

Hrvatska dramska prikazanja kraja 20. stoljeća.

U hrvatskoj književnosti dramska su prikazanja prevalila dug i svakako zanimljiv put. Doživljavajući najrazličitije transformacije s obzirom na svoje i strukturalne i tematske osobitosti ona su tijekom stoljeća svoga razvoja često bivala jednim od temeljnih gradbenih čimbenika velikog broja dramskih tekstova. U svojoj studiji o genološkim aspektima hrvatske crkvene drame pratila sam njihov razvoj od medievalnog doba (koje ujedno i jest vrijeme njihova konstituiranja), pa sve do početka devedesetih godina našega (tj. sad već prošlog) stoljeća. Predmet ovog rada biti će crkvenoprikazanski dramski tekstovi objavljeni nakon spomenuta razdoblja.

Pogledajmo, za početak, o kakvom će korpusu tekstova biti riječi. Slijedimo li kronološko načelo valja, kao prvo, spomenuti dramske radove (pisane od 1985. do 1988. godine) Nina Škrabea koje je Katehetski salezijanski centar u biblioteci *Malo kazalište* objavio 1990. godine – riječ je o četirima kratkim radovima: *Blue Christmas*,¹ *Sveta obitelj u razbojničkoj spilji*, *Pomoćnica Marija* i *Isus u Snack-baru*. Slijedi *Stepinac – glas u pustinji* Ivana Bakmaza napisan i praizveden 1992. godine, te prvi puta objavljen tek 1998. godine u *Biblijskim prizorima* u kojima, uz niz autorovih dobro poznatih i već prethodno tiskanih radova, nalazimo i ‘utopijski moralitet po motivu apokrifa o Josipu Prekrasnom’ *Josip Prekrani*.² 1993. godine Bogdan Malešević piše (a 1997. godine objavljuje u biblioteci *Dva srca*) ‘teodramu s

¹ Drama *Blue Christmas* objavljen je i 1995. godine pod nazivom *Plavi Božić*. Vidi: Škrabe 1995.

² Tekst je objavljen 1998. godine u knjizi *Biblijski prizori*. Vidi: Bakmaz 1998.

prologom u pet činova' *Mala Terezija. Čudo Ozane Kotorske* neobjavljeni je mirakul Darka Lukića koji je 1994. godine u Splitu osvojio nagradu na natječaju u sklopu Festivala Marulićevi dani.³

Spomenuti dramski tekstovi Nina Škrabea bitno se razlikuju od cjelokupnog dotad objavljenog autorovog opusa kojeg je ostvario u suradnji s Tahirom Mujičićem i Borisom Senkerom. Evo što o tomu kaže Josip Pindarić, pisac predgovora zbirke Škrabeovih dramskih tekstova *Za kunu nade – pet lakih komada* među kojima je 1995. godine (nanovo) objavljen i njegov i *Blue Christmas* (sada pod nazivom *Plavi Božić*): *Odlučivši se prije petnaestak godina vratiti svojem jaskanskom domu, ostati kraj starog obiteljskog gramafona 'His masters Voice', i toliko ustrajavši u toj odluci da izgleda 'kao da mu je netko zabranio prijelaz preko zagrebačke mitnice' – Nino Škrabe je i svoj dramatičarski svijet udomio u tematsko-motivski mikrokozmos obitelji. I površnim kibicerima bogatog opusa čuvene kazališne radionice Mujičić – Senker – Škrabe već ove naznake, ako je vjerovati na riječ, i prije će čitanja ovdje ukoričenih dramoleta sugerirati autorov radikaln, ne samo dramatičarski nego i, strukturalistički rečeno, epistemologijski rez u odnosu na svih petnaest napisanih djela. A sva su svojim iscizeliranim satiričnim karakterom i imanentnim ludičkim nabojem – pogotovo trilogija 'Domagojada', 'Glumijada' i 'Hist(o/e)rijada' – stekla prepoznatljivo mjesto u suvremenoj hrvatskoj drami, odnosno njenoj najkreativnijoj sastavnici prozvanoj 'novom farsom'. I dok Mujičić – Senker nakon Škrabeova napuštanja autorskog trolista, nastavljajući pisati 'dvoručno' ostaju neprijepornim baštinicima iste 'ishodišne zamisli' Nino Škrabe, kao što već rekosmo – ali da parafraziram i naprivrženijeg kritika njihove zajedničke geste – artikulira navlastiti svjetonazor, drugačije oblikuje*

³ Vidi: Nikčević 1995.

dramsku ideju i njoj prilagođava jezičnu uskovitlanost i dramaturgijsku zahuktalost. (Pindarić 1995: VI)

O samom nastanku *Blue Christmase* – prvog teksta za kojim će slijediti i ostali dramoleti - saznajemo ponešto iz pogovora njegova prvog izdanja u kojem Jakov Sedlar, ujedno i režiser drame,⁴ ističe: *Kako je nastao 'Blue Christmas'? Ponajprije iz želje da se napokon napravi jedan domaći božićni kazališni komad. Jer, u svijetu postoje cijele biblioteke božićnih drama, priča, pjesama, a narod koji ima tako bogatu tradiciju slavljenja Božića, sa mnogim autentičnim osobitostima, kao što imaju Hrvati, nemaju objavljeno ništa što je vezano uz Božić, osim Hrvatskih božićnih pjesama! Osim ovoga, prevladala je i obostrana želja da napravimo komad koji ćemo moći pokazati ponajprije Hrvatima koji žive izvan Domovine. Za čestih odlazaka u inozemstvo sretao sam se s mnogim nastupima 'zabavnjaka', i pjevača i glumaca, ali nikada prije ovog našeg božićnog skazanja nije bilo smišljenog odlaska naših glumaca vani, među naš svijet koji nije željan samo zabavne glazbe. Je, mislili smo, ako i nemaju tradiciju odlaska u kazalište, treba doći k njima.* (Sedlar 1990: 29)

Ovaj poduži citat svjedoči o činjenici da su Škrabeovi komadi – iako nastali još u komunističko doba – svoj puni procvat doživjeli u amaterskom igranju upravo u vrijeme konstituiranja nove hrvatske vlasti i hrvatske države koja je katoličkoj crkvi dala mnoge nove obaveze, ali i prava i ovlasti. Tako su na neki način najavili, a potom i snažno obilježili ono razdoblje hrvatske književnosti kada nas je *zajednička opasnost* u

