

dramske književnosti, a između ostalog problem periodizacije osvrće se na pitanje počinje li novo razdoblje u hrvatskoj dramskoj i kazališnoj produkciji od 2000-te godine. Osim toga, kod najmlađe generacije hrvatskih dramatičara mogu se pronaći specifični postmoderni postupci, između ostalih i kod Ivora Martinića pa je jedan dio ovoga pregleda posvećen i problematiziranju nazivlja „postmoderne“ kao i onim književnim postupcima koji su nazvani „postmodernističkim“. Također, uočeno je da su neke dramske forme zajedničke „srednjoj“ i „novijoj“ generaciji pisaca, a radi se o farsa, groteski, crnoj komediji i sl., a spomenute su dijelom karakteristične i za Martinićevo stvaralaštvo. Navedeno će se primijeniti i na analizi Martinićevog korpusa u nastavku rada.

S druge strane, Hrabren Dobrotić u svom diplomskom radu povezuje autore različitih generacija kod kojih primjećuje elemente popularne kulture, a u tu skupinu, između ostalih, uvrštava Ivora Martinića. Ostali dramatičari kojima se bavi u ovom kontekstu su: Borivoj Radaković, Tahir Mujičić, Damir Šodan i Tena Štivičić. Dobrotić uočava da se količina dramskih tekstova u kojima je zastupljena popularna kultura povećava u 90-im i 2000-tim godinama „kada se razvija tzv. nova europska i američka drama, postmoderna drama i *in-yer-face* kazalište“ (Dobrotić, 2013: 8). Nadalje, Dobrotić u svom radu obrađuje tematiku kojom se bavi ovakav tip dramskih tekstova te navodi da je riječ o temama koje „uključuju problem potrošačkog društva, radnu i dokoličarsku kulturu, otpor i nemogućnost otpora masovnoj kulturi, potvrdu i otklon od patrijarhalnog sustava, problematiziranje žargona, slenga i govorenog jezika urbane mladeži, disfunkcionalnost obiteljskih odnosa (posebno u tranziciji) te reprezentaciju rubnih socioloških skupina i njihovih rituala“ (Dobrotić, 2013: 8). Dobrotić primjećuje prezentaciju popularne kulture u Martinićevoj „Drami o Mirjani i ovima oko nje“, prije svega jer se radi o drami svakodnevice i dokolice, ali i o drami u kojoj se problematiziraju disfunkcionalni obiteljski odnosi o čemu će se detaljnije govoriti u poglavljima posvećenim konkretno Martinićevom stvaralaštvu.

2. Ivor Martinić – bibliografski podatci

Ivor Martinić rođen je u Splitu 1984. godine. U Zagrebu je diplomirao dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti. Zaposlen je kao dramaturg u Dječjem kazalištu Dubrava od 2005. godine, zatim u kazalištu Mala scena, Teatru ITD, na Eurokazu, na Riječkim ljetnim noćima te u ZKM-u. Osim toga, redovit je suradnik Hrvatskog radija. Većina njegovih drama je izvedena u dramskom programu Hrvatskog radija. U Zagrebu i Rijeci je ostvario aktivnu suradnju kao dramaturg. Osim drama i radiodrama, piše još i scenarije.

Dobio je brojne nagrade. Nagradu Fabrique et Croatie društva REZ dobio je za dramu *Ovdje piše naslov drame o Anti*. Također, za istu dramu dobio je nagradu Mali Marulić na Festivalu hrvatske drame za djecu. Praizvedba je održana u Splitu 2009. godine u režiji Ivice Šimića. Također je izvedena u Londonu i Bruxellesu.

Sljedeća njegova drama je *Drama o Mirjani i ovima oko nje* izvedena prvi put 2010. godine u Jugoslavenskom dramskom pozorištu. Zatim, iste godine gostovala je u Ljubljani u Mestnom gledališću te u Hrvatskom narodnom kazalištu.

Drama po nazivom *Moj sin samo malo sporije hoda* praizvedena je 2011. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih. Martinić je za ovu dramu dobio nagrade kao što su Zlatni lovorov vijenac, Marul, Zlatni smijeh te Nagrada hrvatskog glumišta. Ova drama je također izvedena u Buenos Airesu na Međunarodnom festivalu dramatike Europa + Amerika, i to 2014. godine. Tom izvedbom, Martinić se promiče na španjolsko govorno područje, a drama je kasnije izvedena u Meksiku, Paragvaju, Urugvaju, Venezueli itd.

Iste te godine praizvedena je drama *Bojim se da se sada poznajemo*, a nastala je kao spoj suradnje između umjetnika iz Gavelle i umjetnika iz Theater und Orchester Heidelberg. Također, drama se pojavljuje u sklopu poznatog projekta pod nazivom The Art of Aging.

Zatim, 2015. godine prvi put je izvedena Martinićeva drama *Kad je dijete dijete bilo*. Uzor za ovu dramu je bio film *Nebo nad Berlinom*.

Ivor Martinić je uz Lanu Šarić, Maju Sviben i Jasnu Žmak pokrenuo internetski portal Drame.hr koji je osmišljen u svrhu većeg čitanja dramskih tekstova i kao doprinos njihove šire dostupnosti, ali i u svrhu povezivanja mladih hrvatskih dramatičara međusobno. Značajna je i njegova dramatizacija romana „Ciganin, ali najljepši“ Kristiana Novaka.

Ono o čemu Martinić često progovara jest stanje dramskog pisma u Hrvatskoj pa tako u jednom intervjuu on navodi sljedeće:

„Imamo veliki broj hrvatskih dramskih pisaca, a problem je što kazališni sustav o njima ne brine ni na koji način. Pisci najčešće pišu sami za i zbog sebe, a hrvatsko kazalište onda ubire plodove tog rada. Ne postoji nikakva sustavna podrška dramskim piscima, vrlo su rijetke narudžbe i dobiva ih iznimno mali postotak pisaca, što je velika šteta. Ono što se događa proteklih nekoliko godina pokazuje da je hrvatsko dramsko pismo izuzetno jako, sjetimo se uspjeha Ivane Sajko, Nine Mitrović ili Tene Štivičić, čiji tekst igra u jednom od najpoznatijih kazališta u Londonu i u zemlji koja je veoma naklonjena dramskim piscima, ali zbog toga je i zemlja velike konkurencije. Zbog svega toga njezin uspjeh je iznimno važan“ (Hrvaćanin, 2015).

Naime, Martinić često ukazuje na ovu problematiku te inzistira na kulturi čitanja i scenskog izvođenja dramskih tekstova mladih hrvatskih dramatičara pa otuda i ideja za stvaranjem web portala Drame.hr koji je već polučio rezultate, između ostalog prijevodima hrvatskih drama na strane jezike kako bi se postigla što veća dostupnost. Važno je naglasiti da je Martinić stekao međunarodno priznanje, a odlaskom u Barcelonu omogućio je da njegov dramski repertoar ne ovisi samo o hrvatskoj kazališnoj sceni. Njegove se drame, naime, izvode na cijelom španjolskom govornom području, ali i drame drugih hrvatskih autora i autorica pa on često naglašava kako se u Buenos Airesu može pogledati bolji repertoar hrvatskih dramskih tekstova nego u Zagrebu. Međutim, to ne isključuje Martinićevu suradnju s Hrvatskim narodnim kazalištem.

2.1. Drama o Mirjani i ovima oko nje

„Drama o Mirjani i ovima oko nje“ u Hrvatskoj je prvi put izvedena 15. listopada 2010. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, a napisana je 2007. godine. Kao što je već jasno iz samoga naslova, glavni lik ove drame je Mirjana, a osim nje, u tekstu se pojavljuju njoj bliske osobe koje su nazvane „ovi oko nje“ iz čega se može naslutiti da je fokus prvenstveno na Mirjani, a ostali likovi određeni su njome. „Dokidanje jednakosti odnosno dominacija jednog lika dovodi do monologizacije i to tako što kontekst dominantnog lika kvalitativno i kvantitativno toliko nadilazi ostale kontekste da do semantičkih promjena smjera jedva da i može doći“ (Pfister, 1998: 200).

Mirjana je žena srednjih godina (40) te kroz cijeli tekst pratimo njezinu svakodnevnicu: ispijanje kave, pušenje, razgovori s prijateljicom Grozdanom te odnosi s ostalim likovima. U dramskom tekstu pojavljuje se pet ženskih i tri muška lika. Riječ je o drami koja opisuje svakodnevnicu jedne srednjovječne žene, a sam autor u jednom je intervjuu rekao sljedeće: „Drama je nastala u trenutku kad Mirjana nakon posla pali cigaretu i pije kavu i sama je sa sobom. Tad počinje život“ (Milaković, 2010). Osim toga, autor je istaknuo kako ideje za pisanje svojih dramskih tekstova crpi iz stvarnosti i svega onoga što ga okružuje te navodi da pokušava „tragati za riječima i rečenicama koje će iskazati neku istinitost“ te da se „nada da to pridonosi univerzalnosti teme i njezinu prihvaćanju“ (Vidović, 2015). Upravo u spomenutoj drami uočljiva je ta univerzalnost teme u kojoj se možemo pronaći svi, barem u nekim trenucima. Prema Madunić Barišić „Svakodnevna rutina, kompromisi, prešućivanje, igranje uloga, samokontrola, izbjegavanje sukoba, potisnuti osjećaji gnjeva i straha predmet su promatranja i razotkrivanja u ovoj drami“ (Madunić Barišić, 2010: 24).

Radnja drame je jednostavna. U centru je, kao što je već napomenuto, četrdesetogodišnjakinja Mirjana, a radnja prati njenu svakodnevnicu koja je monotona, banalna, svedena na puko egzistiranje bez konkretne životne akcije. U tijek njezinih misli ubacuju se drugi likovi kojima je već u samom naslovu drame pridodana sporedna uloga, oni su samo „oni oko Mirjane“. Što se tiče odnosa Mirjane i drugih likova, moglo bi se reći da su u središtu radnje ženski likovi, a prije svega Mirjana, njezina kćer Veronika i njezina majka Violeta. Veronika je tinejdžerica koja mašta o tome da postane poznata pjevačica i ode u Ameriku, a Violeta je starija žena koja je bolesna i usamljena. Osim ovoga trokuta ženskih likova, pratimo i Mirjanine razgovore s njenom prijateljicom Grozdanom koja najavljuje svoje samoubojstvo na nekoliko mjesta u drami. Mirjana na sve što se oko njega događa reagira hladno i rezignirano. Slično je i u njenom odnosu s muškim dramskim licima, bivšim mužem Simonom, šefom Jakovom i ljubavnikom Luciom. Radnja se svodi na svakodnevne, neobavezne radnje i dijaloge koji postaju gotovo besmisleni i isprazni. Dakle, Mirjanina svakodnevica ispunjena je različitim problemima i zamršenim odnosima s ljudima oko nje, ali ona svemu tome ne pridaje značaj. Na kraju drame, Mirjanina majka umire, a drama završava onako kako je i počela – Mirjana ispija kavu, puši i nastavlja svoje rituale. Na kraju drame stoji didaskalija *Živi* što znači da Mirjana nastavlja svoj život bez obzira što se oko nje događa.

2.2. Moj sin samo malo sporije hoda

Sljedeća Martinićeva drama koja će biti obrađena u ovom radu jest drama koja nosi naslov „Moj sin samo malo sporije hoda“. Drama je to koja je premijerno izvedena 2011. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih, a režirao ju je Janusz Kica.

