

Iva Gruić

Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Rasplitanje raspleta: završeci u suvremenim domaćim dramama za djecu i mlade

Okvirna tema ovoga rada je: kako i koliko suvremena domaća drama za djecu i mlade iskoračuje iz zone poučnosti. Istraživanje je provedeno na uzorku od 27 dramskih tekstova za djecu nagrađenih na natječaju za najbolji dramski tekst Mali Marulić (2009.–2017.). Nakon tematske analize, posebna je pažnja posvećena završecima drama zbog njihovog strukturalno specifičnog značenja. Završeci su analizirani prema tome pripadaju li zatvorenom ili otvorenom tipu i zatim uz pomoć teorijskih promišljanja o ciljevima u kazalištu, tj. modelima prenošenja smisla (Anthony Jackson, Carol Lorenz). Zaključci pokazuju da prevladavajuća većina tekstova pripada tipu integrirajuće propagande. Namjerna otvorenost za različite interpretacije smisla rijetko je prisutna.

Ključne riječi: dramski tekstovi, kazalište integrirajuće propagande, dijalektičko kazalište ideja

1. Kazalište za djecu i mlade u zagrljaju pedagogije

Kazalište za djecu i mlade izmišljeno je da bi svoju publiku poučavalo i odgajalo. U KASAD-u je, primjerice, kazalište za djecu nastalo u društvenim i obrazovnim centrima za doseljenike, a kako je bilo osmišljeno za djecu imigrante, bilo je instrument učenja jezika i pravila ponašanja u novom svijetu (Goldberg 1974; Bedard i Tolch 1989; McCaslin 1997). U Sovjetskom Savezu nakon Oktobarske revolucije kazalište za djecu bilo je zamišljeno kao jedan od stupova izgradnje „novog čovjeka“ (Ladika 1970), što ga je stavilo u čvrste okove ideološke indoktrinacije (Water 2012).

Tek sedamdesetih godina 20. stoljeća kazalište za djecu i mlade počinje se snažnije razvijati u smjeru umjetničke i idejne samosvojnosti, izvlačeći se iz čvrstog zagrljaja pedagogije. Sve češće se čuju glasovi protiv otvorenog poučavanja: „kad se umjetnost koristi da bi se poučavalo, stradaju ili poučavanje ili umjetnost“ (Levy 1987: 8);

kazalište nije „nastavak školovanja drugim sredstvima“ (Schneider 2002: 109). Potiče se istraživanje dječje slike svijeta, promišljanje stvarnosti iz njihove perspektive (Gattenhof; Radvan 2009), uključujući i otvaranje težih tema i odustajanje od prikazivanja idealizirane slike svijeta. Pretjerana zaštita mlade publike oštro se kritizira jer stvara mirne i poslušne generacije budućih građana (Falconi 2008), a djeci i mladima „uskraćuje važne informacije o ljudskosti koje im trebaju da bi živjeli“ (Levy 2005: 27).

I premda se ovakvo razmišljanje širi, društvo i dalje rado pokazuje moć nad kazalištem (Omasta 2009). Carol Lorenz (2002) sugerira da je to proces koji relativno dobro napreduje: kazalište za djecu i mlade nastalo je kao didaktičko kazalište ali se razvija u smjeru dijalektičkog kazališta ideja, koje je sve prisutnije u posljednjim desetljećima 20. stoljeća. S njom se ne slaže Shifra Schonmann (2006) već kategorički tvrdi da je još uvijek u najvećem dijelu svijeta kazalište za djecu i mlade instrumentalizirana umjetnost s naglašenim pedagoškim i didaktičkim namjerama.

Gdje smo mi u ovoj priči? Kako se hrvatsko kazalište za djecu i mlade postavlja prema pedagoškom i didaktičkom instrumentaliziranju? Kako gleda na svoju publiku? Je li joj spremno ponuditi ozbiljnije teme? Iskustvo iz gledališta, ali i istraživanja na tu temu, sugeriraju da je poučavateljska namjera najčešće neizostavni dio predstava (Gruić 2012), i da su predstave koje uključuju teže i tabuizirane teme rijetke (Novak 2018), što znači da zaostajemo za boljom svjetskom praksom. Jesu li za to odgovorna samo kazališta koja, u strahu od odbijanja školskog sustava, ne prihvaćaju tekstove koji su drugačiji? Ili ih pisci ne pišu? Naime, u domaćoj književnosti za djecu situacija je ipak nešto drugačija: usporedba prisutnosti tabu tema u predstavama i književnoj produkciji u Hrvatskoj pokazala je da proces uključivanja težih tema u kazalištu ide bitno sporije nego u književnosti (Škuflić Horvat i Gruić 2016).