⁴ *Plavi Božić* je u režiji Jakova Sedlara i izvedbi glumaca Borisa Miholjevića i Borisa Pavlenića praižveden 1989. godine u Los Angelesu, te potom igran u nizu gradova SAD-u (San Pedro, New York, Chicago), Australiji, Švicarskoj, Njemačkoj, Austriji i Mađarskoj. Hrvatska je premijera održana u Jastrebarskom u izvedbi dramske družine *Tomo Mikloušić*. Ta je jastrebarska dramska družina izvela i ostale Škrabeove komade: *Svetu obitelj u razbojničkoj spilji* 1990. godine, *Isusa u snack baru* 1991., a *Pomoćnicu Mariju* 1992. godine.

kojoj smo se našli, kako tvrdi i Sanja Nikčević, *stjerala u jedinstvenost*, tj. *prisilila nas je da njegujemo kolektivne rituale kao sredstvo osnažjenja zajednice*. (Nikčević 1995: 70). U svome tekstu o *Prikazanjima danas ili zašto se u Hrvatskoj na kraju dvadesetog stoljeća igra kazališna forma iz srednjeg vijeka* autorica ističe da Škrabeove drame nisu prikazanja već religiozne melodrame što mi se čini preuskim sudom iz više razloga. Njih bismo, naime, prije mogli okarakterizirati kao žanrovski heterogene tekstove u kojima, uz prisustvo mnoštva melodramatskih i komičnih elemenata, prevladavaju pučko-prikazanijske⁵ žanrovske osobitosti. Poznato je, naime, da je melodrama žanr kojim dominira prisutnost izražene emocionalne teleologije koja se ostvaruje u sižejnim temama, činjenicama iz života i u ponašanju junaka, konstrukciji sižea, efektnim situacijama, junacima, te u govorima i dijalogu junaka.⁶ Njene tipične sižejne teme su *slučajevi drastičnog kidanja uobičajenih veza među pojavama iz života (...)* optuživanje nevinoga za ubistvo (...) ili za krađu (...); *sudbina onog ko je žrtva smicalica nekog 'zlikovca' (...)*, *sudbina bespomoćne djevojke (...)*; *ličnost-žrtva sopstvene strasti (...)*; *ličnost koja mora da radi protiv svoje savjesti(...)* itd. (Baluhati 1981: 429) Škrabeove drame umnogome odudaraju od ovakvih predložaka - vezane su one uz motiv Božića,⁷ uz dane prožete čežnjom za toplinom, ljubavlju, radošću i pomirenjem. Spojivši njihove izvedbe uz dane vjerskog kalendara pisac propituje, uglavnom, obiteljske odnose ne posežući za tipičnim melodramatskim arsenalom koji bi u gledaocima trebao proizvesti snažne emotivne potrese (ubojstva, krađe, prokletstva itd.), već za efektnim

⁵ O značenju termina *prikazanje* vidi u Car-Miheć 1997.

⁶ Vidi: Baluhati 1981.

⁷ Radnja *Blue Christmase* odvija se na Badnjak poslijepodne u garsonijeri Borisa Dulića Pipe, kazališnog i filmskog redatelja kojem u posjet dolazi stari prijatelj Vlatko Miholjević Dok; *Isus u snack baru* zbiva se pred Božić u snack-baru *Veseli škanjac*; radnja *Svete obitelji u razbojničkoj spilji* smještena je u, naravno, spilju nedaleko Betlehema (također na dan Isusova rođenja); i, naposljetku - *Pomoćnica Marija* – je vezana uz dnevnu sobu obitelji Hrbud, na Badnjak ujutro.

situacijama koje u gledaocima pobuđuju, prije svega, vjerske osjećaje. Pri konstrukciji svojih sižea ne koristi se melodramatski oštrim, neočekivanim i napetim preokretima u fabuli, stalnom smjenom sretnih i nesretnih epizoda, niti poseže za izrazito ekspresivnim i dinamički usmjerenim dijalozima svojih junaka. Ne uvodi niti niz faza i epizoda, već je za kompoziciju njegovih tekstova tipično direktno, pravolinijsko narastanje dramatičnosti do svoga vrhunca, te potom spuštanje do samoga kraja u završetku komada (a ne stepenasto razvijanje sižea u kojem svaka nova faza proizvodi novi stupanja dramatičnosti). Škrabeovim dramama dominiraju tri osnovna svojstva: prisustvo religioznih tema, didaktično-moralističkih funkcija, te potreba prenošenja vjerskih istina i pouka putem kazališta što, pak, uvjetuje osjećaj zajedništva i emotivnog učešća publike u stvaranju kazališnog čina.⁸ Upravo iz tih razloga držim da bismo ih mogli nazvati suvremenim ogrankom starohrvatskih pučkih prikazanja (najtipičnije prikazanje svakako je *Sveta obitelj u razbojničkoj spilji*) u koje je prodrlo mnoštvo tipično melodramatskih (ponajviše u *Plavom Božiću* u kojem se pisac koristi postupkom uvođenja *tajni*, te *slučaja*), komediografskih elemenata (u *Pomoćnici Mariji* prepoznatljivi su npr. postupci tipični za komediju zapleta kojom dominira tema braka), ali i dobro poznatih osobitosti pučkog igrokaza (ponajviše u nadasve aktualnom i uz seosku sredinu vezanom *Isusu u snack baru* koji obiluje mnoštvom elemenata iz svakodnevnog života). Njegovi likovi, iako ograničeni funkcijom koju nameće svrha komada (pobjeda nade, ljubavi i vjere) nose snažna obilježja realnoga života iz kojeg su potekli i nisu u potpunosti lišeni individualnih crta. Poput većine prikazanijskih likova oni su u početku radnje izrazito kontrastivno okarakterizirani, obilježeni najčešće svojim imenima-maskama. U primjeru *Svete obitelji u razbojničkoj spilji* protagonisti poput Baltazara, Gašpara, Melkiora,

⁸ Potvrđuju to i izvadci iz novinskih recenzija koje su pridodate dramskim tekstovima.