U dramskom tekstu pojavljuje se ukupno deset likova, a od toga pet ženskih i pet muških. Radi se o obiteljskoj drami, što je česta tema u Martinićevom stvaralačkom opusu. U središtu drame, ovaj put, nije ženski nego muški lik. Radi se o mladiću Branku koji upravo slavi 25. rođendan i saznajemo da se on nalazi u invalidskim kolicima. U drami se prate odnosi drugih likova prema Branku i njegovom invaliditetu. „Iz dramskog teksta, jednako kao i iz scenske slike u ukupnosti svih njezinih sudionika, razabire se pomno planiran pokušaj da veći broj *normalnih* (tjelesno zdravih) razvedri jednog jedinog *drukčijeg* (Branka u kolicima), no – kako to dramaturški obrazac i zahtijeva – pokazuje se da su oni frustrirani zbog njegove bolesti jer ne znaju kako se nositi s njom, a ni kako se ophoditi s Brankom“ (Ljubić, 2011: 13).

Tijek drame prati jednu sasvim uobičajenu obitelj: majka Mia koja se tješi u vezi sinove bolesti, senilna baka Ana, otac Robert koji je prezaposlen, kćer (tinejdžerica) Doris... Međutim, sve se vrti oko Branka i njegovog zdravstvenog stanja pa se već i u samom naslovu drame uočava eufemizam koji zapravo predstavlja bijeg likova od realnosti i situacije u kojoj se zaista nalaze.

Radnja dramskoga teksta odvija se u obiteljskom stanu gdje na samom početku zatičemo dementnu baku Anu i majku mladića s invaliditetom, Miu. Radnja se događa na Brankov 25. rođendan te se tijekom proslave i okupljanja članova obitelji otkrivaju složeni međuljudski odnosi s naglaskom na obiteljskim odnosima. U središtu je odnos majke i sina, ali istovremeno se prate i ostali zamršeni obiteljski odnosi (odnos majke i kćeri, odnos supružnika i sl.). Tako će na vidjelo izaći egoizam pojedinih članova obitelji, ali i nemogućnost pomirenja s bolešću člana obitelji. S druge strane, kod nekih likova otkrivaju se teško premostive predrasude prema invaliditetu. Radnja je, kao i radnja „Drame o Mirjani“ statična i jednostavna. Ne događa se ništa konkretno niti nešto što bi bilo od velike važnosti. U drami se ne saznaje ništa određeno o Brankovu invaliditetu nego se samo prate posljedice istoga. Tema je univerzalna jer je riječ o odnosima unutar jedne obitelji, ali i o odnosima prema drugačijem pojedincu.

2.3. Dobro je dok umiremo po redu

Drama „Dobro je dok umiremo po redu“ premijerno je u Hrvatskoj izvedena 2019. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih, a napisana je 2015. godine. U dramskom tekstu sudjeluje osam likova (pet muških i tri ženska lika). Ponovno je u središtu obitelj, odnosno raspadanje jedne obitelji – razvedeni bračni par i sin koji napušta zemlju te odlazi u Ameriku. Sam naslov već najavljuje temu ove drame, a to je smrt. Ivor Martinić u jednom intervjuu objašnjava odabir takve tematike koja je česta u njegovom dramskom opusu: „Tema smrti je konstantna u mom radu, njom sam se bavio i prije odlaska. Odlasci su dio mog života“ (Borić, 2019). Također, Martinić pojašnjava i svoje izuzetno zanimanje za obiteljske odnose, posebice one narušene: „Obitelj je zajednica kroz koju se najbolje vide društvene promjene. To je zajednica koja se mijenja (...)“ (Borić, 2019).

Središnji lik ove drame, Paolo koji se sprema za odlazak u inozemstvo, u radnji se uopće ne pojavljuje. O njemu se samo priča. Kroz cijelu dramu čekaju ga da se pojavi u očevom restoranu, međutim on se ne pojavljuje. S druge strane pratimo Paolovog djeda, Jankovog oca, na samrti te on naposljetku i umire.

Botić se ukratko osvrće na lik Paola u ovoj drami:

„U popisu likova u Martinićevoj drami na prvom je mjestu Paolo, Elzin i Jankov sin, iako se ne pojavljuje ni u drami ni u predstavi. Paolo je *protagonist kojeg nema*, milenijalac koji odlazi u Ameriku bez pozdrava, predmet roditeljske i ljubavne žudnje, odsutna posljedica svih godinama skupljenih uzroka. Iako ga ne štedi u posrednim opisima njegove sebičnosti, nesposobnosti i lijenosti, Martinić među svojim likovima potpiruje raspravu koja će pokušati odgovoriti na pitanje zašto Paolo bježi“ (Botić, 2019: 10-11).

Radnja i ove Martinićeve drame prati jednu obitelj, preciznije obitelj koja se raspala – razvedeni supružnici, sin koji odlazi u inozemstvo, otac koji započinje vezu s novom djevojkom, majka koja se uslijed svih događaja osjeća usamljeno. Sve se događa u restoranu gdje otac Janko sa svojim prijateljima i novom djevojkom slavi otvorenje svoga restorana. U isto vrijeme njegov otac umire u bolnici, a sin se sprema za odlazak u Ameriku. Dramska radnja ponovno je statična - likovi razgovaraju o svojim odnosima, o životu i smrti za koju smatraju da je bitno samo da se „umire po

redu“. Ne događa se ništa presudno, dapače, kroz radnju se cijelo vrijeme provlači motiv čekanja. Otac Janko cijelo vrijeme očekuje svoga sina Paola i njegov dolazak u restoran, a Paolo se naposljetku ne pojavljuje čime otac biva razočaran. Na samom kraju drame priča se o sprovodu Jankova oca, a drama završava didaskalijom *Žive* čime se aludira da život ide dalje.

3. Prostorno-vremenski okvir u Martinićevim dramama

Čitajući Martinićeve dramske tekstove može se uočiti da je prostor u njima sveden na zatvoreni, intimni, prije svega obiteljski, svijet glavnih likova. Osim što se radnje tri analizirane drame odvijaju u privatnom prostoru stana ili vlastitog restorana, većina toga odvija se unutar samih glavnih likova. O takvim privatnim prostorima u suvremenoj hrvatskoj drami piše Lucija Ljubić te ona primjećuje sljedeće:

„Analizirani privatni prostori u suvremenoj hrvatskoj drami krajem prošloga i početkom ovoga stoljeća usko su vezani uz uvriježeni asocijativni sklop kuhinje i dnevne sobe u kojima se odvija radnja. Socijalna bijeda oslikana je mračnim, hladnim stanovima, često bez prozora i danjega svjetla, a gotovo u svim dramama vladaju provodni motivi neimaštine, gladi i nagriženih obiteljskih odnosa. (...) Čak i kad nisu obilježena eksplicitnim vremenskim koordinatama, dramska djela impliciraju suvremenu hrvatsku zbilju i društvene prilike, tematizirajući, razgrađujući i preslažući obiteljske odnose. Čini se da je upravo razvoj postideoloških strategija odmaknuo autore od velikih tema i usmjerio ih prema prostoru unutar četiri zida, gdje se politika ne spominje, ali se podrazumijeva“ (Ljubić, 2006: 371-372).

Dakle, i kod Martinića se sve odvija unutar četiri zida s naglaskom na narušene obiteljske odnose.

U Martinićevoj drami „Dobro je dok umiremo po redu“ prostor svečanog otvorenja Jankovog restorana suprotstavljen je vanjskom prostoru gdje se upravo događaju poplave i ljudi umiru, ali i prostoru bolnice gdje se nalazi Jankov otac.

„NIKOLINA: Janko, molim te. Uz smrti nije pristojno slaviti otvorenje restorana. Sutra će vrištati fotografije mrtvih s naslovnica novina, naše fotografije s otvorenja ne bi ni prošle. Još bi te neki nadobudni urednik i ponizio, u stilu: ljudi umiru, a mi slavimo. Kao da ljudi ne umiru svakoga dana“ (Martinić u: Drame.hr).

(...)

„ELZA: Potpuno se zgrčio na krevetu. Stavili su mu jastuk između nogu da se ne otvaraju rane. Kažu sestre da pred smrt obično leže tako zgrčenil, poput fetusa u majčinoj utrobi“ (Martinić u: Drame.hr).

Ovo suprotstavljanje oprečnih prostora, gdje se s jedne strane odvija svečano i luksuzno otvorenje restorana, a s druge strane se događaju prirodne nepogode i smrti, prikazuje na neki način sebičnost i uskogrudnost ljudi, ali i činjenicu da trebamo nastaviti živjeti bez obzira što se oko nas događalo na što upućuje i sam naslov drame. O tome progovara i autor te kaže:

„Pitanje koje drama zapravo postavlja jest imamo li pravo na promjenu. Imamo li pravo na rušenja pravila, običaja i zakona koje smo živjeli sve do jučer, bez obzira koliko bi to naše bližnje moglo boljeti“ (Ožegović, 2019).

U drugim dvjema analiziranim dramama, prostori u kojima se odvija radnja jesu stanovi u kojima likove žive sa svojim obiteljima. Dakle, radi se o prostoru iz kojega se najbolje mogu razaznati u kakvom okruženju likovi žive, kakve su im navike, u kakvim uvjetima žive, kakav im je socijalni status i slično. Tako, primjerice, u „Drami o Mirjani i ovima oko nje“ možemo vidjeti da za nju njen stambeni prostor predstavlja mjesto besposličarenja i svakodnevnice dokolice koja joj prolazi u malim životnim užicima kao što je pušenje i ispijanje kava. Iako je taj prostor mjesto njenog uživanja i opuštanja, ona navodi da ga ne voli jer je star i nikakav. Slično je i u drami „Moj sin samo malo sporije hoda“ gdje se u životnom prostoru likova može zaključiti i kakav je njihov socijalni status, a to se može iščitati i iz čestih inzistiranja bake Ane o štednji. Međutim, radnja Martinićevih dramskih tekstova najvećim dijelom odvija se u samim likovima, u njihovom unutrašnjem svijetu. Tako se u drami „Dobro je dok umiremo po redu“ prate Jankova unutrašnja previranja i dvojbe oko njegovog odnosa sa sinom Paolom:

„JANKO: To što sam ga u bolnici psovao, to je sasvim u redu, on je moj sin, prema kome će jedan ovakav prosječan čovjek biti okrutan ako ne prema svom sinu. Sve je to u redu, sve su to normalne pojave, nije on prvi sin na ovom svijetu, niti sam ja prvi otac“ (Martinić u: Drame.hr).

Za „Dramu o Mirjani i ovima oko nje“ sam autor je naveo da se radi o intimističkoj drami, što znači da se sve odvija u intimnom svijetu glavnog lika, u Mirjaninoj glavi, a Nives Madunić Barišić da su ostala dramska lica „vođena tijekom njezinih misli“ (2010: 24). Likovi se u Mirjaninoj svijesti samo izmjenjuju te iz razgovora s njima iščitavaju se njene vlastite preokupacije – preokupacije o odnosu s bivšim mužem, kćeri, majkom, kolegama s posla... Sukladno tomu, Nives Madunić Barišić primjećuje da je ovo „drama pojedinca“ (2010: 28).

Nadalje, u drami „Moj sin samo malo sporije hoda“ u središtu je osobni, unutrašnji svijet likova, odnosno njihove životne preokupacije, primjerice preokupacije majke oko sinovljeve bolesti i neprihvatanje iste. U ovoj drami često se ponavlja kako se likovi nalaze u mraku što može biti i odraz njihovog unutrašnjeg stanja.

„DORIS: Opet si u mraku.

MIA: Odmaram.

DORIS: Nije dobro da si u mraku“ (Martinić, 2013: 65).

Diana Meheik kod nekih likova primjećuje i življenje u njihovom izmišljenom svijetu te navodi kako „glume nešto drugo – neke druge likove, neka druga vremena i prostore“ (Meheik u: Martinić, 2013: 172).