2. Suvremena dramska književnost za djecu i mlade u Hrvatskoj

Gdje je tu dramska književnost za djecu i mlade? Je li njen suvremeni razvoj, kad je u pitanju odnos prema poučnosti, sličniji razvoju književnosti ili kazališta? Koji je od ta dva utjecaja snažniji?

Analizu dramske književnosti za djecu i mlade teško je napraviti neovisno od kazališne produkcije jer se dramski tekstovi rijetko tiskaju. Igrani tekstovi već pripadaju kazalištu, odnosno, prošli su proces kazališnog prihvaćanja, pa daju samo djelomični pogled na stvarnu produkciju dramskih tekstova. Jednu mogućnost uvida nude nagrađeni tekstovi Natječaja za najbolji dramski tekst za lutkarsko kazalište i kazalište za djecu Mali Marulić. U devet godina (od 2009. do 2017.) od više stotina tekstova pristiglih na natječaj, stručni žiriji odabrali su 27 tekstova koji su zatim objavljeni u tri zbornika.

Analiza koja slijedi napravljena je na tim tekstovima. Pitanje koliko u njima ima poučnosti adresirano je prvo jednostavnom tematskom analizom problema koji se prikazuju (kako bi se utvrdilo koliko se težih tema pojavljuje) a zatim je pažnja usmjerena na rasplete zbog njihove specifične povezanosti s konstruiranjem smisla.

3. Teme i problemi

Najčešći problemi koji se prikazuju vezani su uz odrastanje (strah od odrastanja, pitanje pripadanja, izgradnja identiteta). Druga visoko zastupljena tema je osamljenost (nedostatak prijatelja ili roditeljsko zanemarivanje). Strah od čudovišta pokretač je dviju priča (*Moj prijatelj Mačkodlak* i *Sablasni šešir*), dok je jedna u potpunosti posvećena propitivanju tinejdžerskog nasilja (*Odron*). Napuštanje je pokretački motiv nekolicine priča. U četiri priče smrt je važan motiv, u dvije čak i središnji (*Magnus* i *Feral šinjorine Bepine*). U *Dječaku koji je sanjao more* glavni lik je dječak u domu za nezbrinutu djecu kojeg odbijaju posvojitelji.

Može se zaključiti da se relativno značajan broj priča bavi ozbiljnim, čak i teškim temama, odnosno uključuje takve motive. No, isti motivi, teme i problemi mogu se prikazati na različite načine, od moralističkog ili didaktičkog do polemičkog ili vrijednosno ambivalentnog. Zato se nastavak analize bavi raspletima jer oni imaju strukturalno istaknuto mjesto. To vrijedi osobito za drame klasičnije forme, jer one teže „finalitetu usmjerenja dijelova prema kraju drame“ (Pfister 1998: 116).

4. Raspleti: otvoreni / zatvoreni kraj

Završeci priča imaju osobitu težinu. Konačnost završetka definira likove, odnose među njima, cijeli svijet priče. U značenjskom smislu rasplet donosi ishode i posljedice ponašanja i razmišljanja likova. Ne razrješavaju se samo sukobi među likovima nego i vrijednosni sukobi.

Sve ovo se odnosi prije svega na završetke koji čvrsto ‘zatvaraju’ priču. Pfister definira dva idealna tipa završetka: zatvoreni i otvoreni. U dramama sa zatvorenim krajem rješavaju se sva otvorena pitanja, dokidaju se informacijske proturječnosti, što na tematskoj razini znači „razjašnjenje ili odlučivanje o svim vrijednosnim ambivalencijama i konfliktima, a time i definitivno određivanje intendirane perspektive recepcije“. Pfister dalje objašnjava najradikalniji oblik ovog tipa završetka:

Najkonzekventnije se taj oblik provodi u konvenciji ‘poetske pravde’ (...). Prema toj konvenciji (...) svi se etički sukobi moraju na kraju drame razriješiti nagrađivanjem likova koji su postupali u skladu s normama i kažnjavanjem onih koji su te norme kršili. Stoga u okviru te konvencije situacija nekog lika na kraju drame predstavlja evidentan vrijednosni signal o njegovim normama ponašanja (1998: 153).