Josipa, Marije i Isusa (koji je prisutan i u drugim tekstovima) strogo su kodirani biblijskim predloškom iz kojeg su preuzeti, tipične su *personifikacije* definirane ekstremno malenim skupom informacija usmjerenih na ilustraciju apstraktnog pojma u svim njegovim implikacijama. U ostalim dramama protagonisti nisu tako jednoznačno koncipirani, ne utjelovljuju samo jednu osobinu, već sociološki i, doduše vrlo rudimentarni, psihološki sklop obilježja (npr. Fahreta Jaganjac – pjevačica novokomponovanih narodnih pjesama; Franjo Kobeščak, zvani Frenki Baden-Baden, autoprijevoznik i građevinski poduzetnik, srednjih godina; Petar Pravica, zvan ‘Pera Biblija’, noćni čuvar, srednjih godina...). Podložni preobraćenju (jer su, naravno, podređeni moralno-didaktičnoj svrsi i pouci kojoj drama teži) na kraju komada uz obavezno pjevanje prigodnih božićnih pjesama svi preuzimaju nadasve pozitivne uloge – takvim zatvaranjem sudbine svojih junaka Škrabe dodatno (a mogli bismo dodati – i suvišno) dokazuje moć i istinitost moralnih tema koje se provlače kroz njegove komade. Arhaičnost i melodramatska sladunjavost njegovih dramoleta potisnuta je jezičnom razigranošću, karakterizacijom likova s pomoću osobitog jezičnog iskaza sastavljenog od više idioma koji na trenutke svoje inače blijede i shematizirane protagoniste preobražava u punokrvne osobe čija je komika nepatvorena i bezazlena. Iz mnogih likova (posebice *Isusa u snack baru*) prodiere tipičan narodni humor, jednostavan, bezbolan i iskričav. Pojedine replike pretendiraju na približavanje ugođaju lake, na granici s trivijalnošću scenske komike (posebice u *Pomoćnici Mariji*) što u ponajboljim slučajevima ima i pretenzija za oslikavanje obličja nekim sociološko-kritičkim crtama. U *Plavom Božiću* autor, pak, često u dijaloge umeće višeznačne aluzije na poznate osobe iz područja hrvatske književnosti, domaćeg i stranog filma, muzike, trivijalne literature i sl. Neobavezne, lake i nepretenciozne one familijariziraju odnose i funkcionalizirane su u

odnosu na karakterizaciju dramskih likova koji noseći svoja *imena sa značenjem* izražavaju višeznačne asocijacije književnog, filmskog (Vlatko Miholjević – zvan ‘Dok’), sociološkog (Ibrahim Švrakić, zvan ‘Imbra Muslić’) ili sl. sadržaja.

Zbog svoje izrazite funkcionalne usmjerenosti, kao i prilagođenosti širokom sloju gledateljstva Škrabeovi dramoleti, poput tipičnih pučkih prikazanja, okončavaju izravnim obraćanjem gledaocima,⁹ povremenim komentarima unutar samoga teksta,¹⁰ kao i obaveznim epilogom koji putem božićnih pjesama iskazuje pouku upućenu gledaocima. Izražavajući temeljni sukob dobra i zla, vjere i ispraznosti, prijateljstva i nevjere oni svojom žanrovskom heterogenošću, izrazitom funkcionalnom usmjerenošću i svrhovitošću svojih izvedbi, potvrđuju svoju pripadnost dalekoj pučko-prikazanjskoj tradiciji, te bez obzira na svu naivnost i neuvjerljivost pokušavaju utažiti sjevremenu i neugasivu ljudsku žeđ i potrebu za vjerom, ljubavlju i oprostom.

Bakmazov *Glas u pustinji* napisan je 1992. godine - u vrijeme kada Hrvatska ugrožena ratnim zbivanjima svoje posljednje utočište pokušava naći u kršćanskoj vjeri. Dramski će tekstovi s crkvenoprikazanjskim tematsko-formalnim elementima u tom novom, ratnom ozračju hrvatske stvarnosti krenuti novim putovima u kojima će se ratna frustracija (uglavnom sasvim izdaleka ili pak stilizirano) prepoznati u simbolističko-metaforičkom prisjećanju na rat i ratna zbivanja ili pak skriveno kroz

⁹ BARICA: *Ne, dete, znam kaj pripovedam. Isus je bil u ‘Veselom škanjcu’. Idemo sad doma da se spremimo za polnoćku. Tamo bumo ga opet videli...(Ogleda se po gostioni.) I sad je on tu. Kudigod išli, on je navek z nama. Kad ga trebate, zovite ga, njegova je dobrota velika i prevelika i ne zna za granice...(oblači se.) Fajrunt. Za večeras je gotovo. Zapiramo snack-bar. (Publici) A vama sretan i vesel Božić! (Na pozornicu ulaze svi glumci s Isusom u sredini i pjevaju: ?Narodil nam se kralj nebeski’)* (Škrabe 1990:29)

¹⁰ MARIJA: *Ne nisam ja Marija. Ja sam...(ime glumice koja igra Mariju). Ja sam samo u predstavi igrala Mariju. I tamo u štalici samo je figurica Marije. Ali Marija je tu, s nama, u crkvi, na poslu, u školi, na cesti, kod kuće. Sad pozivam da dođu svi glumci!!* (Škrabe 1990: 31)

neku legendarnu ili svima dobro poznatu povijesnu temu.¹¹ U svome tekstu posvećenu kardinalu Stepincu Bakmaz tako radnju čisti od svega fabulativnog, pretpostavljajući da su osnovne činjenice o glavnome liku preduboko u svijesti gledalaca da bi ih ponavljao. Razapevši duh svoga junaka između uzvišenog i besramnog, pisac se ne zadovoljava izražavanjem u logičnim pojmovima, već ide mnogo dalje, ne ustručavajući se nimalo da iz svakog stanja u kojem se njegov protagonist nalazi izbije logiku i da ju razvije do krajnjih konzekvenci. Duh se iznosi pri tome u stanju u kojem jest i koristi se argumentima koji se na njegovoj razini ne mogu pobijati. Pri tome evocira snažnu gradaciju stanja, ne s ciljem da bi izrazio relativizam bivanja, već kako bi istakao vrhunac koji nadilazi ljudsko iskustvo na kojem se taj relativizam uništava: taj je vrhunac dostizanje čistoće vjere kroz muku života.

U prikazu Stepinčeve osobe Bakmaz se služi logikom sna čime se postiže diskontinuiranost zbivanja. Zanimljivo je da autor ne bira prijelomne događaje u Stepinčevu životu, već upravo one trenutke u kojima se iskazuje kardinalova osjetljivost na određene fenomene. Služeći se dijalogom kao dominantnim postupkom odnos Stepinca i njegovih protivnika (Časnika i Kapelana) iskazuje neprestanim sučeljavanjem dvaju antagonističkih diskursa: diskursa zanosa, vjere, osjećanja i duha nasuprot diskursu izdaje, cinizma, okrutnosti i tijela.¹² Iz takva konteksta izrasta kardinalov lik kao inkarnacija ustrajne žrtve koja, suprotstavivši se zastrašujućem povijesnom mehanizmu, trpi događaje. Bakmazov junak umnogome nas pri tom podsjeća na srednjovjekovnog sveca koji je slučajno zalutao u naše vrijeme i koji u "pustinji duha" vapi glasom vjere i nadanja. Iako sam i tek naoko napušten, on nije tragična

¹¹ Vidjet ćemo to nešto kasnije i na primjerima dramskih tekstova B. Maleševića i D. Lukića.