Prema svemu navedenom, može se zaključiti da se u Martinićevim dramama prati kompleksan svijet likova, njihovi problemi, misli i preokupacije, dok radnje u klasičnom smislu gotovo da i nema pa tako i Diana Meheik uočava da se kod Martinićevih tekstova drama već ranije dogodila, odnosno i prije same radnje drame te da se sada iščitavaju samo posljedice tih ključnih događaja koji u samoj radnji nisu prikazani.

Što se vremenskog okvira tiče, u svim pročitanim dramama Ivora Martinića vrijeme je određeno i definirano prošlim događajima. Dakle, ono što se događa u sadašnjosti, odnosno ono o čemu se govori u sadašnjosti rezultat je događaja iz prošlosti. Prije svega, to se odnosi na „Dramu o Mirjani i ovima oko nje“. U istoj drami, radnja se ostvaruje kroz sjećanja i misli glavnih likova. U drami „Moj sin samo malo sporije hoda“ vrijeme radnje je Brankov 25. rođendan, ali također se u drami ne

dogada ništa značajno, sve se dogodilo prije same radnje. Isto je i u drami „Dobro je dok umiremo po redu“. U svim dramama radnja je smještena unutar jednog kratkog vremenskog perioda, ali ono nije točno definirano, a radi se uglavnom o jednom danu. Vrijeme teče linearno te se u sadašnjosti, odnosno u trenutku dramske radnje, najavljuju događaji koji će se dogoditi u budućnosti, npr. kada Grozdana najavljuje svoje samoubojstvo, Veronika svoj odlazak u Ameriku, Violeta svoju smrt i sl. U Martinićevim dramama prošlost i budućnost kroje sadašnju radnju koja je u stanju mirovanja i posljedica je prošlih događaja i upućuje na buduće, dok se trenutno ne događa gotovo ništa.

4. Teatar apsurda i poetika apsurda

S obzirom na to da će se u nastavku ovoga rada istraživati obilježja poetike apsurda u dramskom pismu Ivora Martinića, prije toga važno je definirati apsurd i samu poetiku apsurda te ukratko prikazati obilježja i predstavnike iste.

Poetika apsurda izrasla je iz egzistencijalizma, književnoga pravca unutar razdoblja avangarde. Utemeljiteljem ovoga književnoga pravca smatra se Jean-Paul Sartre (1905-1980). „U njegovim dramama likovi uglavnom raspravljaju o pitanjima ljudske slobode, odgovornosti i, prema njegovom mišljenju, teško rješivim odnosima među ljudima“ (Solar, 2003: 310). U njegovom romanu „Mučnina“ najbolje se iščitavaju ideje egzistencijalizma, a jedan od osnovnih pojmova egzistencijalističke filozofije postaje upravo „apsurd“.

U Hrvatskoj enciklopediji, pojam „apsurd“ definiran je na sljedeći način: „apsurd (prema lat. absurdus: koji zvuči nesklapno, nesuvislo, neskladno, besmisleno; srednji rod absurdum: besmisleno, besmislenost, nesmisao, besmislica), ono što se protivi zdravomu razumu, normalnomu, razboritu mišljenju. U logici, sklop pojmova ili tvrdnja koje su smisleno nesuvisle, protuslovne, protivne logičkim zakonima“ (apsurd. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje).

Pojam „teatar apsurda“ uveo je književni i kazališni kritičar Martin Esslin svojom knjigom „The Theatre of the Absurd“ iz 1961. godine. U toj knjizi on govori o dramatičarima poput Becketta, Ionesca, Adamova, Geneta, ali i o drugim avangardnim piscima u Francuskoj,

Njemačkoj, Velikoj Britaniji i drugim zemljama. U prvom poglavlju knjige Esslin se bavi općenito pojmom apsurdna i definira ga na sljedeći način:

„Taj osjećaj metafizičke mučnine temeljen na apsurdnosti ljudskoga stanja je, općenito govoreći, tema drama Becketta, Adamova, Ionesca, Geneta i drugih pisaca spomenutih u ovoj knjizi. Ali nije samo to tema koja određuje ono što je ovdje nazvano teatrom apsurdna. Sličan osjećaj besmislenosti života i neizbježne devaluacije ideala, čistoće i smisla također je tema mnogih djela dramatičara kao što su Giradoux, Anouilh, Salacrou, Sartre, i Camus također“ (Esslin, 1961: 19).¹

Esslin, iako je oformio ovaj naziv „kazalište apsurdna“ odnosno „theatre of the absurd“, ipak ističe individualnost svakog od dramatičara iako se oni svrstavaju pod isti nazivnik. Esslin to objašnjava ovako:

„Mora se, međutim, naglasiti da dramatičari čije je djelo ovdje predstavljeno i o kojemu se raspravlja pod nazivom kazalište apsurdna ne čine dio bilo koje samoproglase ili samosvjesne škole ili pokreta. Naprotiv, svaki od dotičnih pisaca individualac je koji sebe smatra usamljenim autsajderom, odsječenim i izoliranim u svom privatnom svijetu. Svaki od njih ima svoj osobni pristup temi i formi, svoje vlastite korijene, izvore i pozadinu. Ako i oni, vrlo jasno i unatoč sebi, imaju dosta toga zajedničkoga, to je zato što njihov rad najosjetljivije odražava i reflektira preokupacije i tjeskobu, osjećaje i razmišljanje kao važan segment njihovih suvremenika u zapadnom svijetu“ (Esslin, 1961: 18).²

Predstavnik poetike apsurdna u svjetskoj književnosti svakako je Albert Camus sa svojim esejom „Mit o Sizifu“ i romanom „Stranac“. Sizif samim time postaje simbolom apsurdna. „Raskorak između čovjekovih želja i mogućih ostvarenja, prema takvom shvaćanju, tako je

¹ Vlastiti prijevod. „This sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition is, broadly speaking, the theme of the plays of Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, and the other writers discussed in this book. But it is not merely the subject matter that defines what is here called the Theatre of the Absurd. A similar sense of the senselessness of life, of the inevitable devaluation of ideals, purity, and purpose, is also the theme of much of the work of dramatists like Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre, and Camus himself.“

² Vlastiti prijevod. „It must be stressed, however, that the dramatist whose work is here presented and discussed under the generic heading of the Theatre of the Absurd do not form part of any self-proclaimed or self-conscious school or movement. on the contrary, each of the writers in question is an individual who regards himself as a lone outsider, cut off and isolated in his private world. each his own personal approach to both subject matter and form; his own roots, sources, and background. if they also, very clearly and in spite of themselves, have a good deal in common, it is because their work most sensitively mirrors and reflects the preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of an important segment of their contemporaries in the western world.“

velik, štoviše nepremostiv, da je život svakog čovjeka nalik kazni mitskog Sizifa“ (Solar, 2003: 311).

„Zanimljivo je, međutim, da se pojam apsurdna počeo rabiti i kao oznaka određene kazališne tehnike, takve tehnike kakva zapravo znači svojevrsno dovršenje avangarde, a istovremeno izravno uvodi i postupke koje će preuzeti postmodernizam“ (Solar, 2003: 312).

Najpoznatiji predstavnici teatra apsurdna su Samuel Beckett (1906-1989) i Eugène Ionesco (1912-1994). Najvažnija djela ove dvojice autora u kojima možemo prepoznati obilježja teatra apsurdna su: Beckett „U očekivanju Godota“, Ionesco „Ćelava pjevačica“ i „Stolice“. Solar u svojoj „Povijesti svjetske književnosti“ izdvaja Beckettovu dramu „U očekivanju Godota“ te ističe sljedeće: „U njoj, naime, nema uobičajene "ozbiljne i završene radnje", kako je to Aristotel naglasio prije dva tisućljeća, i kako je to uglavnom ostalo, barem u vladajućoj tradiciji europske drame, sve do našeg stoljeća. U skladu s time nema ni pravog razvitka, nema uzvišenih osjećaja, a nema ni odgovarajuće kompozicije od tri ili pet činova“ (Solar, 2003: 313).

Ostali elementi kazališta apsurdna koje izdvaja Solar na primjeru Beckettove drame su: nema pravih osoba, nema pravoga dijaloga, dijalozi su besmisleni, svedeni su na kratke monologe, izostaje međusobno razumijevanje među likovima... (prema Solar, 2003: 313-314).

„U *očekivanju Godota* samo se s jedne strane izgrađuje na opovrgavanju tradicije i iznevjerenom očekivanju; s druge se strane izgrađuje na nekim mogućnostima "čiste igre" oslobođene potrebe da se nešto pokuša obrazložiti i dokazati, na nekoj unutarnjoj napetosti uzaludnog očekivanja – tako čestog u našem dobu – te na simbolici koja djeluje i onda kada nam nije odmah prepoznatljiva i kada ne znamo točno što ona znači, pa čak ni što bi sve mogla značiti“ (Solar, 2003: 314).

Uz Becketta, Ionesco je jedan od najvažnijih predstavnika tog tipa dramaturgije. On u svojim djelima, također, progovara o (be)smislu čovjekova postojanja te o problemima suvremenog čovjeka. Ionesco je u „Dnevniku“ zapisao neke misli o književnom stvaralaštvu gdje je istaknuo kako je „Ćelavu pjevačicu“ napisao u svrhu izrugivanja kazalištu.

„Kako osobe nemaju »karakter«, to se odražava i u dijalogu. One ne izmišljaju ono što kažu. Nešto drugo govori na njihova usta, govor teče sam od sebe i djeluje kao stroj i, kao svaki stroj, kvari se i zapinje. Praznina u mislima izaziva raspad lingvističkih značajki, dijeli izraz od sadržaja, nagomilava govorne klišeje, brka opća

mjesta, čak raščlanjuje riječi koje se pretvaraju u neartikulirane zvukove, mijukanje ili riku“ (Kušan u Ionesco: 1981: 315).

Ionesco u svojim dramama inzistira na otuđenju čovjeka i dehumanizaciji društva, a to sve realizira kroz jezik koji je i sam apsurdan.

Kazalište apsurda Ionesco realizira u sljedećim dramama: „Ćelava pjevačica“, „Lekcija“, „Stolice“, a u njima se „radi o besmislenom naklapanju, koje je uobličeno tehnikom ponavljanja s varijacijama i porastom unutarnje napetosti zbog pojačavanja dojma nemoći da se uspostavi smislen razgovor“ (Solar, 2003: 315).

Likovi u Ionescovim dramama ponašaju se kao marionete, a izražena je njihova nemogućnost suvisle konverzacije pa stoga uočavamo „kako jezik postaje sredstvom mehanizirane, stereotipne i zapravo besmislene razmjene riječi“ (Solar, 2003: 315).

O dramatičarima koji su svrstavani u generaciju „kazališta apsurda“ piše i Mirna Sindičić Sabljo:

„Odbacili su do tada ustaljene načine oblikovanja dramskih tekstova te presudno utjecali na razvoj dramskog pisma druge polovice stoljeća. Spomenuti dramatičari u svojim počecima nisu bili najbolje prihvaćeni, ni u kritici ni među publikom. Njihova je recepcija prvih godina bila izrazito nepovoljna, no to će se tijekom petog desetljeća 20. stoljeća značajno promijeniti. Izrazitiji uspjeh diljem svijeta Samuela Becketta i Eugènea Ionesca, ali i brojnih drugih dramatičara koji su se s njima povezivali, vezan je uz pojavu različitih etiketa i naziva kojima su kritičari pokušali svrstati njihovo djelovanje pod zajednički nazivnik. Krajem pedesetih godina, kritičari iz različitih zemalja počeli su uočavati sličnosti u njihovom radu, povezivati ih s određenom tradicijom, te pisati o dramatičarima, koji su bili izraziti individualci u radu, kao o dijelu određene književne skupine“ (Sindičić Sabljo, 2011: 292).