Nasuprot zatvorenom, otvoreni tip završetka, razvijen u modernoj drami, ne daje sve odgovore. Konflikt normi ostaje nerazriješen, informacijske proturječnosti preživljavaju. Dileme se prosljeđuju gledateljima.

Dramski tekstovi za djecu i mlade tipično konstruiraju zatvorene završetke vjerojatno zato što 'zatvorena' priča jasnije prenosi smisao. Svi analizirani tekstovi završavaju na taj način, ali nisu svi završeci u jednakoj mjeri zatvoreni. Otvorena pitanja se rješavaju i informacijske proturječnosti uvijek se dokidaju, ali razrješavanje vrijednosnih ambivalencija i konflikata realizira se na različite načine.

5. Razrješavanje vrijednosnih ambivalencija i konflikata

Samo dio analiziranih tekstova ima u sebe upisane vrijednosne konflikte i/ili konflikte među likovima, ostali su izmaknuti od sukoba. Analiza mora odvojiti te dvije velike skupine, prvu, u kojoj je sukob važan dio strukture i drugu, u kojoj nikakav oblik sukoba ne igra važnu ulogu.

5. 1. *Tekstovi u kojima je sukob važan dio strukture*

Tekstova u kojima je sukob važan dio strukture nešto je manje od polovine. Ako je prikazan vrijednosni sukob onda je on najčešće izuzetno jednostavan.

Jednostavni vrijednosni sukobi najčešći su oblik konflikta koji se prikazuje. Oni su postavljeni tako da se samo naizgled sukobljavaju jer čitavo je vrijeme jasno da je moguće samo jedan ishod. Premda se konfrontiraju svjetonazori i ponašanja, opozicije su odabrane tako da se zna što je tu dobro a što loše. Od početka se jasno signalizira koja su ponašanja (i pripadajuće vrijednosti) bolje od kojih: svijeta se treba ili ne treba bojati (*Moj prijatelj Mačkodlak*); samoživost nasuprot dijeljenju s drugima (*Kako je anđeo dobio krilo*, *Stonoga Goga*, *Pisma na kraju šume*); pristojno – nepristojno ponašanje (*Braća Grimm i princeza Luise*); zajedništvo nasuprot težnji za novcem (*Legenda o Vjetropirki*). Ilustrativan je primjer *Koruptivitis u Mišogradu*, gdje se korupciji sklonim miševima suprotstavlja hrabri Djed, ali se podmićivanje od prvog trenutka naziva bolešću, epidemijom, zarazom. Ovi tekstovi, dakle, ne konstruiraju prave dramske sukobe koncepta koji istražuju vrijednosti koje prikazuju i postavljaju pitanja, umjesto toga demonstriraju 'dobro' i 'loše' ili 'dobro' i 'manje dobro', uz poneku sugestiju kako izaći na kraj s onim što lošije. Sve ove priče konstruirane su tako da pouka proizlazi iz zapleta i raspleta ali ne plaše kaznom nego nagovaraju na dobro pokazivanjem posljedica. Likovi koji zastupaju lošije vrijednosti na kraju su ili pobijedeni ili sami shvaćaju da se moraju promijeniti, što je zalag za sretan kraj. Svi ovi tekstovi završavaju sretno.

Složenije vrijednosne sukobe prikazuju samo dva teksta. U njima su upisane vrijednosne ambivalencije: *Odron* pripovijeda priču o srednjoškolicima i njihovim profesorima uhvaćenima u spiralu nasilja i pri tom otvara pitanja kako se nositi s nasiljem. I ne nudi

odgovore. *Vukovčar* se pak bavi različitima – plavooki vuk drugačiji je od svih, ne uklapa se ni u vučje ni u ljudsko društvo i svi ga izbacuju. Završetak ne pomiruje suprotstavljene svjetove, i vukovima i ljudima dopušteno je da nesmetano nastave živjeti sa svojim uvjerenjima. Vukovčaru preostaje da napravi svoj čopor. Svjetonazorski sukob nije dokinut, ali je publici ponuđena sugestija kako se nositi s takvim situacijama. Ova dva teksta nemaju u potpunosti zatvoren kraj jer se vrijednosne ambivalencije ne dokidaju nego se prosljeđuju publici. *Odron* je jedini tekst koji završava nesretno.