¹² Čime nas umnogome podsjeća na *Bogotvorce* Joze Laušića objavljene 1984. godine u časopisu *Forum*.

ličnost - stoga njegova drama nije besciljna, ni beskorisna, već slijedi putove Gospodnje. Pouka komada prilagođena je etičkim i društvenim idealima vremena u kome je djelo nastalo, te stoga u Stepincu možemo prepoznati moralni simbol hrvatskog naroda, kojeg kao Isusa vode na Križni put i razapinju.¹³ Karizmatičnim predanjem, odbacivanjem osobnog života i stavljanjem naglaska na izdvajanje i žrtvovanje Bakmaz kroz kardinalov lik uspijeva vjerno iskazati ulogu Kralja hrvatskog naroda kao metaforu Spasiteljeva biblijskog poslanstva, a to su trenuci u kojima postaje razvidnim da suvremena hrvatska prikazanja kreću sasvim novim putovima koje će svojim tekstovima slijediti, prije svega, Bogdan Malešević, a potom i Darko Lukić.

Ratom ugrožena hrvatska zbilja jedna je od osnovnih tematskih preokupacija *Male Terezije* Bogdana Maleševića, pisca čiji glas *autentično svjedoči kršćanske izvore hrvatskog nacionalnog bića a istodobno očitava jasne globalne znakove eshatološkog vremena, snažno potvrđuje empirijski provjerljivu istinu da se u prijelomnim trenucima povijesti pojedinca i zajednice, kad nastupi egzistencijalna ugroza njihova materijalnog i duhovnog bića, upravo zakonomjerno zbiva posebno jako očitovanje energije duha i kulture kao najjačeg sredstva otpora ugrozivaču. (...) U vremenu nevremenu on najavljuje vrijeme bezvremeno, u času beznađa uspostavlja nadu, u krizi identiteta čuva i obdržava identitet, u doba sumnje budi i rasplamsava vjeru.* (Gašparović 2000: 328)

Žanrovski *Malu Tereziju* sam njen autor određuje kao *teodramu s Prologom i pet činova*. Prihvaćajući autorovu genološku odrednicu Darko Gašparović tekst iscrpno analizira u svojoj studiji *Objava teodrame u suvremenoj hrvatskoj dramatici*, te napominje da pojam *teodrama* kao osobiti oblik *kršćanske drame* čiji se *mudronosan i značenjski sloj* očituje

¹³ Podrobniju analizu ovog dramskog teksta vidi u: Car-Mihec 1998.

kao pounutrenje (interiorizacija): spuštanje drame u samo ljudsko srce (Gašparović 2000: 317) dugujemo H. U. von Balthasaru koji ga je uveo u svom trotomnom djelu *Theodramatih* (1973). Ne upuštajući se ovom prilikom u teorijsku raspravu o značenju spomenute (držim poprilično nejasne i fluidne) genološke odrednice željela bih samo napomenuti da *Malu Tereziju* možemo promatrati i kao suvremeni mirakul u čijem je središtu opis života karizmatičke ličnosti, svetica iz Lisieuxa koji, kako tvrdi i sam autor drame, umnogome korespondira s *hrvatskim, domovinskim (patriotskim) osjećajem našega vremena* (Malešević 1997: 84). Koristeći autentične podatke iz Terezinog života¹⁴ Malešević je priču o maloj svetici poput predstave u predstavi utkao u dramu sjedokosog Pjesnika (stvorenog, kako i sam kazuje u pogovoru, po predlošku preuzetom iz knjige pjesnika Vinka Nikolića *Pred vratima domovine*) koji u kripti bazilike male Terezije u Lisieuxu susreće tajanstvenog Crnokosog neznanca koji mu u Prologu kazuje stihove iz Danteova *Raja* koji spominju hrvatskog hodočasnika što se divi otisku Isusova lica na relikviji Veronikina rupca u rimskome Svetom Petru. Usporedo s dramom Pjesnika i njegove porobljene domovine postupno se, dakle, odvija drama Terezina mučeništva. Epski razvedena i linearno vođena radnja kronološkim slijedom prati Terezino 'stradanje za vjeru' od najranijeg djetinjstva (I. čin), preko njena zaređenja (II. čin), igranja u kazališnoj predstavi u karmelu Ivane Arške – Djevice Orleanske i anđeoske objave (III. i IV. čin), do mistična susreta dvaju duša: sestre Terezije i mladog misionara brata Roullanda i prelaska u 'život vječni' (V. čin). Na zemaljskom planu koji se neprestano isprepliće s Terezinom duhovnom preobrazbom i objavom unutarnjeg glasa Božjeg zbiva se paralelno, kao što sam i spomenula, Pjesnikova drama preobraženja – na pozadini

¹⁴ Malešević napominje da se je služio časopisima, monografijom, pa čak i knjigom dokumenata o procesu za Terezinu beatifikaciju.

otajstvenih prizora iz života svetice u Lisieuxu on spoznaje svoju misiju žrtvovanja za svoju domovinu Hrvatsku: Da, sada shvaćam. Hodam po svijetu kako bih duše vezao zajedno imenom Kroacije, kako bi ih istrgnuo američkom komforu, zapadnoeuropskom sljepilu, a zapravo jedina postojeća veza među dušama je u blagim lancima milosrđa. Moje domovine neće biti dok se ovo ne ostvari. Francuska je već bila, ali je zaboravila svoju srž. Spava. Kroacija će biti, i morat će podsjetiti Francusku. (Malešević 1997: 76) U posljednjem prizoru u kojem Crnokosi između nogu Raspetoga uzima struk ljiljana (znakovito je pri tom, naravno, nazočnost ljiljana i na grbu francuskog, kao i starog bosanskog kraljevstva) što ga je tamo ostavila Terezija i pruža ga Pjesniku realizira se simbolički slojevita metafora spasenja, čistoće spoznaje, bjeline i nevinosti. Pravocrtno vođena radnja bez izraženih dramskih napetosti, jednodimenzionalni likovi, pojave arhanđela Mihaela i Gabrijela, svjesna trpnja, preobraćenja protagonista, smrt kao vid spasenja i sjedinjenja s Duhom Božjim, snažna i vešeznačna simbolika, usmjerenost moralnoj pouci, osobiti način strukturiranja pozornice po horizontalnom, ali i vertikalnom principu kao, kako ističe i sam autor, refleks pozornice srednjovjekovnog teatra¹⁵ – sve su to osobitosti koje ovaj svakako preopširan (što pisac i sam u pogovoru priznaje), patetičan i pretendenciozan Maleševićev dramski tekst usko vezuju uz daleke crkvenoprikazanske oblike.