Beckett i Ionesco na neki su način popularizirali i afirmirali kazalište apsurda koje je do tada bilo neprihvaćeno, kako među publikom, tako i među kritičarima. Zbog toga su danas i prepoznati kao najznačajniji predstavnici ove poetike.

O avangardnoj drami piše Slobodan Selenić u svojoj knjizi „Dramski pravci XX veka“, a jedno poglavlje posvećuje stvaralaštvu Becketta i Ionesca. Autor primjećuje da su u djelima ove dvojice dramatičara često izmjenjuju tragične i komične epizode i da se tragika čovjekove

sudbine prikazuje na komičan način. Prema tome, Selenić definira tragičnu farsu kao posebnu vrstu dramskog diskursa.

„U ovom trenutku važno je utvrditi da tragična farsa, koja je predmet našeg interesovanja kao jedan od pravaca u savremenoj dramaturgiji, izmiče tradicionalnim kategorizacijama, da ima kao što smo pokazali na nekoliko primera, niz osobina i da upotrebljava tehniku klasične komedije, ali da ima opštost, veličinu i ambiciju koje tradicionalno pripadaju tragediji“ (Selenić, 1971: 39).

Ono što Selenić izdvaja kao važno obilježje stvaralaštva Becketta, Ionesca i Pintera jest ništavilo radnje:

„Sve što se dešava u većini tragičnih farsi apsurdno je upravo zato što je i svet, iz koga pisci ove militantne grupe govore, duboko i nepovratno obeležen apsurdom (...) Apsurdni svet tragične farse je svet nasilja, svet ubica i ubijenih, mučitelja i mučenih, svet u kome su i mučitelj i mučeni u zajedničkoj tragediji obesmišljenog čovečanstva“ (Selenić, 1971: 40)

Selenić smatra da su likovi tragičnih farsi zapravo predstavnici cjelokupnog čovječanstva, a ne izdvojeni slučajevi. On likove tragičnih farsi naziva marionetama, a tu pojavnost vezanu za likove posebno naglašava kod Ionesca. Da su likovi marionete dokazuje i njihov mehanizirani jezik. Nadalje, Selenić u svojoj knjizi govori i o radnji tragičnih farsi:

„To su drame u kojima ekspozicije, zapleta, klimaksa i raspleta u klasičnom smislu reči nema. To nisu drame u kojima se smenjuju događaji, već misli i razna emotivna stanja, nemotivisana i nevezana za prethodna događanja ili za ličnosti u striktnijem psihološkom smislu“ (Selenić, 1971: 42)

Mirna Sindičić Sabljo u svom članku „Slawomir Mrožek i kazalište apsurdna“ sistematizira obilježja kazališta apsurdna kod različitih dramatičara:

„U dramskim tekstovima dramatičara apsurdna postoje brojne sličnosti: njihovi tekstovi odražavaju osnovne preokupacije i duhovnu klimu poslijeratnog vremena, svijet prikazuju kao neshvatljivo i otuđeno mjesto, vrijeme i mjesto radnje nisu precizno određeni, likovima nerijetko nedostaje individualnost, nalikuju marionetama, često nemaju ni vlastito ime, vode besmislene dijaloge koji obiluju stereotipnim frazama. Tekstovi koje pišu nazivaju se antidramama stoga što odbacuju osnovna načela aristotelovske dramaturgije. Intriga se ne razvija od zapleta preko vrhunca do raspleta, već se nižu logički nemotivirani događaji puni

kontradikcija, ili se prikazuju statične situacije koje naglašavaju apsurdnost ljudskog stanja“ (Sindičić Sabljo, 2011: 293).

Nadalje, Mirna Sindičić Sabljo bavi se poljskim kazalištem apsurdna te se osvrće na razlike u kazalištu apsurdna kod poljskih dramatičara, odnosno kod istočnoeuropskih dramatičara i onih na zapadu. Prije svega, ona primjećuje kako se razlikuju okolnosti u kojima su stvarana djela jednih i drugih pa se, prema tome, i njihovi pristupi razlikuju, ali i teme. Tako ona zaključuje sljedeće: „Istočnoeuropske drame apsurdna nastaju u različitom društvenom i političkom kontekstu i nisu potaknute isključivo metafizičkom problematikom. Društveni je kontekst, koji i određuje sudbinu pojedinca, naglašeniji i realističniji nego što je to slučaj u tekstovima Samuela Becketta ili Eugènea Ionesca primjerice“ (Sindičić Sabljo, 2011: 295). Ono što je zajedničko i jednima i drugima jest to da „problematiziraju gubitak individualnosti te svođenje ljudi na automate i marionete“ (Sindičić Sabljo, 2011: 295).

Naposljetku, bitno je razlučiti ova dva termina – „poetika apsurdna“ i „teatar apsurdna“. Teatar apsurdna naziv je za književni i kazališni pokret koji je karakterističan za razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata, a autori koji su stvarali unutar toga, neslužbenog pokreta, posjeduju neke zajedničke poetičke osobitosti. Prije svega, oni progovaraju o modernom čovjeku, njegovu položaju u društvu, a osjećaj tjeskobe prožima gotovo sve dramske tekstove iz ove skupine. Osim što su predstavnici teatra apsurdna progovarali o sličnim temama, oni stvaraju i novu dramsku formu te ukidaju dotadašnja, klasična pravila za tvorbu dramskoga teksta. Dramska lica koja se pojavljuju u ovakvom tipu kazališta svedena su na marionete koje ponavljaju besmislene fraze i klišeizirane izraze. Drugi nazivi koji se upotrebljavaju za ovaj pokret su „antiteatar“ i „novi teatar“. Konkretno govoreći o teatru apsurdna i poetici apsurdna, „teatar apsurdna“ kao termin oformio je Martin Esslin te je u svom djelu uz taj nazivnik „okupio“ nekolicinu autora koje smatra vodećima unutar te skupine. Iako ih mogu vezati neke zajedničke osobitosti, njihova djela se ujedno i razlikuju, bilo na formalnoj, bilo na sadržajnoj razini. Za primjer se može uzeti stvaralaštvo Slawomira Mrożeka čiji tekstovi nisu usmjereni na metafizičke probleme ljudskoga bivanja, već su u središtu njegova interesa društvo i politika, a ta dva čimbenika utječu na međuljudske odnose u njegovim dramama. Dakle, apsurd kojega u svojim dramama tvori ovaj poljski pisac nije podudaran s apsurdom o kakvom pišu, primjerice, Beckett i Ionesco. Sukladno tomu, Mrożek se ne može strogo uvrstiti u pokret nazvan „teatar apsurdna“ jer se „njegov apsurd“ razlikuje od onoga zapadnoeuropskih dramatičara po tome što je politički i društveno angažiran.

5. Poetika apsurdna u dramskom pismu Ivora Martinića – analiza korpusa

Nakon što je definiran i objašnjen pojam „poetike apsurdna“ te nakon što su izdvojeni najvažniji predstavnici i obilježja njihovog stvaralaštva, navedeno će se pokušati povezati s dramama Ivora Martinića, prvenstveno s „Dramom o Mirjani i ovima oko nje“. Za početak, rad će se zadržati na strukturi Martinićevih dramskih tekstova.

5.1. Struktura dramskog teksta

Kao što je već jasno, unutar dramskoga teksta razlikuju se dijelovi koji su namijenjeni čitateljima/gledateljima, odnosno publici i dijelovi koji služe redatelju te glumcima, odnosno izvođačima dramskoga teksta. U Martinićevim dramama mogu se pronaći i neki strukturni elementi antidrame ili antiteatra, odnosno obilježja koja su karakteristična za kazalište apsurdna: izostanak klasične dramske strukture, nepovezani dijalozi, banalnost radnje, izostanak klasičnog sukoba, didaskalije koje dodatno banaliziraju radnju... Antiteatar je definiran u Hrvatskoj enciklopediji:

„antiteatar (anti- + teatar), smjer u drami XX. st., kojemu je vrhunac dostignut 1960-ih i 1970-ih u djelima S. Becketta, E. Ionesca, A. Adamova, J. Geneta i H. Pintera. Karakterizira ga nijekanje linearne dramaturgije (sheme: uvod, kulminacija i rasplet), koherentnoga dijaloga te same smislenosti verbalne komunikacije. Antiteatar parodira okoštale jezične konvencije te osnovne i statične situacije svakodnevlja; žanrovski transcendira i komediju i tragediju, prelazeći u apsurd i crni humor“ (antiteatar. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje).

Ono što je važno istaknuti jest da „Drama o Mirjani i ovima oko nje“ nema klasičnu dramsku strukturu: ne postoji podjela na činove i prizore nego baš naprotiv, cijeli dramski tekst jedna je cjelina, a razgovori između likova (Mirjane i drugih) događaju se bez određenih prekida, odnosno dijalozi se „prelijevaju“ jedan u drugi na način da Mirjana razgovara s jednim likom, a odjednom se „niotkuda“ pojavljuje neki drugi lik. Likovi koji se nalaze oko Mirjane pojavljuju se niotkuda, odjednom. Zbog toga se primjećuje nedostatak jasnijeg određenja scenografije. Razgovori među likovima ne uklapaju se jedan u drugi, oni su nepovezani. Ono što je još važno primijetiti jest da dijalozi ne donose nužno razumijevanje među likovima. Oni

završavaju smirenim tonom i zatim se odmah nastavlja sljedeći razgovor. S obzirom na to da nema prijelaza između dijaloga, to ovu dramu čini dinamičnijom, tj. ona dobiva na dramskom ritmu. Takvih primjera u tekstu postoji mnogo.

„MIRJANA: I tako sjedim i šutim.

ANKICA: Što?

MIRJANA: Pušim, pijem kavu, razmišljam. Bojim se te svoje šutnje. Oni koji šute su sumnjivi.

JAKOV: Što sad?

MIRJANA: Treba pričati. Ne znam više što je normalno. Imam kćer, imam godine, sjećanja i ovaj stan. To je sve.

VIOLETA: Baš sve?

MIRJANA: Kažu da je svijet veliki, ja sam bila jednom u Švicarskoj i to je to. Morat ću im vjerovati.

LUCIO: Morat ćeš“ (Martinić, 2013: 102).

Osim toga, u drami je uočljivo i međusobno nerazumijevanje među likovima, a dijalozi se raspadaju u nepovezane replike. Manfred Pfister tumači kako mora postojati nekakav odnos između replika, a ukoliko ga nema „dijalog se raspada u niz nepovezanih replika koje se izmjenjuju i kojih se govornici samo neznatno ili nikako opažaju i jedni druge ne razumiju“ (Pfister, 1998: 200). Diana Meheik primjećuje da su dijalozi u Martinićevim dramama „osnovni, krhki i plošni“ (Meheik, 2013: 168).

Didaskalije koje se pojavljuju u tekstu gotovo u potpunosti gube svoju osnovnu funkciju. Njihova osnovna funkcija jest da daju upute glumcima, međutim Martinić ih nerijetko koristi kako bi dodatno banalizirale već besmislenu radnju. Ovim postupkom, on ruši koncept klasičnog dramskog postupka uvodeći antidramski postupak.

„MIRJANA: Pušim.

Puši.

MIRJANA: Živim.

Živi“ (Martinić, 2013: 99).

Osim u „Drami o Mirjani i ovima oko nje“ didaskalija *Žive* pojavljuje se i u drami „Dobro je dok umiremo po redu“. Ona upućuje na prolazak vremena, a samim time i života. Martinićevo poigravanje didaskalijama najjasnije je vidljivo u fragmentu dramskog teksta „Bilo bi šteta da biljke krepaju“, a to poigravanje izgleda ovako:

„Ja sam didaskalija. Šalim se. Ja nisam didaskalija, ja sam rečenica koju je napisao autor ove drame Ivor Martinić“ (Martinić u: Drame.hr).