Nekoliko tekstova strukturirano je na *konfliktu koji nije nedvosmisleno vrijednosno obilježen*. *Opet na krivom putu* prikazuje svijet u kojem su svi loši, pa ostaje na neki način onkraj vrijednosnih procjena, a *Kradljivica ključeva i Ispod zvončića rodio se kraljević* grade kompleksne metaforične svjetove otvorene za različite interpretacije. U oba teksta završeci su blagonakloni za glavne likove, uspijevaju se izboriti s neprijateljskim silama i likovima, pa završetke možemo okarakterizirati kao sretne. Pitanje vrijednosti ostaje cijelo vrijeme u pozadini pa niti rasplet ne donosi vrijednosne sudove.

5.2. Tekstovi bez jasno definiranog sukoba

Malo više od polovine tekstova nema u svojoj strukturi jasno izražen ni vrijednosni niti bilo kakav drugi sukob. Oni priču pletu na drugačije načine, zato je prije analize rasplesa potrebno obratiti pažnju na to kako se strukturira priča u cjelini. Tu je korisna diferencijacija između radnje i događanja koju opisuje Pfister. Radnja je definirana kao prijelaz iz jedne situacije u drugu pri čemu je jasna trodijelna struktura (početna situacija, proces promjene, nova situacija). Proces promjene inicira lik svjesnim odabirom i djelovanjem. Svi ranije opisani tekstovi, utemeljeni na sukobu, prikazuju radnju. Nasuprot tome, događanje „se odnosi na priče ili na dijelove priča u kojima su ljudski subjekti nesposobni za neki namjerni izbor ili se pak situacija opire bilo kakvoj promjeni“ (1998: 292). Ako tekstove bez izraženog sukoba podijelimo na ovaj način dobivamo dvije podjednako velike skupine: tekstovi koji prikazuju radnju (strukturirani kao putovanje glavnog lika) i tekstovi koji prikazuju događanje a ne radnju.

Tekstovi utemeljeni na *radnji bez centralnog sukoba* prikazuju glavne likove koji putuju prema cilju savladavajući prepreke (*Naša je mama postala zmaj*, *Som na cilome svitu*, *Dječak koji je sanjao more*, *Dječak koji je tražio zmaja*, *Ticalova putovanja*, *Kvantni klinici*, *U potrazi za slovom R* i, donekle, *Sablasi šešir* u kojem se ovaj obrazac pojavljuje tek u drugom dijelu teksta). Vrijednosni okvir ovih priča pokazuje primarno pozitivne vrijednosti a likovi moraju uložiti napor da osvoje ono što se od početka ističe kao ‘dobro’. I ovdje završeci dokidaju informacijske proturječnosti i prezentiraju kompletnu i jasnu sliku dramskog svijeta, kraj je sretan, a kako vrijednosne nedoumice nisu ni bile značajne, kraj ih ni ne treba razrješavati.

U *tekstovima koji prikazuju događanje umjesto radnje*, na početku prikazana situacija ne mijenja se bitno do kraja. Uzroci nepromjenjivosti su različiti: *Pupoljak* pri-

kazuje cikličko kretanje života i nitko nema potrebu za promjenom. Neki od tekstova pokazuju neumitne događaje koji su se već dogodili (u *Magnusu* dječaku je umro otac, u *Na leđima slona* majka je otišla u nepoznatom pravcu, u tekstu *Sami u kino dvorani* predmeti su ostavljeni ili izgubljeni) ili se pred nama događaju (starac umire u *Feralu šinjorine Bepine*) – sve su to životne činjenice koje se ne mogu popraviti, ili barem ne za sve likove (u tekstu *Sami u kino dvorani* dio predmeta se ipak vrati vlasnicima, ali ne svi). *Gospodin Mrak i tri mala šeširića* i *Duboko more ili kako smo sve pobroćkali* prikazuju, doduše, manju promjenu početne situacije, ali je ona minimalno izazvana djelovanjem likova, više im se „događa“. I ovi završeci dokidaju informacijske nejasnoće i prezentiraju kompletnu i jasnu sliku dramskog svijeta, a kao rješenje nude prihvaćanje stvarnosti i traženje dobra u svemu što je oko nas. Ipak, važno je napomenuti, većina ovih tekstova ne slika svijet kao idealno mjesto u kojem je svaku nesreću moguće ispraviti, pa su i završeci samo djelomično sretni.