Čudo Ozane Kotorske Darko Lukić naziva *dramskim sjećanjem*, ističući da su *likovi Anđelike, Nikole i Lodovika izmišljeni. Svi ostali*

¹⁵ U uputama na početku tekst autor navodi da su za igranje njegove drame potrebne tri pozornice: P3 – prednja pozornica, P2 – stražnja pozornica i P1 – prostor Neba, te dodaje da se između P3 i P2 odigrava dramski sukob *po horizontali*, a između ove dvije pozornice i P1 sukob *po vertikali*. Na gornjoj pozornici trebala bi biti smještena samo nebeska lica. Veliku ulogu ujedno pridaje i scenskim rekvizitima čija je uloga, u skladu s ciljem drame, nadasve simbolička (npr. veliki Križ sa raspetim Isusom valja biti smješten u samu sredinu scene; prisutni su i: statua Gospe od Smješka, grb s ljiljanima, oslikana misnica i sl.

likovi i događaji su povijesno autentični. Zato tekst i nije mirakul, nego dramsko sjećanje. Na slavu Boki, i njenoj najvećoj kćeri, Blaženoj Ozani Kotorskoj.(Lukić 1994: 1) Iz citirane posvete moguće je već iščitati osnovna genološka ishodišta ovog žanrovski nadasve heterogenog dramskog teksta: imena izmišljenih osoba upućuju nas prema njegovoj melodramatskoj odrednici, spominjanje Blažene Ozane k mirakulu. Ukazivanjem na činjenicu da su događaji na temelju kojih je tekst napisan istiniti autor nas neminovno usmjerava k povijesnoj drami kao temeljnom polazištu svoga teksta. Potvrđuje se ono jasnim ne samo prostornim (grad Kotor), već i vrlo preciznim vremenskim konkretiziranjem same radnje zbivanja: 1. slika Prologa zbiva se 27. travnja 1565. godine (Blažena se Ozana na smrtničkoj postelji ispovijeda sv. Ocu Tomi Basku), druga 3. srpnja 1930., godine (Sveta Stolica kanonizira Ozanu Kotorsku, te se tim povodom u Kotoru priprema veličanstvena proslava; povod je to iskazivanja sukoba monarhističkog Beograda i katoličkog Zagreba oko sustavnog plana potiskivanja Hrvata iz Boke Kotorske), a *Čudo* je smješteno u 1539. godinu (zazidana djevica Ozana uspijeva spasiti mletački Kotor od turske najezde). Osobitosti povijesne drame prepoznatljive su, osim po smještanju radnje u točno određeno vrijeme i prostor, i po uključenju u dramska zbivanja povijesno provjerljivih ličnosti: biskupa Nikole Dobrečića - arhibiskupa barskog i primasa srpskog, Antuna Brajovića – člana odbora za proslavu, generala Pante Đukića – zapovjednika Boke, Alessandra Buchia – vijećnika i suca kotorskog, Ivana Bone de Bolirisa – kotorskog pjesnika itd.

Lukić svojom Ozanom, naravno, ne teži jasnom prikazu stvarnih povijesnih činjenica, već vođen ideološkim razlozima trenutka u kojem je djelo nastalo, te nastojanjem da događajima iz prošlosti prida općeljudsku i arhetipsku dimenziju poseže za onim događajima i likovima iz davnine kojima je tradicija sredine uz koje je radnja vezana već dodala niz slojeva

legendarnog i čudesnog. Oštre granice povijesne istine stoga su umnogome 'otupljene' i zamagljene emocijama izazvanim političkim trenutkom u kojem je djelo nastalo. Pisac u povijest kao svojevrsni *oblik ponuđenog pamćenja*¹⁶ isprepliće poput predstave u predstavi dramski mirakul o čudima Ozane Kotorske kako bi kroz metaforu muke te slavne 'zazidane djevice' proveo analogiju između prošlih i današnjih zbivanja. Autorovo nastojanje nije, dakle, opis autentične stvarnosti jednog trenutka, realnog događaja ili lika, već izlaganje svojeg viđenja, 'sjećanja' povijesti u kojoj je moguće prepoznati stvarnost današnjice. Prikazanijska je forma tako utkana u povijesno-melodramatsku priču razgranate fabule prepune patetičnih tonova i moralističkih pouka iskazanih, bilo kroz zaplet, bilo kroz eksplicitne tirade kojima se uzdižu patriotske ili tradicionalne obiteljske vrline.¹⁷ Povijesni su likovi prikazani kao nosioci općeljudskih, tipskih osobina, humanih elemenata koji gledaocima omogućuju identifikaciju s njima. Korak od takovih likova prema tipičnim melodramatskim protagonistima vrlo je kratak. Bliskost povijesnih i melodramatskih elemenata nadasve se očituje u isticanju emocija i patetičnih tirada junaka koji u dramskim povijesnim okolnostima žrtvuju svoj život i osjećaje.¹⁸ Sklonost crno-bijeloj karakterizaciji i deklamatorskom izražavanju povišenog tona i bogate

¹⁶ Vidi: Matanović 1998.

¹⁷ Posebno je to vidljivo iz oproštajnog dijaloga Marije Bembo sa sinom Nikoleom:
MARIJA BEMBO: Nikola, iza tebe još nema sina...misli na to. Misli na ime obitelji Bembo koja se u Kotoru stoljećima ne gasi. (...)

NIKOLA BEMBO: Majko, ne boj se. Idi u crkvu. Budi među narodom. Otac se ovih dana proslavio među pučanima. Ne spava, ne jede, samo se o gradu brine. Ti i ja ga ne smijemo iznevjeriti.