Ono što također narušava klasičnu dramsku strukturu jest izostanak akcije, odnosno dramske napetosti u Martinićevim dramama. Za klasično dramsko djelo karakteristična je dramska napetost „koja proizlazi iz nekih suprotnosti, takvih suprotnosti koje postupno rastu da bi se nekako razriješile u očekivanom ili neočekivanom završetku“ (Solar, 2005: 235). Diana Meheik također primjećuje izostanak akcije u Martinićevim dramama te to tumači ovako: „U Martinićevim se dramama ništa ne mijenja i stoga kao da se ništa i ne događa, barem ništa bitno. Drama se tu već dogodila“ (Meheik, 2013: 171). Dakle, u Martinićevim dramama ne prikazuju se nikakvi ključni, veliki događaji. Oni su se dogodili prije radnje same drame, a radnja drame samo je prikaz posljedica tih događaja. O ključnim događajima samo se razgovara, ali oni su se već nekada dogodili pa se u drami ne postiže kulminacija.

Što se dramske kompozicije tiče, u Martinićevim dramama ne razlikuju se elementi kao što su zaplet, vrhunac i rasplet. Cijela radnja drame svedena je uglavnom na cikličko ponavljanje pa tako „Drama o Mirjani“ počinje i završava njenim pušenjem i ispijanjem kave.

Što se likova tiče, Martinićevi dramski likovi također nisu likovi u klasičnom smislu. Već je ranije spomenut lik Mirjane koja je zapravo statičan lik, odnosno lik kod kojega izostaje bilo kakva akcija. Martinićeve likove analizira i Diana Meheik:

„Krajnji je cilj da se likovi s dozvolom pretvaraju da su ono što kažu da jesu (muž, žena, majka, kći itd.) da bi s predmetima i ljudima oko sebe mogli djelovati prema predodžbi kojom ih jezik predstavlja. (...) Isto tako, u *Drami o Mirjani i ovima oko nje* Simon zadržava funkciju oca usprkos svojoj izmještenosti i potpunoj promašenosti u toj ulozi (u čemu, zapravo, ima i neke utjehe). Prepoznavanje vlastite funkcije ujedno je i pokazatelj odmaka od te uloge, što se u uvodnim scenama obiju drama eksplicira brehtijanskim očuđavanjem – likovi su odjednom, ničim izazvani,

iznenađeni mjestom na kojem se zateknu, kućom u koju ulaze već godinama ili desetljećima, odnosima koji su im determinirani bez njihova pristanka ili sa suglasnošću koju su već negdje nekoć dali“ (Meheik, 2013: 168-169).

Diana Meheik se, dakle, osvrće na lik oca Simona koji je Mirjanin bivši muž i otac njihove kćeri. Međutim, on se u ulozi oca baš i ne snalazi najbolje. Slično je i u drami „Moj sin samo malo sporije hoda“ gdje se osvrćemo na lik Mie, majke djeteta s invaliditetom.

MIA: Jučer sam ga rodila, a danas ima dvadeset i pet godina. Dvadeset i pet je pola od pedeset, a pedeset je pola od sto, a sto je cijela vječnost. Tako me živcira što ga je bolest odabrala, baš me živcira. Još uvijek ne znam što mu kupiti. Ona kolica smo masno platili. Da je bar kasnije obolio, pa da mu ih sad mogu pokloniti. On bi se nasmiješio i rekao hvala, to mi je baš trebalo, sada mogu otići u park, voziti se okolo, opsovati tu i tamo, pa onda malo hraniti golubove“ (Martinić, 2013: 18).

O likovima koji se svode samo na funkcije i gube svoju psihološku dubinu piše i Boris Senker u svojoj *Hrestomatiji* te on primjećuje sljedeće:

„Poigravanje s prostorom i vremenom, s izlizanim jezičnim klišejima i zaleđenim obrascima ponašanja, sa statusom dramskoga lika, koji gubi i posljednje crte (i inače prividne) autonomnosti – o nekakvoj "životnosti", "psihološkom volumenu" i "punokrvnosti" već dugo nema riječi (...)“ (Senker, 2001: 36).

5.2. Aluzivnost

Helena Peričić navela je četiri načina intertekstualnog preuzimanja, a ovo je njena klasifikacija:

- a) intertekstualni način
- b) mitološki način
- c) citatnost i aluzivnost
- d) motivski (metonimijski) način (prema Peričić, 2011: 158).

Ovdje ćemo se zadržati na trećem načinu intertekstualnog preuzimanja, konkretno na citatnoj aluzivnosti. Za početak može poslužiti Bagićeve definicija aluzivnosti: „Aluzija (l. *allusio*, smjerati) je govor koji temu obrađuje posredno, upućujući na podudarnu (arhetipsku) situaciju, događaj, osobu ili tekst. Figura je to kojom pošiljatelj povezuje trenutak iskazivanja i sam iskaz s drugim epohama, iskazima i kulturnim kodovima“ (Bagić, 2011). Bagić (2011) ističe kako se aluzivnost najčešće naslanja na „povijest, mitologiju, književnost, politiku i religiju.“ U Hrvatskoj enciklopediji stoji sljedeća definicija aluzivnosti: „U poetici, figura misli koja zbog raznolikosti sadržanih značenjskih naputaka na kakvu osobu, djelo, stanje ili situaciju ima nejasne obrise te se pretapa s ironijom, alegorijom i skrivalicom. Zbog šifriranosti traži od čitatelja predznanje i istančano razumijevanje“ (aluzija. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje).

U knjizi Helene Peričić ističe se tumačenje citatnosti i aluzivnosti kao intertekstualnih postupaka koji podrazumijevaju „preuzimanje/posuđivanje citata kojima se ukazuje ili aludira na primarni tekst kao „stabilan i utvrdiv izvor“ (Peričić, 2011: 58).

Tako u Martinićevoj „Drami o Mirjani“ na nekoliko mjesta pronalazimo iskaze koji podsjećaju na Ionesca:

„JAKOV: Jel' naše dijete Josip, koji ima 20 godina, zvalo?“ (Martinić, 2013: 108).

„JAKOV: Jel' dijete Josip koji ima 20 godina zvao?“ (Martinić, 2013: 141).

U navedenim primjerima vidljivo je kako Martinić koristi izraze koji pojašnjavaju nešto što se podrazumijeva ili nešto što nije potrebno isticati, odnosno nešto što je likovima njegove drame već dobro poznato. Slični izrazi mogu se pronaći čitajući Ionescove drame gdje likovi u razgovor ubacuju činjenice koje su njima već poznate. Dakle, likovi prepričavaju nešto što su zajedno već doživjeli, a radi se o nevažnim i svakodnevnim radnjama kojima se inače u svakodnevnoj komunikaciji ne pridaje značaj. Takvi primjeri nalaze se u drami „Ćelava pjevačica“ kada gospodin i gospođa Smith razgovaraju o nekakvim banalnim situacijama, kao npr. što su jeli danas za ručak:

„GĐA SMITH: (...) Imali smo juhu, ribu, krumpir sa slaninom i englesku salatu. Djeca su pila englesku vodu. Dobro smo danas večerali. To je zato što stanujemo u okolici Londona i što se zovemo Smith“ (Ionesco, 1981: 7).

Čitajući ovakve iskaze stvara se dojam kao da likovi ne razgovaraju međusobno nego se obraćaju čitateljima i/ili gledateljima te zbog toga objašnjavaju nešto što bi njima samima već trebalo biti jasno i blisko. Slično primjećuje i Esslin kod Ionesca: „dva bračna para svečano se međusobno informiraju o stvarima koje su im sve vrijeme morale biti očite“ (Esslin, 1961: 88). Tako i u „Drami o Mirjani“ postoji primjer bračnoga para koji ide skupa spavati, a razgovaraju kao da se tek upoznaju i navode činjenice koje su već jasne i očite:

„ANKICA: Ti si moj muž.

JAKOV: Da.

ANKICA: Ja sam tvoja žena.

JAKOV: Drago mi je“ (Martinić, 2013: 107).

Slični primjeri kao ovaj prethodni pronalaze se i kod Ionesca u „Ćelavoj pjevačici“ tijekom razgovora bračnog para Martin:

„G. MARTIN: (...) Draga gospođo, ja mislim da nema sumnje mi smo se već vidjeli i da ste vi moja zakonita žena... Elizabeth, našao sam te!

GDA MARTIN: (...) Donalde, to si ti, darling!“ (Ionesco, 1981: 17).

Martinić u ovim iskazima ne citira Ionesca izravno, ali čitajući ove iskaze svakako se može uočiti da on neizravno upućuje na njega i njegov stil pisanja. Martinićev primjer sadržajno je vrlo sličan Ionescovom – bračni par koji kao da se tek upoznaje iako su već godinama zajedno, pričaju o banalnim situacijama koje inače nitko ne naglašava niti o njima razgovara. Prema tome, može se reći da se Martinić u svom tekstu referira na Ionescov tekst.

5.3. Apsurd suvremenog čovjeka

O temama kojima se bave hrvatski dramatičari 21. stoljeća i zaokretu koji se događa na tematskom planu piše Danijela Weber-Kapusta u svom radu pod naslovom „Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća“. Ona uočava kako su se u drugoj polovici devedesetih godina hrvatski dramatičari bavili temama koje su usko vezane uz rat i posljedice rata. Weber-Kapusta naglašava tematske promjene koje se događaju ulaskom u novo tisućljeće:

„Zakoračivši u novo tisućljeće, hrvatska dramska književnost sve se manje bavi postratnim i postsocijalističkim razdobljem obilježenim gospodarskim, ideološkim i društvenim transformacijama, a sve više utjecajem koji pripadnost kapitalističkom sustavu izaziva na svijest malog čovjeka prilikom oblikovanja njegovih kolektivnih i individualnih, javnih i privatnih, identiteta i uloga“ (Weber-Kapusta, 2014: 409).

Naime, u novom tisućljeću dramatičari se ne bave više egzistencijalnim temama koje su rezultat ratnih zbivanja. Oni se okreću novim, aktualnim temama kao što su raspad obitelji, marginalizirani pojedinci, dokolica suvremenog čovjeka, čovjek u aktualnim društvenim zbivanjima, a ne onim ratnim i sl.

Ono što se može uočiti nakon čitanja Martinićevih dramskih tekstova jest apsurd suvremenog čovjeka koji proizlazi zapravo iz određenih aktualnih društveno-političkih okolnosti. Tako, između ostaloga, pronaći će se tematika iseljavanja mladih ljudi iz države čime se aludira na trenutne okolnosti i uvjete življenja u istoj. Slične elemente primjećuje i Mirna Sindičić Sabljo istražujući dramsko stvaralaštvo poljskog pisca Slawomira Mrożeka, dakako prilagođene vremenu u kojemu je on stvarao. Ona primjećuje da apsurd u Mrożekovim dramama ne proizlazi iz metafizičkih problema kao što je to slučaj kod Becketta i Ionesca te naglašava da je apsurd u Mrożekovom kazalištu posljedica društvenih događaja.

„U Mrożekovim su tekstovima svi međuljudski odnosi određeni društvenim i političkim uvjetima. Dok u Beckettovim dramama apsurd proizlazi iz nemogućnosti spoznaje i dobivanja konačnih odgovora, u Mrożekovim tekstovima on proizlazi isključivo iz međuljudskih odnosa i društveno-političkih prilika u kojima likovi žive. Mrożeka zanimaju načela prema kojima likovi žive i djeluju unutar svojih mikro sredina te kako ona određuju njihovo ponašanje. Likovi su žrtve prilika u kojima žive, ljudi iz svoje okolice, državnog aparata i institucija koje uvelike reguliraju njihove odnose“ (Sindičić Sabljo, 2011: 299).