6. Odnos prema poučnosti

Kakav je, dakle, odnos ovih tekstova prema poučnosti? Anthony Jackson, pišući o različitim tipovima odnosa prema poučavanju u kazalištu, definira 6 tipova prenošenja smisla, počevši od kazališta s jednosmislenim i eksplicitnim porukama, prema kazalištu u kojem su poruke skrivenije, višesmislene ili potpuno ispuštene: *kazalište kao propaganda* (otvoreno uvjerava publiku u prezentirani stav i svjetonazor); *kazalište kao poziv na buđenje* (usredotočuje se na neku društvenu krizu, ne nudi odgovore na pitanja koja postavlja već pobuđuje svijest o problemu); *didaktičko kazalište* (nudi konkretna znanja inkorporirana u priču); *kazalište intervencije* (namjerava promijeniti stavove ili ponašanje publike); *dijaloško kazalište* (prikazuje različite stavove i svjetonazore ne tvrdeći da su neki bolji od drugih); *kazalište igre* (glavna intencija mu je zabava, ali često implicitno podržava najzastupljenije društvene vrijednosti) (2007).

Promotre li se analizirani tekstovi na taj način, vidi se da se svi tekstovi koji prikazuju vrijednosni sukob, neovisno o njegovoj kompleksnosti, lako povezuju s pojedinim tipom kazališta i tako otkrivaju način na koji žele (ili ne žele) poučavati. Tekstovi koji prikazuju jednostavan vrijednosni sukob, budući da demonstriraju jednoznačan odnos dobrog i lošeg, pripadaju tipu propagandnog kazališta. Oni tipično na kraju formuliraju i eksplicitne poruke („Dobro je činiti dobro“, *Kako je anđeo dobio krilo*; „Robovat im neću, dosta mi je mode, / Poklanjam ih sve u ime slobode!“; *Stonoga Goga*).

Tekstovi koji pokazuju složenije ili ambivalentne vrijednosne sukobe bliži su tipu dijaloškog kazališta (*Ispod zvončića rodio se kraljević, Kradljivica ključeva, Vukovčar*). Publika je pozvana da sama potraži smisao, pronađe poruku. Osim dijaloškog kazališta, u ovoj skupini pojavljuje se i kazalište kao poziv na buđenje, tekst *Obron* sa svojom mračnom slikom nasilja naglašeno potiče svijest o opasnosti ne nudeći čak niti sugestiju mogućeg odgovora na krizu, dok je *Opet na krivom putu*, budući da je smješten onkraj vrijednosnih procjena, blizak kazalištu igre.

S druge strane, u tekstovima koji ne prikazuju vrijednosni niti bilo koji drugi izraženi sukob teže se pronalazi jasna povezanost s Jacksonovim tipovima prenošenja smisla. Na primjer, *Ticalova putovanja*, prikazujući na duhovit način putovanje malog mrava koji pokušava biti slon, pa kornjača pa prasac pa vuk, itd. – očito imaju namjeru prije svega zabaviti (što znači da bi pripadala kazalištu igre), međutim, čitava priča, pa i eksplicitna poruka na kraju („Najbolje je biti ono što jesi.“) s pripadajućim songom koji govori o ljepoti različitosti, jasno ističe poučnu stranu priče. Priličan broj tekstova, osobito oni koji prikazuju putovanje glavnog lika prema cilju, na ovaj način kombiniraju kazalište igre s jasnom poukom.

S druge strane, tekstovi koji prikazuju događanje umjesto radnje, kao i tekstovi koji prikazuju teške životne situacije tipološki se među sobom značajno razlikuju. Opći ton i raspleti neke od njih približavaju kazalištu igre bez eksplicitne ili jasne implicitne poruke, poput *Na leđima slona* gdje se cijela priča vrti oko očeve želje da opravda majčin nestanak izmišljenom kriminalističkom pričom. Nasuprot tome, *Feral šinjorine Bepine* vrlo je moralističan, ovdje po starog Lucijana u času smrti najprije dolazi Gavran, da bi u zadnjim trenucima života (pomažući drugima) zaslužio da ga odvede Anđeo.