MARIJA BEMBO: Ja znam svoje zadaće, Nikola. Kada se žena rodi kao kći plemića, i uda za plemića, nauči svoje obveze. Za mene ti ne treba strahovati... (Lukić 1994: 61)

¹⁸ Npr. *ALESSANDRO BUCHIA: I kao vjernik znam što su interesi Republike. Ali moji su preci sagradili taj samostan i tu crkvu prije gotovo dvjesto godina. Moja je obitelj darovala to dominikancima kao svoju zadužbinu. Sto dvadeset i pet godina ponosi se moja obitelj tim veličanstvenim zdanjima kao svojim najvećim darom Kotoru i Crkvi. Vi možete shvatiti moje osjećaje... (Lukić 1994: 25)*

osjećajnosti dopunjuje pisac umetanjem junaka koji se nalaze u *snažnim, izražajnim emocionalnim vezama*¹⁹ (majka i sin, ljubavni par: Nikola Bembo i zaručnica mu Anđelika), kao i tipičnih melodramatskih, ljubavnih sižejnih tema, uvođenjem tajne urote, smicalica licemjera i podlaca. Osjećaji kao što su ljubav, zavist, osvetoljubljivost aktivno pokreću ljubavnu priču utkanu u povijesna zbivanja, te stvaraju dramske rasporede bogate efektnim sadržajima (posebice u odnosima Nikole – Anđelike – Bone de Bolirisa, tj. de Bolirisa – Anđelike – Soria, te Soria – Katarine – de Bolirisa).

Kada bi povijest u ovoj drami imala isključivu ulogu dekora koji osnovnoj priči pridaje poznata i zvučna imena, spektakularan okvir i slikovite zaplete mogli bismo ju na temelju spomenutih karakteristika nazvati tipičnom melodramom. No, odmak od melodrame je vidljiv i prepoznatljiv u Lukićevu viđenju povijesti kao skupa činjenica koje uobličavaju jasnu političku misao, dok su radnja i likovi oblikovani kao osobiti predložak za otkrivanje analogija između prošlosti i sadašnjosti u događajima i problemima. Osim toga jedan od njenih središnjih sukoba, zajednički obama žanrovskim oblicima, jest onaj dobra i zla. Oblikuje se on kao sukob tirana i nevinih, intriganata i junaka, no za razliku od tipične melodrame povijesne i političke implikacije u tome sukobu imaju odlučujuću ulogu za razvoj dramske radnje i, naravno, za značenjski plan teksta. Rodoljubno raspoloženje²⁰ nije ukras već središte ove drame, njen osnovni kompozicijski princip.

Prisustvo jasne političke poruke koja povijesnim likovima i tijeku događaja daje univerzalnu težinu, a središte gledaočeve pažnje premješta

¹⁹ Vidi: Baluhati 1981.

²⁰ Npr. Fra Vincencije patetično izjavljuje: *Gospodo, nije vrijeme za povrijeđenosti osobnim sujeta. Svi moramo činiti što najbolje možemo i znamo. Svi su svećenici i redovnici već s narodom, bodre ga, hrabre vojsku i mole kod bedema.* (Lukić 1994: 40)

s pojedinačnih sudbina na univerzalni nivo upotpunjeno je, kao što sam već i spomenula, religioznom tematikom koja kroz neke od likova (prije svega Ozanu Katorsku, a potom i Angeliku) oblikovanih po tipičnoj kršćanskoj simboličkoj shemi prenosi teološke zasade i poruke.²¹ Ozana Katorska središnji je protagonist, 'poveznica' Lukićeva teksta. Ona je tipična srednjovjekovna mučenica koja *proriče nepogrešivo. Ali je doživjela velike milosti viđenja. Kako tvrdi otac Vincencio, ukazali su joj se do sada i sveti Pavao, i sveti Tripun, sveti Vincencije Ferreri, a često sam Isus, Blažena Djevica Marija i anđeli.* (Lukić 1994: 29). Trpi svjesno za više ciljeve, *jede klečeći, odjevena u kosrijeti i privezana o pasu željeznim pojasom, koji joj često otvara žive rane. Tijelo bičuje zauzlanim konopcima, katkad i verižicama.* (Lukić 1994: 29) Radosno pateći za nebeske ciljeve izriče poduže monologe koji su više upućeni gledaocima no sugovorniku koji joj se obraća za pomoć, te organizirani kao moralno-didaktička pouka, odnosno kao molitva Svevišnjemu.²²

Utjecaj moraliteta očituje se i na strukturalnom planu Lukićeva teksta koji započinje, kako znamo, Ozaninom ispoviješću na samrtničkoj postelji kao svojevrsnim prologom. Tijekom dalje radnje njene je replike moguće okarakterizirati kao svojevrsne 'duhovne' komentare zbivanja, a posljednji djevičin monolog *neodređen vremenskim i prostornim oznakama* tipičan je prikazanijski epilog sa snažno izraženom porukom upućenom gledateljima. Kao i u većini mirakula, i ovom dramom dominira epsko, kvantitativno načelo čiji sukcesivni niz povremeno narušavaju umetnute melodramatične epizode.

²¹ Fra Vincencije govoreći o Ozani ističe: *Izgovarajući se da prenosi misli i riječi nekog tajnovitog, rješava ta neuka seljančica iz Releza pod Veljom Gorom, teološka pitanja od kojih bi se zamutio um mnogim učenim crkvenim ocima.* (Lukić 1994: 26)

²² Vidi npr. Ozanin monolog koji slijedi nakon njena razgovora sa Soriom: Lukić 1994: 85.

Suočivši nas s činjenicom da je povijest nasilja i sukoba vječna i neponovljiva Lukić u svojoj *Ozani Kotorskoj* insistira na kontinuitetu i usporedbi prošlosti sa sadašnjošću, te u vjeri vidi jedino i posljednje moguće utočište osnaženja ugrožene hrvatske zajednice: *Da ovaj grad jest, da će biti, da će ga tuđinci osvajati i prisvajati, i da će im u njemu biti tijesno, kao u tuđoj postelji, da će od toga straha koji donose nepravde počinjene u bezakonju srljati u nove zločine, kao onaj nesretnik, nikad ne našavši što traže, jer niti znaju što traže niti traže na pravom mjestu, i da će ipak, unatoč svemu, biti netko tko će im za to suditi, i netko tko će im oprostiti. Nema većeg čuda nego što je svijet oko nas. Bože, učini da to čudo vide oni, koji imaju oči. Da ga čuju, koji imaju uši. Tko u to čudo ne povjeruje, posumnjat će i u ono što misli da je Čudo. Učini čudo, da i bez čuda povjeruju...!*

Oče naš, koji jesi na nebesima... (Lukić 1994: 85)

Iz sudaru s najezdom tragične stvarnosti svoga doba Lukićeva drama se kroz završnu Ozanina molitvu iz neke vrsti drame slavljenja pobjede nad turskim osvajačem u samom epilogu (tj. posljednjoj slici) preobražava u muku preispitivanja i mučne sumnje nad održivošću vjere kao jedinog vida spasenja pred najnovijom *najezdom osvajača sporih, tihih, upornih i podmuklih* koji će se uvući *kao prljava voda i kužnim isparenjima sasušiti raskošno cvijeće Boke... U samo pola stoljeća učinit će ono što Turci stotinama godina nisu uspjeli.* (Lukić 1994: 90) Kroz svetičin karizmatični usklik *Učini čudo! Učini da iskreno i odano povjeruju ne vidjevši čuda.* (Lukić 1994: 91) iskazuje se autorova potresna, gotovo očajnička strepnja pred (sasvim izvjesnom) mogućnošću gubitka vjere kao neizostavnog temelja opstanka hrvatskog nacionalnog bića.

