

Nova europska drama u južnoslavenskom kontekstu

Bertol, Talia

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:864979>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Diplomski studij južnoslavenskih jezika i književnost
Književno-interkulturni smjer

**NOVA EUROPSKA DRAMA U JUŽNOSLAVENSKOM
KONTEKSTU**
15 ECTS bodova

Studentica: Talia Bertol
Mentor: dr. sc. Ivica Baković, doc.

Zagreb, 2018.

Ja, Talia Bertol, kandidat/kinja za magistra/u južne slavistike, izjavljujem da je ovaj magistarski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio magistarskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno prepisan iz kojega necitiranog rada. Isto tako izjavljujem da nikoji dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Talia Bertol

Sažetak: *Nova europska drama u južnoslavenskom kontekstu*

Devedesetih godina u Velikoj Britaniji pojavio se in-yer-face theatre, odnosno kazalište krvi, znoja i sperme. Odlikovale su ga brutalne scene nasilja i seksa te vulgaran jezik. Ubrzo se *in-yer-face theatre* proširio i ostatkom Europe te je utjelovljen pojam nove europske drame. Nova europska drama prepoznata je i u južnoslavenskim književnostima, a njezini glavni predstavnici su makedonski dramatičar Dejan Dukovski i srpska dramatičarka Biljana Srbljanović. Iako su svojim dramama često šokirali publiku, njihov rad je primijećen i u ostatku svijeta te su tako njihova djela prevedena na strane jezike, ali i izvođena u stranim kazalištima. U ovom radu objašnjava se pojam nove europske drame na primjerima drama Dejana Dukovskog i Biljane Srbljanović.

Ključne riječi: in-yer-face theatre, nova europska drama, Dejan Dukovski, Biljana Srbljanović, *Balkan nije mrtav*, *Mamu mu jebem tko je prvi počeo*, *Bure baruta*, *Beogradska trilogija*, *Porodične priče*, *Pad*

Summary: *New European Drama in the South Slavic Context*

In the nineties, in-yer-face theatre, or theatre of blood, sweat and sperm, emerged in the United Kingdom. It was characterized by brutal scenes of violence, sex and vulgar language. Soon, in-yer-face theatre spread throughout the rest of Europe and New European Drama was established. New European Drama has also been recognized in South Slavic literature, with Macedonian playwright Dejan Dukovski and Serbian playwright Biljana Srbljanović as its main representatives. Although they shocked the audience with their plays, their work has been noticed worldwide. Hence, they have been translated into foreign languages and have been performed in foreign theatres. This paper describes the concept of New European Drama based on the examples of plays by Dejan Dukovski and Biljana Srbljanović.

Keywords: in-yer-face theatre, New European Drama, Dejan Dukovski, Biljana Srbljanović, *Balkan Is Not Dead*, *Fuck the Motherfucker Who Started This*, *Powder Keg*, *Belgrade Trilogy*, *Family Stories*, *The Fall*

SADRŽAJ

UVOD	5
NOVA EUROPSKA DRAMA.....	7
NOVA EUROPSKA DRAMA U JUŽNOSLAVENSKOM KONTEKSTU....	Error! Bookmark not defined.
DEJAN DUKOVSKI KAO MAKEDONSKI PREDSTAVNIK NOVE EUROPSKE DRAME .	18
O Dejanu Dukovskom i njegovom opusu	18
<i>Balkan nije mrtav ili magija runolista</i>	22
<i>Mamu mu jebem tko je prvi počeo</i>	26
<i>Bure baruta</i>	29
BILJANA SRBLJANOVIĆ KAO SRPSKA PREDSTAVNICA NOVE EUROPSKE DRAME	35
O Biljani Srbljanović i njezinom opusu	35
<i>Beogradska trilogija</i>	39
<i>Porodične priče</i>	44
<i>Pad</i>	49
ZAKLJUČAK.....	54
LITERATURA	59