Stoga se za analizu tekstova bez konflikta plodonosnijom pokazala općenitija razdioba kazališnih ciljeva na didaktičko kazalište integrirajuće propagande i dijalektičko kazalište ideja koju koristi Carol Lorenz (2002). Pojam integrirajuće propagande Lorenz posuđuje od Georgea Szantoa (1978) koji ga opisuje kao kazalište koje želi svoju publiku potaknuti na uključivanje u zajednicu bez propitivanja načina na koji zajednica funkcionira. Svijet se prikazuje kao uredno mjesto u kojem postoje pravila kojih se korisno pridržavati a cilj ovakvog kazališta je poticanje prilagođavanja. Nije stoga neuobičajeno da ovaj tip kazališta bude orijentiran na zabavu i u tom je smislu blizak Jacksonovom kazalištu igre (koje se često bavi slavljenjem zajedničkih vrijednosti).

Svi tekstovi koji nisu građeni na sukobu pokazuju namjeru integriranja publike u postojeći sustav vrijednosti koji se ne propituje i ne otkrivaju se pukotine u njegovom funkcioniranju. Tekstovi koji prikazuju teže teme i mračnu stranu života ne postavljaju likove pred vrijednosni izazov, nego ih ograničavaju nepromjenjivim događajima (smrt, napuštanje) pa, logično, sugeriraju prihvaćanje i traženje dobrog a lošim okolnostima.

Povežemo li to s analizom prve skupine, gdje je većina tekstova također okarakterizirana kao kazalište s namjerom propagiranja općeprihvaćenih vrijednosti, doći ćemo do zaključka da samo 5 od 27 tekstova izmiče funkciji integrativne propagande, i njenoj namjeri stvaranja „budućih generacija građana koji jednako misle, čije ideje i vrijednosti odražavaju ono što sadašnja generacija najviše cijeni“ (Lorenz 2002: 96). Od tih pet tekstova jedan poziva na buđenje svijesti o opasnosti nasilja (*Odron*), jedan je poigravanje (*Krivi put*), a samo tri grade ambivalentne svjetove (*Ispod zvončića rodio se kraljević*, *Kradljivica ključeva*, *Vukovčar*). Dakle, samo tri su primjerci dijaloškog kazališta ideja.

7. Zaključci

Analizirani tekstovi dovoljno su vješto napisani da raspleti proizlaze iz zapleta, nema nelogičnosti ili neopravdanih promjena ponašanja likova. Završeci su zatvorenog tipa, rješavaju se nejasnoće i informacijske proturječnosti, ali se razlikuju prema tome kako se odnose prema vrijednosnim ambivalencijama i konfliktima. Važan faktor za nastajanje ove razlike u raspletima su strukturalne razlike u zapletima.

Dio tekstova (malo manje od polovine) zaplet gradi (i) na vrijednosnom sukobu. On je najčešće jednostavan, odmah se zna što je dobro a što loše. Zaplet i rasplet su konstruirani tako da izravno upućuju na pouku. Od publike se očekuje da pouku „shvati“ i prihvati. Pitanja koja priča otvara na kraju se čvrsto, logično i uredno zatvaraju. Intendirana perspektiva recepcije jasno je naznačena. Nisu, dakle, zatvoreni samo raspleti, zatvoreni su i „paketi značenja“ koje tekstovi nose. Ovo su tipični primjeri poučne umjetnosti u kojoj poučnost nije pretjerano naglašena. Svi donose jednostavne, društveno općeprihvaćene poruke pa je jasno da im cilj nije poticanje na propitivanje svijeta nego integriranje u društvo. Pouke su općenite i djeci poznate, tako da ih tekstovi uvjeravaju u ono što oni već znaju. Nešto više od četvrtine tekstova funkcionira na ovaj način.

Tekstovi koji prikazuju složenije ili ambivalentne vrijednosne sukobe su u manjini, a dio njih dileme koje prezentiraju ostavlja otvorenima za različite interpretacije. Premda raspleti zatvaraju informacijske aspekte priče, traženje smisla u većoj je mjeri prepušteno publici. Intendirana perspektiva recepcije nije jasno naznačena. Samo tri teksta na taj su način gotovo potpuno otvorena.