Posljednji prikazanski teksta koji valja prikazati je *Josip Prekrasni Ivana Bakmaza*. Svojim nastankom on svjedoči o činjenici da je vrijeme

nacionalnog zanosa umnogome minulo prepustivši mjesto kritici i sumnji.²³

Gradu za taj svoj 'utopijski moralitet' pisac crpi iz starozavjetne priče o Josipu, sinu Jakova i Rahele, jednom od dvanaestorice braće kojeg iz ljubomore i osвете braća najprije bace u bunar, a zatim ga prodaju za dvanaest srebrnjaka putujućim trgovcima. Autor uglavnom slijedi biblijski predložak, te u prvom dijelu (kroz pet slika) prati Josipov život od njegova sukoba s braćom, preko sužanjstva kod trgovaca, pa sve do trenutka kada ga trgovci u Egiptu prodaju Potifaru, zapovjedniku faraonove straže. Prvi dio završava prizorom kada Josip biva bačen u tamnicu zbog lažnih optužbi Putivarke, te u zatvoru tumači zatvorenom faraonovom peharniku i naredniku zagonetne snove. Drugi dio prikazanja nastavlja se Josipovim boravkom na faraonovu dvoru. Oslobođeni peharnik izvješćuje faraona o Josipovom tumačenju snova koji se kasnije obistiniše. Faraon uskoro Josipu poklanja svoje povjerenje (predvidio je, tumačeći faraonov san o sedam debelih klasova koje je proždrlo sedam mršavih klasova, sedam siromašnih godina) i postavlja ga za upravitelja zemlje. Kada nastaje vrijeme gladi u Egipat dolaze Josipova braća kojima se na kraju treće slike Josip otkriva. U tom trenu Bakmaz čini bitni pomak u odnosu na starozavjetni tekst ironijski se poigravajući semantičkim komponentama crkvenoprikazanijskih formi. Poznato je, naime, da se prema biblijskoj predaji Josip isprva braći utaji, stavlja ih potom na kušnju, te tek u drugom susretu (uz prisustvo najmlađeg brata Benjamina) otkriva svoj pravi identitet. Kod našeg dramatičara u Egipat dolaze sva Josipova braća, te u posljednjoj - četvrtoj slici postaju žrtvama Potifarove spletke. Na kraju Josip oslobađa braću od optužbi, razotkriva pred faraonom Potifarove spletke, te odlučuje s braćom vratiti se kući.

²³ Što smo već ponajbolje mogli vidjeti kroz Lukićevu dramu.

U drugom dijelu svoje drame Bakmaz, dakle, čini odmak od biblijskog predloška, te stavljaajući akcent na odnos Faraona – naivna i *previše opuštena* vladara i Potifara - službenika - poltrona koji nametanjem svoje *zaštitničke uloge* beskurplurozno koristi svoj položaj direktno aludira na stvarnost tadašnje Hrvatske. Vrlo smjelo reagira na društveno-političku zbilju i preispituje delikatna pitanja fenomena vlasti i njena refleksa prema onim ljudima koji u njoj neposredno sudjeluju. Kritičan, prije svega, ali i poučan Bakmaz – Josip stoga svoju 'misiju' okončava u, po njegovu sudu, za faraona najpovoljnijem trenutku - *O svemu sam dobro razmislio. Za vas je mnogo bolje da odem. Previše ste se opustili uzdajući se u moje vrline. Više ne mogu biti pokriće za vaše ideale. Potrudite se i u sebi pronađite pokriće za svoje riječi i vizije. Ako budete uporni ljudi će i u vama vidjeti i osjetiti ono što su prepoznali u meni. (...) Odlazim u pravom trenutku. Sad ste slobodni od Potifara. Nikad mi se nije sviđao vaš odnos. Kao da je među vama postojao prešutni sporazum. On vam se nametnuo svojom zaštitničkom ulogom, pa ste mu čak i povjerovali, da samo zahvaljujući njemu sjedite na tronu. (...) Kad povjerujete u vlastite vrline više vam nisu potrebni takvi zaštitnici. Svojom ćete osobnošću privući ljude i pridobit ih na dobrobit cijele zemlje. Nema smisla da postanete plaćenička država u kojoj tobožnji zaštitnici naplaćuju svoje fiktivne usluge.* (Bakmaz 1998: 253)

Izmjene na tematskom planu drame ostavile su značajan trag i na njenu kompozicijsku stranu. Josip Prekrasni jest doduše tipična linearna, razvedena prikazanijska struktura, no valja primijetiti da u trenu kada u njenu drugom dijelu Bakmaz težište usmjerava prema suvremenosti dolazi zapravo do narušavanja njene (predloškom usmjeravane) simetričnosti – tom je dijelu drame uskraćen njegov peti dio (koji bi, kada bi se autorova namjera svodila na isključivo parafraziranje biblijskog predloška, trebao slijediti dalje događaje iz Josipova života sve do

njegove smrti u Egiptu). Svečanoj i ozbiljnoj formi starozavjetnoga teksta, slično kao i u svojim tekstovima iz sedamdesetih godina, Ivan Bakmaz na taj način pridaje parodične i farsične momente kritički propitujući i procjenjujući političku sadašnjost svoga vremena. Politika kao središnja poluga i suština njegova svijeta napušta slavljeničke, pomalo ritualne prostore *objave za zajednicu važne istine* o Stepinčevoj личности koji preuzimanjem, početkom devedesetih godina, *preteške dužnosti hrvatskog nadripastira u krajnje neljudskom vremenu, izranja do karizme* (Gašparović 2000: 326), te se (nanovo) spušta u sumoran okoliš hrvatske poslijeratne zbilje u kojoj, iz današnje perspektive gledano, navješćuje bolne posljedice Josipova 'bijega' pred odgovorom na faraonova pitanja o tumačenju njegova posljednja sna o *žabama, muhama, komarcima i skakavcima*.