UVOD

Nova europska drama se pojavila u kazalištu devedesetih godina u Velikoj Britaniji. Odlikuje ga poetika šoka, eksplicitne scene nasilja i seksa te vulgaran i sirov jezik. To je kazališni fenomen koji ne ostavlja nikog ravnodušnim i upravo zato su kritičari i teatrolozi podijeljenih mišljenja. Osim reakcija koje osciliraju između izrazito pozitivnih i izrazito negativnih, ali nikako indiferentnih, na trend širenja utjecali su društveni i politički faktori aktualni tijekom devedesetih godina. Tako se nova europska drama isprva proširila u Njemačkoj u kojoj su se još osjećale posljedice rušenja Berlinskog zida i stvaranja novog identiteta. Shodno tome, nije neobično da se ubrzo proširila i u južnoslavenskim književnostima s obzirom na političku i društvenu situaciju aktualnu devedesetih godina prošlog stoljeća.

Makedonski književnik Dejan Dukovski prvi je dramatičar na ovim prostorima čija djela se mogu uvrstiti u okvire nove europske drame. U svojim dramama *Balkan nije mrtav* (1992), *Bure baruta* (1994) i *Mamu mu jebem tko je prvi počeo* (1997) tematizira nasilje, surovost i primitivizam koji je bio sveprisutan tih godina na cijelom području bivše Jugoslavije.

Opus srpske dramatičarke Biljane Srbljenović također se uklapa u novu europsku dramu. Njezine prve tri drame *Beogradska trilogija* (1997), *Porodične priče* (1998) i *Pad* (2000) na suvremen, ali direktan način govore o nasilju koje se uvuklo u svaki segment društva. Za takvo stanje nije nužno kriva sama politička situacija tih godina već se postavlja pitanje jesu li nasilje i primitivizam nešto što je u genetskom kodu svakog čovjeka rođenog na ovim prostorima?

Ovo dvoje autora nisu jedini u južnoslavenskim književnostima u čijim se opusima mogu prepoznati karakteristike nove europske drame, ali su svakako najpoznatiji te u svojim djelima ispunjavaju segmente koji čine i odlikuju ovaj književni fenomen. O njihovoj uspješnosti svjedoče brojne kazališne izvedbe diljem svijeta, ali i prijevodi njihovih tekstova na strane jezike.

U radu se prije svega tematizira i analizira sam fenomen nove europske drame, a posebna pažnja usmjerena je na prisutnost u južnoslavenskim književnostima, točnije u makedonskoj i srpskoj književnosti. Kao najbitniji predstavnici i autori djela koja se analiziraju u ovom radu su Dejan Dukovski i Biljana Srbljanović, a analiziraju se njihove već navedene drame nastale krajem prošlog stoljeća.

NOVA EUROPSKA DRAMA

Devedesetih godina prošlog stoljeća u Velikoj Britaniji dolazi do pojave novog fenomena u kazalištu. Zadnji put je toliko pažnje pridavano dramskom pismu 1956. godine kada je John Osborne objavio svoju dramu *Osvrni se gnjevno* u kojoj je po prvi puta bio tematiziran život ljudi niže klase i u kojoj je izražen gnjev i nezadovoljstvo mladih ljudi. (Sierz 2001:11) Tako je i devedesetih godina pažnja bila usmjerena prema novim mladim piscima koji u svojim tekstovima na poprilično eksplicitan način iskazuju gnjev novih generacija prema stvarnosti s kojom su suočeni. Jelena Lužina smatra kako kazalište koje se nalazi u kontekstu jedne surove stvarnosti mora biti pripremljeno na povlačenje najradikalnijih poteza koji će istinski uznemiriti, provocirati, šokirati i skandalizirati svoje potencijalno gledateljstvo. To kazalište mora napadati strukture svoje krajnje destabilizirane stvarnosti i strategija tog napada se mora ostvarivati u punoj silini, zato ovo kazalište treba direktno prikazivati surove scene najraznovrsnijeg nasilja. (Lužina 2006:248) Prema Lužini, za razliku od kazališta iz prošlih epoha, koje je svoju publiku zabavljalo, animiralo ili educiralo, kazalište novoeuropskih dramatičara i njihovih režisera svoju publiku šokira brutalnošću. (Ibidem)