Malo manje od polovine tekstova prikazuje svijet niskog konflikta, u kojem se vrijednosti pretpostavljaju, nitko im se ne suprotstavlja. Intendirana perspektiva i ovdje je posve jasna jer su glavni likovi djeca koja idu za svojim ciljem. Poruku ovdje formulira ne toliko rasplet koliko model ponašanja glavnih likova. Sretni završeci imaju poticajnu funkciju. I ovi tekstovi zastupaju društveno općeprihvaćene vrijednosti, pa im cilj im nije poticanje na propitivanje nego integriranje u društvo, ipak dio njih gradi se oko poruka koje nisu dio tipičnog odgojno-obrazovnog repertoara.

Izdvaja se manja skupina tekstova u kojima se prikazuju teške teme, ali prikazani problemi su takvi da likovi na njih ne mogu utjecati (smrt, napuštanje). Zato se može reći da upućuju na propitivanje vlastitog odgovora na stvarnost, a ne na promišljanje o funkcioniranju svijeta. U tom smislu i njihova je funkcija bliska integriranju u zajednicu, premda svakako bitno manje opterećena poučnošću. Izuzetak je *Odrón* koji polemično govori o nasilju i snažno poziva na osvješćivanje problema.

Dakle, velika većina tekstova, varijacijama usprkos, funkcionira na način koji Szanto zove integrirajućom propagandom. Samo nekoliko tekstova otvara dijalog među idejama, prosljeđujući ga publici. Dramsko pismo za djecu i mlade, sugerira ova analiza, više je pod utjecajem kazališta nego književnosti.

Izvori

- Tudor, Marija [ur.]. 2012. *Zbornik nagrađenih tekstova Natječaja za najbolji dramski tekst za lutkarsko kazalište i kazalište za djecu „Mali Marulić“ 2009.-2011.* Split: Gradsko kazalište lutaka Split.
- Omer Rak: *Sablasni šešir*
- Lada Martinac Kralj: *Pupoljak*
- Ana Đokić: *Opet na krivom putu*
- Silvija Šesto: *Duboko more ili kako smo sve pobroćkali*
- Nives Madunić Barišić: *Naša je mama postala zmaj*
- Jasen Boko: *Kako je anđeo dobio krilo*
- Branko Ružić: *Braća Grimm i princeza Luise*
- Nives Madunić Barišić: *Ispod zvončića rodio se kraljević*
- Silvija Šesto: *Gospodin Mrak i tri bijela šeširića*
- Tudor, Marija [ur.]. 2015. *Zbornik nagrađenih tekstova Natječaja za najbolji dramski tekst za lutkarsko kazalište i kazalište za djecu „Mali Marulić“ 2012.-2014.* Split: Gradsko kazalište lutaka Split.
- Kristina Gavran: *Dječak koji je tražio zmaja*
- Lada Martinac Kralj: *Sami u kinodvorani*
- Igor Knižek: *Feral šinjorine Bepine*
- Zoran Pongrašić: *Ticalova putovanja*
- Branko Ružić: *Odron*
- Igor Knižek: *Legenda o Vjetropirki*
- Lada Martinac Kralj: *Vukovčar*
- Kristina Gavran: *Koruptivitis u Mišogradu*
- Olja Savičević Ivančević: *Moj prijatelj Mačkodlak*
- Tretinjak, Igor [ur.]. *On-line Zbornik nagrađenih tekstova Natječaja za najbolji dramski tekst za lutkarsko kazalište i kazalište za djecu „Mali Marulić“ 2015.-2017. godine.* <http://gkl-split.hr/stranica/on-line-zbornik-nagrađenih-tekstova-natje-aja-mali-marulic>. Pristup: 10. kolovoza 2019.
- Olja Savičević Ivančević: *Som na cilome svitu*
- Selma Parisi: *Dječak koji je sanjao more*
- Jasmina Kallay: *Kvantni klinici*
- Hana Veček: *Magnus*
- Marta Mekovec de Calvaho: *Kradljivica ključeva*
- Andrijana Grgičević: *Stonoga Goga*
- Jasna Jasna Žmak: *Pisma na kraju šume*