Ne gubeći, unatoč svemu, vjeru u mogućnosti iskupljenja i spasenja kako pojedinačnog, tako i nacionalnog identiteta autor kroz lik Josipa kao simbola mudrosti, ljubavi i vještine pronalaska pročišćenja ispisuje političku dramu potvrđujući njome svoj vlastiti, autentični i autohtoni jezični dramski izraz. Mitološke likove prebacuje u realni svijet i stvara, svjestan ponora i bezizlaza društvenih okolnosti u kojima živimo, utopijsko prikazanje nadajući se i nadalje da bi sustav koji je kroz kršćansku dogmu nekada prikazivao svijet još uvijek mogao u publici pobuditi, ako već ne vjeru, a ono – kroz ljutnju i gnjev - bar nadu u otrežnjenje: *Na rastanku vas moram zamoliti za oprostjenje. Sigurno sam vam se na vrh glave popeo svojim vrlinama. I ja sam slab čovjek kao i vi. Pod pritiskom okolnosti u kojima živimo, pomislih, dobro bi vam došlo druženje s Josipom Prekrasnim. Kad osjetih da me prihvatiste, sve dublje upadah u grijeh oholosti. Prigrlih masku dobrote i neporočnosti vjerujući da ću sebe i vas, barem na trenutak, podići iz poniženja. Oprostite, ako sam se prevario, pa vam bijah na dosadu umjesto na radost. Oprostite,*

ako u vama probudih gnjev umjesto ljubavi. (Bakmaz 1988: 255) Preuzevši Josipovu masku dobrote poželio je Bakmaz još jedanput pogledati i promijeniti svijet, ponuditi ljudima ljubav i vjeru kako bi barem nakratko podigao hrvatskog čovjeka iz poniženja i užasa grotesknih post-domovinskih okolnosti. I ovoga puta dokazao se je kao zauvijek ustrajan pisac višeslojne i pomalo hermetičke dramaturgije koji, neprestano propitujući dva temeljna mita: politiku i kršćanski mit, nikada ne robuje pomodnim dramskim trendovima.

I na kraju, promotrimo li sve nabrojene autore na čija su dramska djela crkvenoprikazanski žanrovski elementi ostavili bitan trag vidljivo je da među njima nalazimo pripadnike različitih generacija, od onih književno već dobrano afirmiranih (Škrabe, Bakmaz), do onih mlađih, rođenih oko 1960. (Malešević, Lukić). Njihove dramske tekstove koji su objavljeni nakon 1990. godine moguće je promatrati kao jedinstveni i odijeliti blok u kome se očituju određene inovativne tematske i strukturalne smjernice na temelju kojih je iste moguće prepoznati kao pripadnike nekih novih strujanja unutar razvojnog niza hrvatske drame. Škrabeovi se tekstovi u tome okruženju svojim oslanjanjem na daleku tradiciju pučkih prikazanijskih oblika tek naoko izdvojeni, jer svojom usmjerenošću k problemima aktualne društvene zbilje, izrazitim melodramatskim obilježjima, prihvaćanjem katoličke vjere kao temelja poimanja ne samo individualnog, već prije svega nacionalnog identiteta, naglašavanjem moralističko-didaktičkih pouka, sklonošću prema estetskom populizmu i komunikativnosti najavljuju putove kojima će se kretati prije svega Lukićevo dramsko ostvarenje koje u sebi impregnira mnoge osobine tzv. trivijalnih, posebice melodramatskih zabavnjačkih dramskih oblika. Žanrovski nadasve heterogene i u odnosu na Škarbea bitno razvedenije, gotovo epski strukturirane Lukićeve, a potom i Maleševićeve drama kreću se u smjeru povijesne, biografske i

pseudobiografske drame zasnovane na životopisima povijesnih osoba. Na taj način, uz obaveznu tematsku utemeljenost u krvavoj hrvatskoj ratnoj zbilji, one nastavljaju put što ga je Ivan Bakmaz - pisac koji svojom autorskom samosvješću, tretmanom suodnosa jedinke i okružujućeg svijeta, posezanjem za prikazanjским žanrovskim oblicima kao vječnim i nepresušnim izvorima za preispitivanje suodnosa bića s vlastitom poviješću, ali i suvremenim okruženjem neprestano, kako tvrdi i Darko Gašparović, ispisuje jedan jedini moralitet koji u pojedinačnim iskazima zadobiva drugačije forme - začeo svojim *Stepicem*, a okončao *Josipom Prekrasnim*.

Literatura:

- Bakmaz, Ivan (1998) *Biblijski prizori*, Zagreb.
- Baluhati, Sergej (1981) "Prema poetici melodrame", *Moderna teorija drame*, Beograd, str. 428 – 449.
- Car – Mihec, Adriana (1997) "Genološki problemi srednjovjekovne dramske književnosti", *Riječki teološki časopis*, 5, 2, str. 331-368.
- Car – Mihec, Adriana (1997) "Pučki dramski oblici", *Riječki teološki časopis*, 5, 1, str.181-192.
- Car – Mihec, Adriana (1998) "Stepinac - glas u pustinji Ivana Bakmaza", *Teološki časopis*, 6, 2, str.289 -296.
- Gašparović, Darko ,(2000) "Objava teodrame u suvremenoj hrvatskoj dramatici", *Riječki teološki časopis*, VIII, 2, str. 315 – 334.
- Lukić, Darko (1994) *Čudo Ozane Kotorske*, rukopis.
- Malešević, Bogdan (1997) *Mala Terezija*, Zagreb.
- Matanović, Julijana (1998) *Povijesni roman u hrvatskoj književnosti XX. stoljeća*, (doktorska disertacija), Zagreb.
- Nikčević, Sanja (1995) "Prikazanja danas ili zašto se u Hrvatskoj na kraju dvadesetog stoljeća igra kazališna forma iz srednjeg vijeka", *Krležini dani u Osijeku 1993*, Osijek – Zagreb, str. 56 – 72.
- Nikčević, Sanja, ur. (1995) *Hrvatska drama – Bilten Hrvatskog centra ITI*, 2, Zagreb.
- Pindarić, Josip (1995) 'Komikom o egzistencijalnom (ili *Fras ti život jeknul!*), *Za kunu nade – pet lakih komada*, Sv. Ivan Zelina, str. V – VII.
- Sedlar, Jakov (1990) "'Plavi Božić' Nine Škrabea", *Blue Christmas*, Zagreb, str. 29 –31.
- Škrabe, Nino (1990) *Blue Christmas*, Zagreb.
- Škrabe, Nino (1990) *Isus u snack-baru*, Zagreb.
- Škrabe, Nino (1990) *Pomoćnica Marija*, Zagreb.
- Škrabe, Nino (1990) *Sveta obitelj u razbojničkoj spilji*, Zagreb.
- Škrabe, Nino (1995) *Za kunu nade – pet lakih komada*, Sv. Ivan Zelina.