Kada se govori konkretno o dramama Ivora Martinića uočljivo je da on društvenu problematiku želi prikazati kroz obiteljsku zajednicu. U sve tri drame vidljivo je da je upravo obitelj uvijek u središtu, a kroz nju se reflektiraju problemi na kojima Martinić inzistira. Tako se u dramskom tekstu „Moj sin samo malo sporije hoda“ prati jedna obitelj i odnosi unutar iste, a prvenstveno odnosi ostalih članova kućanstva prema Branku, mladiću s invaliditetom. Dakle,

invaliditet, marginalizirani pojedinac i složeni odnosi prema osobama s invaliditetom neki su od problema o kojima progovara ova drama. Zanimljivo je to što je Branko, mladić s invaliditetom, već prihvatio svoje stanje kao takvo i s njim se dobro nosi, ali to ne čine drugi likovi. Svakako ono što se može iščitati iz ove drame jesu zamršeni međuljudski odnosi i njihovo međusobno nerazumijevanje. U središtu je „drugačiji“ pojedinac, a sam Ivor Martinić o tome kaže sljedeće:

„U ovom tekstu obiteljski odnosi su narušeni zbog pojave bolesti te na vidjelo izlaze osjećaji napuštenosti, ogorčenosti, nemoći i nemogućnosti prevladavanja vlastitih duboko ukorijenjenih predrasuda prema onima drukčijim od nas. Bavim se egoizmom svih članova, koji su u nemogućnosti prihvatiti nestalnost života. Njihova krhka bića se slamaju pred bolešću, koja je izvan njihove moći. Obitelj se razotkriva kao egoistična zajednica koja teško prihvaća kompromise. Kako je obitelj temeljna jedinica društva, to se preslikava na sadašnji trenutak“ (Tetar.hr).

Odnos prema invaliditetu i „drugačijem“ pojedincu razmatra se na više mjesta u drami. Neki od takvih primjera su sljedeći:

„RITA: Nema veze, ostavit ćemo mu dar. Da ga sada zovemo, trebalo bi mu bar pola sata dok on dođe s tim svojim kolicima. Ta kolica su baš nespretna! Baš sam pričala sa sinom, rekla sam mu zašto se više ne druži s njim kada dođe u posjet. On meni kaže: mama, volim ja Branka, samo su ta njegova kolica jako nespretna, nisam strpljiv, a ta kolica nespretna. Pa biraj filmove koji igraju u kinima do kojih nema stepenica, pa restorane u kojima ima dovoljno mjesta između stolova, pa onda nakon svega uzmi taksu, pa složi ta kolica, pa to sve košta!

(...)

RITA: Kolica su kolica, jednostavno su nespretna! Kaže meni moj sin: a onda ti ljudi koji stalno zure. Mislim, gledam i ja drugačije od sebe, nema tu zlobe, samo te nekako privuku te drugačije stvari. A bilo je baš zgodno kad je imao štaku. Onda nisi znao je li samo slomio nogu ili samo malo sporije hoda“ (Martinić, 2013: 25).

U cijelom dramskom tekstu prate se „nategnuti“ odnosi među likovima zbog Brankovog invaliditeta: majka Mia koja pokušava ublažiti Brankov problem tješeci samu sebe, njena sestra Rita koja govori nepromišljene stvari o njegovom invaliditetu te se kroz njen lik mogu najbolje iščitati stavovi ljudi prema „drugacijem“, Brankova sestra Doris koja ga sažalijeva, otac Robert koji je previše zauzet poslom...

Otuđenost među modernim ljudima također se može iščitati kao važna tematska okosnica iz ovoga dramskoga teksta, posebice u dijalogu između Branka i djevojke Sare koja uporno inzistira na Brankovom korištenju društvene mreže *Facebook*:

„SARA: Da si na Facebooku, ja bih znala da ti je rođendan. I onda bih ti čestitala s puno uskličnika i *lajkala* poneku fotografiju na kojoj si sam. To mene uvijek oraspoloži“ (Martinić, 2013: 37).

(...)

SARA: (...) Dođi na Facebook, i vidjet ćeš milijune usamljenih ljudi koji samo skupljaju ljude oko sebe jer ne mogu biti sami iako su usamljeni. I onda mi tako dijelimo stvari, misli, rečenice, sve samo da bismo pokazali da smo živi (...)“ (Martinić, 2013: 37-38).

Obiteljski odnosi najbolje se reflektiraju kroz lik majke i supruge Mie. Ona teži za ljubavlju i podrškom svoga muža Roberta, ali on je uvijek umoran, odsutan i nezainteresiran za njene potrebe i izljeve ljubavi. Također, prati se njena usredotočenost na Branka, a nezainteresiranost za ljubavni život njene kćeri Doris koja joj se povjerava oko novoga dečka.

„DORIS: Kada ćeš mi opet moći biti mama? Hoćeš biti bolje?! Mama? Mama?“ (Martinić, 2013: 68).

Majka Mia opterećena je invalidnošću svoga sina i to je sve o čemu ona razmišlja:

„MIA: Onako, pred spavanje, nekad, samo malo tako zamišljam kako moj sin hoda“ (Martinić, 2013: 74).

Nadalje, ona nikako ne može prihvatiti sinovu bolest, ali uvjerava samu sebe da je ipak prihvatila:

„MIA: (...) Da više ne hodaš malo sporije, nego da ne hodaš uopće. On me pogledao samilosno, ali ja sam bila ponosna što sam mogla to reći. Ti ne hodaš! Ti se voziš!

(...)

MIA: (...) Ti ne možeš hodati! Moj sin ne hoda! Njemu noge ne rade! On nikad neće hodati! I ja to mogu reći! Evo, rekla sam!“ (Martinić, 2013: 84).

Drama u kojoj se ponajviše ističe apsurd i otuđenost suvremenog čovjeka jest „Drama o Mirjani i ovima oko nje“. U ovoj drami također se prate kompleksni i narušeni obiteljski odnosi, ali i besmislena i monotona svakodnevica jedne žene koja je, osim obitelji, okružena i svojim prijateljima, odnosno kolegama s posla. Apsurdistička poetika najbolje se iščitava upravo iz ove drame. Konkretno u ovom tekstu, radi se o razvedenom bračnom paru koji konstantno vodi nekakve rasprave oko zajedničke kćeri Veronike i njihovog propalog braka. Međutim, jezik je alat u ovoj drami iz kojega proizlazi sav apsurd i nerazumijevanje među likovima koji su međusobno jako bliski ili bi trebali biti (majka i kćer, muž i žena...). „Budući da se te stvari događaju na razini jezika u drami, a ne govora, ne možemo govoriti o psihološkom realizmu likova ili o govoru individualne svijesti“ (Meheik u Martinić: 2013: 170). Za ovu dramu Nives Madunić Barišić navodi da je to “drama svakodnevnog čovjeka uronjenog u banalnost i apsurdnost“ (2010: 24). Da je riječ o drami obične svakodnevice dokazuje sljedeći citat:

„MIRJANA: Ja sam Mirjana. Sjedim za stolom. Popila sam gutljaj kave iz šalice. Potom sam dodala mlijeko. Uzela sam kutiju cigareta i zapalila jednu. Pušim. U pozadini svira neka lagana glazba“ (Martinić, 2013: 99).

Idila Mirjanine dokolice i njeni rituali prekidaju se prepirkama s njenom kćeri, tinejdžericom Veronikom, problemima s bivšim mužem Simonom i njenom majkom Violetom. Osim toga, u njen život upleteni su i njeni kolege iz ureda gdje radi kao tajnica.

Na samom početku dramskoga teksta Mirjana se predstavlja čitateljima i/ili gledateljima. Pfister tumači obraćanje publici kao „jednosmjernu komunikaciju“ (Pfister, 1998: 202). Apsurd u ovoj drami proizlazi i iz Mirjaninih monologa o prethodnom obavljenim

radnjama koje su toliko banalne da o njima uopće ne vodimo računa, a radi se o radnjama kao što su sjedenje, ispijanje kave, pušenje i to je naglašeno kroz cijelu dramu, što kroz Mirjanine monologe, što kroz didaskalije. Samim time naglašen je apsurd njenoga življenja koje se svodi na životarenje bez nekakvih konkretnih promjena ili životnih akcija.

Jedan od likova ove drame iz kojega se najbolje uočava apsurd jest lik Mirjanine prijateljice Grozdane koja nerijetko u razgovorima s njom spominje i na neki način najavljuje svoje samoubojstvo. Izlaz iz svog nezadovoljstva pronalazi upravo u smrti. Radi se o emocionalno nestabilnoj domaćici koja se osjeća neostvareno, ali i nevoljeno od strane svoga muža. Najčešće priča o banalnim temama kao što su odjeća, kuhinja i ostali kućanski poslovi. Njeno nezadovoljstvo može se iščitati na mnogim mjestima u drami:

„GROZDANA: Sinoć sam pekla kolače dokasno, bilo je oko dva kad sam zaspala. Pravim dobre kolače iako se moj muž žali da stalno pravim iste. Maloprije, dok sam se umivala, pomislila sam kako bih se mogla ubiti“ (Martinić, 2013: 109)

(...)

„GROZDANA: Ah, tako je lijepo biti u velikoj kući i živjeti na ovom svijetu još samo dvije godine. Gledati televiziju, slušati radio, ne otvarati vrata. Evo, mi čekamo bebu već nekoliko godina, moj trbuh tako sporo raste! Rasti, rasti! (...) Znae što, mislim da bi me mogao pokušati ostaviti večeras. Da, baš večeras. Nekako to osjećam u zraku. Zato treba biti veseo, zavodljiv, nasmijan, i tužan povremeno“ (Martinić, 2013: 151).

(...)

„GROZDANA: Danas mi je muž došao doma. Ja sam se bojala da će me pokušati ostaviti, ali bio je dobar. Čak sam mu malo psovala majku, ali nije pretjerano zamjerio. Volim ga, jesam to rekla?“ (Martinić, 2013: 159).

Otuđenost u „Drami o Mirjani i ovima oko nje“ također se reflektira kroz odnos Ankice i njenog muža Jakova. Oni više nisu ni sigurni vole li se, a njihovi banalni razgovori najbolje dočaravaju tragičnost njihovog odnosa koji bi trebao biti blizak, ali daleko je od toga. On je na neki način izbjegava i srami je se, ali ona osjeća svoju svrhu u tome što je njegova žena i majka njegovog jedinog sina, što mu kuha, pere i brine se za njega. U braku su samo zato što „tako mora biti“ i jer su tako navikli:

„ANKICA: Samo me pokušaj ostaviti, znaš. Samo se pokušaj prestati svađati sa mnom. Samo pokušaj, i ubit ću te, majke mi.

JAKOV: O čemu ti pričaš?

ANKICA: (...) Ja ću večeras doći na taj domjenak, a ti ćeš me, kad dođem poljubiti i zagrliti, je l' ti jasno. Ja sam majka tvog djeteta, već smo dvadeset i pet godina u braku, ne volim te više, kao što ni ti mene ne voliš. Ali smo u braku. Tako ćemo se i ponašati, u redu?“

JAKOV: U redu.

ANKICA: (...) Hodat ću uspravno, ja sam ti rodila jedinog sina, ja te oblačim i ja te hranim. Ja sam tvoja žena. Ja sam direktorova žena. Ti ćeš me poljubiti, ja ću pričati s ljudima i puno ću se smijati. Vidimo se“ (Martinić, 2013: 150).