Lada Martinac Kralj: *Na leđima slona*

Petra Cicvarić: *U potrazi za slovom R*

Literatura

- Bedard, Roger; Tolch, John [ur.]. 1989. *Spotlight on the Child – Studies in the History of American Children's Theatre*. New York – Westport – London: Greenwood Press.
- Falconi, Maria Ines. 2008. Childhood as “Cliché”. *Youth Theatre Journal*, 22(1), 132–133.
- Gattenhof, Sandra Jane; Radvan, Mark. 2009. In the Mouth of the Imagination: Positioning Children as Co-Researchers and Co-Artists to Create a Professional Children's Theatre Production. *Research in Drama Education*, 14(2), 211–224.
- Gruić, Iva. 2012. O mudrosti ili Kako hrvatsko kazalište poučava djecu i mlade?. U: *Theatre for Children – Artistic Phenomenon / Pozorište za decu – Umetnički fenomen*. [ur. Jurkowski, Henryk; Radonjić, Miroslav]. Subotica: International Festival of Children's Theatres – International Research College of Theatre Arts, 3, 51–74.
- Goldberg, Moses. 1974. *Children's Theatre – A Philosophy and a Method*. New Jersey: Prentice Hall – Englewood Cliffs.
- Jackson, Anthony. 2007. *Theatre, Education and the Making of Meanings. Art or instrument?*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Ladika, Zvezdana. 1970. *Dijete i scenska umjetnost. Priručnik za dramski odgoj djece i omladine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Levy, Jonothan. 2005. Reflections on How the Theatre Teaches. *Journal of Aesthetic Education*, 39 (4), 20–30.
- Levy, Jonothan. 1987. *A Theatre of the Imagination*. Charlottesville: New Plays Inc.
- Lorenz, Carol. 2010. The Rhetoric of Theatre for Young Audiences And Its Construction of the Idea of the Child. *Youth Theatre Journal*, 16(1), 96–111.
- McCaslin, Nellie. 1997. *Theatre for Children in the US: A History*. Studio City: Players Press.
- Novak, Tanja. 2018. *Tabu teme u kazalištu za djecu i mlade. Zastupljenost tabu tema u kazalištu za djecu i mlade u Hrvatskoj u sezoni 2015./2016. te 2016./2017., i mehanizmi auto/cenzure*. Završni specijalistički rad. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Omasta, Matt. 2009. The TYA Contract: A Social Contractarian Approach to Obligations Between Theatre for Young Audiences (TYA) Companies and Their Constituents. *Youth Theatre Journal*, 23(2), 103–115.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Schneider, Wolfgang. 2002. *Kazalište za djecu*. Zagreb: Kazalište Mala scena.
- Schonmann, Shifra. 2006. *Theatre as a Medium for Children and Young People*. Dordrecht: Springer.

- Szanto, George. 1978. *Theatre and Propaganda*. Austin: University of Texas Press.
- Škuflić-Horvat, Ines; Gruić, Iva. 2016. Tabu teme u književnosti i kazalištu za djecu i mlade. U: *Zbornik radova. 1. Međunarodni simpozij o pedagogiji u umjetnosti: Umjetnik kao pedagog pred izazovima suvremenog odgoja i obrazovanja*. [ur. Jerković, Berislav; Škojo, Tihana]. Osijek: Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku – Umjetnička akademija u Osijeku, 219–232.
- van de Water, Manon. 2012. *Theatre, Youth and Culture. A Critical and Historical Exploration*, New York: Palgrave Macmillan.

Endings in Contemporary Croatian Drama for Children and Young People

The general question this paper deals with is how contemporary Croatian drama for children and young people moves beyond the educational purposes. The investigation presented here includes the analysis of 27 plays for children awarded in the competition for best dramatic text (Mali Marulić, 2009–2017). After the thematic analysis, the endings of the plays are examined, because of their specific structural meaning. The types of endings are first analysed to find out whether they are ‘closed’ or ‘open’ and then according to the theoretical differentiations between diverse intentions in theatre, e.g. modes of conveying the meanings (Anthony Jackson, Carol Lorenz). The conclusions show that the vast majority of texts belong to the type of integrative propaganda. Deliberate openness to different interpretations of meaning is quite rare.

Keywords: dramatic texts, theatre of integration propaganda, dialectical theatre of ideas