Drama „Dobro je dok umiremo po redu“ isto tako govori o odnosima unutar jedne obitelji, preciznije o raspadu iste. Kao i u „Drami o Mirjani i ovima oko nje“ radi se o rastavljenom bračnom paru s djetetom. Ovdje Martinić otvara suvremenu društvenu problematiku o kojoj se može svjedočiti svakodnevno, a to je iseljavanje mladih ljudi iz Hrvatske te odlazak u inozemstvo u potrazi za boljom i svjetlijom budućnosti. Odlazak u inozemstvo u nadi za ostvarenjem pjevačke karijere spominje se i u „Dami o Mirjani i ovima oko nje“ i to kroz primjer Mirjanine kćeri, mlade djevojke koja sanja o tome da će u Americi ostvariti sve svoje želje i postati slavna pjevačica. U drami „Dobro je dok umiremo po redu“ sve se vrti oko Paolovog odlaska, ali on se u drami uopće ne pojavljuje. Paralelno se govori i o smrti Jankovog oca pa otuda i naslov ove drame. Paolov odlazak u Ameriku reflektira društveno-političke probleme današnjice:

„ELZA: Sin nam odlazi u Ameriku.

JANKO: Da.

ELZA: Da.

JANKO: Bit će mu dobro tamo.

ELZA: Da.

NIKOLINA: Amerika je zemlja mnogih mogućnosti“ (Martinić u: Drame.hr).

Kroz ovu dramu provlači se i motiv uzaludnog čekanja što je karakteristično za Beckettovu dramu „U očekivanju Godota“. Međutim, ovdje se ne radi o nekakvom duhovnom ili metafizičkom iščekivanju kao što je to slučaj kod Becketta. Ovdje otac uzaludno iščekuje svoga

sina kako bi mu pokazao svoj novi restoran koji je upravo pred otvorenjem, ali na kraju biva pogođen i razočaran njegovim nemarom i nedolaskom. Ovo čekanje provlači se kroz cijeli dramski tekst, ali sin se naposljetku uopće ne pojavljuje iako se o njemu cijelo vrijeme priča.

„JANKO: Sin mi odlazi u Ameriku, htio sam da vidi restoran u punom sjaju...“
(Martinić u: Drame.hr).

5.4. Miješanje tragičnog i komičnog

U dramama Ivora Martinića može se nerijetko pronaći miješanje tragičnog i komičnog izričaja. Konkretno, situacije koje se inače doživljavaju kao tragične, ovdje su prikazane na komičan način, odnosno s dozom crnoga humora. Miješanje tragičnog i komičnog također je jedno od obilježja koje se veže uz poetiku apsurda. Ovakav primjer može se, između ostaloga, pronaći u „Drami o Mirjani i ovima oko nje“ kada lik Mirjanine prijateljice Grozdane najavljuje svoju smrt, preciznije samoubojstvo koje planira počiniti u bližoj budućnosti. Ona izjave o svome planiranom samoubojstvu ubacuje u sasvim obične, svakodnevne razgovore o kolačima, ručku, kuhinji i slično. Upravo na taj način postiže se komika u njenim konstatacijama o tako ozbiljnoj temi, a to je vidljivo na sljedećim primjerima:

„GROZDANA: Treba skloniti magistarsku radnju, ne čitati knjige, ne odgovarati prijateljicama na poruke! Joj, kad će proći te dvije godine da se konačno ubijem! Ha!“ (Martinić, 2013: 151).

Nadalje, u drami „Moj sin malo sporije hoda“ miješanje komičnog i tragičnog najbolje se odražava kroz lik dementne bake Ane koja zaboravlja da joj je unuk u invalidskim kolicima, za koga se udala, tko je živ, a tko je umro i slično.

„ANA: A gdje je Slavko? Nisam ga dugo vidjela?

MIA: Umro, mama.

ANA: Umro? Umro. A Nevio?

MIA: Isto umro. (...)

ANA: A Oliver?

MIA: Živ.

ANA: Kurvin sin.

MIA: Mama...

ANA: Za kojeg sam se na kraju udala?

MIA: Za Olivera, mama“ (Martinić, 2013: 8-9).

5.5. Crni humor

Kao što je već navedeno, Ivor Martinić poseže za crnim humorom kada miješa tragično i komično. Tragiku života i životnih sudbina svojih likova „razbija“ humorom koji je uobičajeno crni humor ili kako se još naziva „galgenhumor“. Taj tip humora definiran je u Hrvatskoj enciklopediji kao: „galgenhumor (njem.: humor pod vješalima), humor s tragičnom pozadinom, crni humor, gorka šala, ironija s tragičnim primislima“ (galgenhumor. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje).

Detaljnije o crnom humoru, konkretno u suvremenoj hrvatskoj drami piše Martina Petranović:

„Skлонost suvremenih dramskih pisaca, kako mlađeg tako i srednjeg, afirmiranoga naraštaja, prema uvijek privlačnome carstvu grotesknog i crnohumornog, a potom i odgovarajuće kazališno prevođenje istog u režiju i glumu, prepoznala je uostalom i kritika i struka, govoreći o začudnom i pomaknutom, otkvačenom i crnokomedijskom, monthypaytonovskom i apsurdističkom oblikovanju dramske zbilje, te nalažući usporedbe sa šarolikim dijapazonom dramsko-kazališnih, televizijskih i filmskih, pa čak i stripovskih ostvarenja“ (Petranović, 2004: 66-67).

Upotrebom crnog humora Martinić ublažava tragiku te samim time čini podnošljivijima teške teme poput samoubojstva, staračke demencije, bolesti i tome slično. Mnogo puta je crni humor kontroverzan jer zapravo na humorističan način progovara o ozbiljnim stvarima. Crni humor, unatoč svojoj kontroverznosti, jako je popularan i zastupljen u svakodnevnoj komunikaciji. Tipičan primjer takve vrste humoru vidljiv je u sljedećem primjeru iz „Drame o Mirjani i ovima oko nje“.

„GROZDANA: (...) Ova peć u kojoj ću se ubiti za dvije godine neispravna je. Pušta plin. Morat ćemo je što prije popraviti. Kako ću praviti kolače za Božić? Kako ću se ubiti za Uskrs?“ (Martinić, 2013: 116).

5.6. Miješanje realnog i irealnog

Osim miješanja tragičnoga i komičnoga, u Martinićevim se dramama može izdvojiti i miješanje realnog i irealnog. Isto primjećuje i Nives Madunić Barišić analizirajući „Dramu o Mirjani i ovima oko nje“ te izdvaja lik Mirjanine majke Violete i navodi sljedeće: „I na kraju, tu je još i Mirjanina majka Violeta, čija smrt u ovaj komad unosi onaj posljednji irealni ekspresionistički element iz kojega se u konačnici i iščitava autorovo diskretno strukturalno poigravanje citatnošću i metateatralnošću“ (Madunić Barišić 2010: 28). Ono što je irealno u Violetinoj smrti jest to što ona sama najavljuje svoju vlastitu smrt i točno zna gdje i kada će se dogoditi i koji će uzrok biti.

„VIOLETA: Neću dugo. Došla sam ti samo reći da ću danas oko šest umrijeti.

MIRJANA: Molim?

VIOLETA: Da. Moždani. Tamo u bolnici“ (Martinić, 2013: 161).

Violeta čak svojoj kćeri Mirjani izražava sućut povodom vlastite smrti:

„MIRJANA: Žao mi je.

VIOLETA: I meni. Moja sućut“ (Martinić, 2013: 162).

Upravo iz ovoga dijela drame možemo dodatno iščitati Martinićevo poigravanje s intertekstualnošću kao jednim od postmodernističkih postupaka.

Reakcija Mirjane na smrt njezine majke podsjeća na početak romana „Stranac“ Alberta Camusa kada glavni lik Meursault majčinu smrt doživljava hladno i ravnodušno kao i u ovom slučaju Mirjana. To se iščitava već u prvih nekoliko rečenica Camusova romana:

„Danas je mama umrla. Ili možda jučer, ne znam. Dobio sam brzojav iz ubožnice:
»Majka preminula. Ukop sutra. S poštovanjem.« Ali, to ništa ne znači. Možda je to ipak bilo jučer.“ (Camus, 2004: 7)

I Mirjana i Meursault nakon saznanja da im je majka umrla razmišljaju o nekim sporednim stvarima, kao npr. što će obući na sprovod, kako će stići na groblje i sl. Poznato je da je Camusov Meursault lik koji živi apsurdnim načinom života pa otuda i naziv ovoga romana – on je stranac u svijetu u kojemu živi. Kod Meursaulta i kod Martinićeve Mirjane mogu se uočiti neke zajedničke crte – dane provode pasivno, ne radeći gotovo ništa, žive monotono, njihove su reakcije ravnodušne na događaje i situacije koji se odvijaju oko njih, pomireni su s besmisлом svoga života i po tom pitanju ne čine ništa.

6. Jezična obilježja Martinićevih dramskih tekstova

Kada se govori o dramskom opusu Ivora Martinića važno je osvrnuti se i na jezik kojim on oblikuje svoja djela. Jezik u Martinićevim dramama izuzetno je jednostavan, svakodnevan, blizak čitateljima, a nerijetko sadrži i psovke ili slične vulgarne izraze. Tri analizirane drame jezično su vrlo slično oblikovane pa se može uočiti jedan, već uveliko formiran, jezični izričaj autora. Martinićev jezični izraz odraz je svijeta u kojemu žive njegovi likovi, ali i čitatelji i/ili gledatelji. Tako će on na više mjesta koristiti izraze popularne kulture kao što su *lajk*, *Facebook*, *e-mail* i slično. Na taj način on čitatelja uvlači u svijet svojih likova koji su zapravo čitateljima neosporno bliski. Slično se postiže i psovkaama te drugim vulgarnim izrazima. Na nekim mjestima autor postiže i komiku koristeći takve izraze, posebice kada ih koristi 70-godišnja dementna žena. Osim što se time ponekad postiže komika, Martinićevi likovi psovkaama izražavaju ljutnju, bijes i frustracije zbog svakodnevnih situacija, što je čitatelju također dobro poznato. Jezik za kojim Martinić poseže često je zasićen stereotipima i klišejima koji gotovo nikad ne zvuče uvjerljivo pa je tako već u naslovu jedne od drama iskorišten jedan takav izraz: *dobro je dok umiremo po redu*. Dijalozi su jednostavni, svedeni na kratku konverzaciju o svakodnevnim stvarima, događajima ili situacijama. U njima ne pronalazimo nikakve filozofične ili dubokoumne konstatacije. Čitajući ove dramske tekstove, stvara se dojam mehanizacije jezika, a to izgleda ovako:

„MIA: Sviđa ti se jogurt? Jesi još gladna?

ANA: Ne.

MIA: Sigurno.

ANA: Sigurno.

MIA: Skuhat ću juhu, a onda moram kupiti dar.

ANA: Dobro.

MIA: Rita je smršavila, zar ne?

ANA: Ne znam.

MIA: Je, smršavila je, vidi se, ne laži. Dobro joj stoji.

ANA: Da.

MIA: Dobar joj je Mihael. Lijepo se trpe.

ANA: Neka“ (Martinić, 2013: 28).

Ovakvih i sličnih plošnih dijaloga prepune su sve drame o kojima se govori. O jeziku kojim se služi Ivor Martinić govori i Diana Meheik, a ona primjećuje sljedeće:

„Ono zbog čega je postalo, ili će tek postati, teško ignorirati Martinića u korpusu hrvatskog dramskog pisma upravo je način na koji upotrebljava jezik. Ne upuštajući se u romantizirane hvalospjeve umjetničkog osjećaja za svijet, i bez potrebe da proglašavamo Martinića (ili bilo koga drugoga) glasom jedne, odnosno nove generacije, možemo reći da Martinić kirurški detektira jezik koji u determinantama vremena i prostora u kojem se nalazimo govori *nešto* te je Martinić utoliko zaista u svijetu i od svijeta, ovoga ovdje i sada“ (Martinić, 2013: 167).

Ono što je još karakteristično za jezik dramskog pisma Ivora Martinića, prvenstveno za „Dramu o Mirjani i ovima oko nje“ jest kombinacija dokumentarnog i poetskog jezika. Dokumentarni jezik koristi uglavnom u opisima svakodnevnice, prije svega, Mirjanine, a zatim i onih „oko nje“.

Zaključak

Osnovni cilj ovog diplomskog rada bio je analizirati obilježja i elemente dramskog stvaralaštva mladog hrvatskog dramatičara Ivora Martinića. Već u samom uvodu predstavljene su njegove drame koje su se u nastavku rada detaljnije analizirale, a to su: „Drama o Mirjani i ovima oko nje“, „Moj sin samo malo sporije hoda“ i „Dobro je dok umiremo po redu“. Na tim trima dramskim tekstovima analizirana je pozadina poetike apsurdna koja je, dakako, prilagođena vremenu u kojemu Martinić stvara. Osim toga, istraživana su i druga obilježja koja su karakteristična za Martinićevo dramsko pismo, prije svega jezik, prostor i vrijeme. Što se tiče konkretno poetike apsurdna u dramskom pismu Ivora Martinića, o njoj se diskutiralo na tematsko-motivskom i formalnom planu.

Na početku rada i nakon samog uvoda u problematiku, dan je prikaz novih dramskih strujanja u hrvatskoj književnosti s naglaskom na termin „mlada hrvatska drama“. Navedeni termin često je u književnopovijesnoj literaturi izjednačavan s izrazima kao što su – *postmoderna drama, nova hrvatska drama, hrvatska suvremena drama* i slično tome. U prvom poglavlju spomenuti termini su objašnjeni s naglaskom na nepostojanje jedinstvenog rješenja u literaturi, ali i s naglaskom na nepostojanje vremenskog odmaka od dramskog opusa o kojemu se govori.

Što se tiče kategorija prostora i vremena kao temeljnih dramaturških kategorija, kod Martinića je primijećeno da se radi o privatnim, intimnim prostorima, a u središtu je unutrašnji svijet dramskih lica. Vrijeme u dramama je određeno prošlošću, a vrijeme same radnje nije točno ili precizno definirano, odnosno ne zna se kada se odvija radnja drame.

U poglavlju nazvanom „Poetika apsurdna u dramskom pismu Ivora Martinića – analiza korpusa“ analizirana su obilježja poetike apsurdna na konkretnim primjerima iz Martinićevog dramskog opusa. Ono što je uočeno jest da kod Martinića postoji citatna aluzivnost na Ionesca i njegovu „Ćelavu pjevačicu“ te intertekstualna relacija i sa „Strancem“ Alberta Camusa. Poseban naglasak stavljen je na apsurd suvremenog čovjeka, odnosno apsurd koji proizlazi iz aktualnih društvenih okolnosti. Martinić indirektno progovara o problemima suvremenog čovjeka koji nisu posljedica metafizičkih previranja nego su rezultat društvenih događaja i međuljudskih odnosa. Tako su teme koje otvara Martinić sljedeće: iseljavanje mladih ljudi iz države, odlazak u inozemstvo u potrazi za boljom budućnosti, narušeni obiteljski odnosi pa čak i raspadanje obitelji, odnos prema „drugom“ i „drugačijem“ (u ovom slučaju govori se o

invalidnosti), otuđenje među ljudima, nezadovoljstvo u bračnom životu, nerazumijevanje među partnerima i drugim članovima obiteljske zajednice itd. Martinić, dakle, progovara o temama koje su današnjem čitatelju bliske i dobro poznate. Radi se o univerzalnim temama koje se tiču svih članova društva i o kojima svi mogu, barem u nekom mjeri, svjedočiti. Nadalje, dva kraća potpoglavlja posvećena su analizi miješanja tragičnog i komičnog te realnog i irealnog u Martinićevim dramama, a dani su i konkretni primjeri za oba obilježja. Analizom svih triju Martinićevih drama uočeno je da u „Drami o Mirjani i ovima oko nje“ uočeno više elemenata poetike apsurdna nego što je to slučaj s druge dvije drame. Naime, drame „Moj sin samo malo sporije hoda“ i „Dobro je dok umiremo po redu“ više se približavaju realističkoj, obiteljskoj dramu te se Martinić u ovom dijelu stvaralaštva okreće psihološkom realizmu. Ono što prvu dramu približava poetici apsurdna jest ništavilo radnje i nemotiviranost glavnoga lika za prošla događanja o čemu govori i Selenić kada piše o stvaralaštvu Becketta i Ionesca.

Na kraju rada, može se zaključiti da je Ivor Martinić jedan od najznačajnijih predstavnika najmlađe generacije hrvatskih dramatičara. U njegovim dramama uočljivi su odjeci apsurdističke poetike: narušavanje klasične dramske strukture – didaskalije koje dodatno banaliziraju već banalnu radnju, nepovezani dijalozi, izostanak dramskog sukoba i dramske napetosti, likovi su kao funkcije, izostanak klasične dramske kompozicije... Ono što je važno naglasiti jest to da je apsurd kod Martinića rezultat društvenih strujanja. Njegovi likovi ne bore se toliko s metafizičkim i duhovnim preokupacijama kao što je to bio slučaj kod Ionesca i Becketta. Martinić, prije svega, progovara o suvremenom čovjeku te na indirektan način otvara probleme današnjice. Zbog toga omogućuje poistovjećivanje čitatelja i/ili gledatelja s njegovim dramskim licima. Jezik kojim on piše, kao i teme kojima se bavi, jednostavan je, svakodnevan i blizak čitateljima. U svakom slučaju, Ivora Martinića ne možemo svrstati u predstavnika ili sljedbenika poetike apsurdna. Naime, iako se u njegovom stvaralaštvu mogu uočiti neke poveznice s apsurdističkom dramaturgijom na tematskom, sadržajnom i formalnom planu, on svakako gradi svoj vlastiti, specifični izričaj.

Literatura i izvori

1. Bagić, Krešimir. 2011. „Dvostruko kodiranje iskaza.“ *Vijenac* 445. Matica hrvatska. <https://www.matica.hr/vijenac/445/dvostruko-kodiranje-iskaza-919/> (datum pristupa: 29.11.2020.)
2. Beckett, Samuel. 1981. *Drame*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
3. Botić, Matko. 2019. „Protagonist kojeg nema.“ *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. XXII No. 79/80, str. 5-11. https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=345561(datum pristupa: 28.11.2020.)
4. Camus, Albert. 2004. *Stranac*. Zagreb: Globus media d.o.o.
5. Car Mihec, Adriana. 2006. *Mlada hrvatska drama (ogledi)*. Osijek: Ogranak Matice hrvatske Osijek.
6. Dobrotić, Hrabren. 2013. *Reprezentacija popularne kulture u suvremenoj hrvatskoj drami*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
7. Esslin, Martin. 1961. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books.
8. Gašparović, Tajana. 2013. „Najmlađa generacija hrvatskih dramatičara.“ *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. XVI No. 53/54, str. 164-171. <https://hrcak.srce.hr/186318> (datum pristupa: 1.12.2020.)
9. Ionesco, Eugène. 1981. *Ćelava pjevačica i drugi antikomadi*. Zagreb: Znanje.
10. Kušan, Ivan. 1981. „Ionesco i njegovi antikomadi“ u: Ionesco, Eugène. *Ćelava pjevačica i drugi antikomadi*. Zagreb: Znanje.
11. Lederer, Ana. 2004. *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o.
12. Ljubić, Lucija. 2011. „On ne hoda – on se vozi.“ *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. XIV No. 47/48, str. 10-15. https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=275309 (datum pristupa: 25.11.2020.)
13. Madunić Barišić, Nives. 2010. „Fenomen zvan Mirjana. Usporedna analiza različitih redateljskih čitanja Martinićeva teksta.“ *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. XIII No. 43/44, str. 24-33. <https://hrcak.srce.hr/186838> (datum pristupa: 23.11.2020.)

14. Martinić, Ivor. 2013. *Moj sin samo malo sporije hoda i Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Fraktura/ZKM.
15. Meheik, Diana. 2013. „Drama se tu već dogodila.“ u: Martinić, Ivor. *Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Fraktura: Zaprešić.
16. Nikčević, Sanja. 2008. *Što je nama hrvatska drama danas?* Zagreb: Naklada Ljevak d.o.o.
17. Peričić, Helena. 2011. *Deset drskih studija*. Zagreb: Naklada Bošković.
18. Petranović, Martina. 2004. „Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami.“ *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. VIII No. 17/18, str. 67-75.
https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=278277(datum pristupa: 10.1.2021.)
19. Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
20. Rafolt, Leo. 2007. *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
21. Selenić, Slobodan. 1971. *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
22. Sindičić Sabljo, Mirna. 2011. „Slawomir Mrózek i kazalište apsurdna.“ *Croatica et slavica Iadertina*. VII/I, str. 189-303.
<https://hrcak.srce.hr/79381> (datum pristupa: 1.12.2020.)
23. Solar, Milivoj. 2003. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
24. Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
25. Weber-Kapusta, Danijela. 2014. „Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21.stoljeća.“ *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 40 No. 1, str 397-412.
https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=181546(datum pristupa: 15.1.2021.)

INTERNETSKI IZVORI

26. Borić, Tamara. 2019. „Martinić: 'Smrt i odlazak stalne su mi teme. Svi iz malog mjesta žive s time da će možda otići.' Nacional.

- <https://www.nacional.hr/martinic-smrt-i-odlazak-stalne-su-mi-teme-svi-iz-malog-mjesta-zive-s-time-da-ce-mozda-otici/> (datum pristupa: 1.12.2020.)
27. Hrvaćanin, Tim. 2015. „Ivor Martinić: 'ne postoji nikakva sustavna podrška dramskim piscima“ . Ziher.hr
<https://www.ziher.hr/intervju-ivor-martinic-ne-postoji-nikakva-sustavna-podrska-dramskim-piscima/> (datum pristupa: 15.1.2021.)
28. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. *Aluzija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=2055> (datum pristupa: 20.1.2021.)
29. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. *Antiteatar*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3122> (datum pristupa: 21.1.2021.)
30. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. *Apsurd*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3454> (datum pristupa: 21.1.2021.)
31. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. *Galgenhumor*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=21065> (datum pristupa: 21.1.2021.)
32. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. *Metatekst*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto s: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=40394> (datum pristupa: 12.3.2021.)
33. Milaković, Goran. 2010. „Ivor Martinić: Moje drame ovdje ne žele ni pročitati.“ Jutarnji list.
<https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/ivor-martinic-moje-drame-ovdje-ne-zele-ni-procitati-2303513> (datum pristupa: 28.11.2020.)
34. Ožegović, Nina. 2019. „Činjenice nikada nisu bile manje važne, ultradesni marginalci odjednom su relevantni“ . Tportal.hr
<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/cinjenice-nikada-nisu-bile-manje-vazne-ultradesni-marginalci-odjednom-su-relevantni-foto-20190825> (datum pristupa: 18.1.2021.)
35. Šarić, Lana. 2011. „Njihovo je vrijeme stiglo.“ Hrvatsko glumište: broj 48-51.
<http://www.hddu.hr/media/2569/hg%20festivali.pdf> (datum pristupa: 26.11.2020.)
36. Vidović, Anđela. 2015. „Ivor Martinić: Sjajnom dramskom tekstu potrebna je jednako sjajna predstava.“ Arteist: prvo slovo kulture.

<https://arteist.hr/ivor-martinic-sjajnom-dramskom-tekstu-potrebna-je-jednako-sjajna-predstava/> (datum pristupa: 20.11.2020.)

37. Web portal Drame.hr: preuzeto s: <http://www.drame.hr/> (datum pristupa: 12.1.2021.)