Novi trend u Velikoj Britaniji se naziva *in-yer-face theatre*, a označava djela dramatičara poput Sarah Kane, Anthonyja Nielsona, Marka Ravenhilla i drugih. Kazališni kritičar, Aleks Sierz u svojoj knjizi *In-Yer-Face Theatre* analizira rad tih autora i tvrdi kako su oni transformirali jezik kazališta, učinili ga direktnijim i sirovijim, natjerali kazalište da bude eksperimentalnije i ciljano agresivno kako bi se dobila što izraženija reakcija publike. Ono što posebno karakterizira *in-yer-face theatre* (doslovni prijevod *u-lice-ti kazalište*) je njegov intenzitet i namjerna nemilosrdnost te bezobzirna predanost ekstremima. (Sierz 2001:13) Aleks Sierz navodi kako se *in-yer-face theatre* često koristi taktikom šoka ili je šokantno samo zbog svoje strukture i tona ili zato što je odvažnije i eksperimentalnije nego ono na što je publika inače naviknuta. On smatra kako takvo kazalište preispituje moralne norme i suprotstavlja se

vladajućim idejama koje bi trebale biti ili jesu prikazane. Ono prodire u primitivna osjećanja, razbija tabue, spominje zabranjeno i stvara nelagodu, ono nam pokazuje kakvi mi zaista jesmo, ukratko ono je eksperimentalno, a ne spekulativno. Sierz je ovako definirao *in-yer-face theatre*: „Kako znati da je riječ o *in-yer-face theatru*? Zbilja nije teško: jezik je obično prljav, likovi razgovaraju o temama o kojima se ne govori, skidaju odjeću, imaju seksualne odnose, ponižavaju jedni druge, doživljavaju neugodne emocije, postaju iznenada nasilni. U najboljem slučaju, ovakvo je kazalište toliko snažno, toliko žestoko da gledatelje prisiljava na reakciju – ili požele pobjeći iz zgrade ili iznenada postanu uvjereni da je to najbolja stvar koju su ikada gledali i požele da to vide svi njihovi prijatelji. To je takvo kazalište koje nas inspirira da koristimo superlative, bilo hvaleći ga bilo kudeći.“ (Sierz 2001:5)

Kritičari su se ubrzo složili oko sintagme *In-Yer-face Theatre*, a New Oxford English Dictionary izdan 1998. godine objasnio je taj pojam kao naglašeno agresivno ili provokativno kazalište koje se ne može ignorirati ili izbjeći. (Lužina 2006:249) Postoje još neke sintagme koje opisuju ovaj trend poput *Cutting Edge Theatre*, *Dirty Plays* ili *New Brutalism*. Jedan od naziva koji se veže uz ovaj trend je i *kazalište krvi, znoja i sperme* ili *nasty ninties (gadne devedesete)*, a jedan od najjuvrježenijih naziva, nakon što se trend prošrio i europskim kontinentom, je *nova europska drama*. Koji god naziv koristili, struka je odredila dva glavna radikalna i neugodna zadatka ovog trenda – prvi je šokirati ili provocirati okolinu, a drugi je namamiti, prisiliti to mitologizirano, monumentalno i navodno sigurno europsko društvo da se suoči sa svojom okrutnom stvarnošću postojanja u sadašnjem prostoru i vremenu. (Lužina 2003:98)

Godina kojom se označava početak trenda *in-yer-face theatrea* je 1995. godina. Mjesto nastanka je Royal Court Theatre u Londonu u kojem je u siječnju 1995. prvi put izvedena debitantska drama *Blasted (Razneseni)* britanske dramatičarke Sarah Kane. Unatoč tome što se trend počeo razvijati značajno prije Sarah Kane (jedan od njezinih prethodnika je Anthony

Niels koji je debitirao 1991.), pojava mlade dvadesetčetirigodišnje dramatičarke smatra se početkom ovog trenda. Kritika je dramu proglasila šokantnom što je bilo i očekivano s obzirom na radnju drame. U prvom činu drame prikazuje se silovanje retardirane djevojke od strane britanskog novinara tabloida u jednoj malenoj i jadnoj hotelskoj sobi u Leedsu. Djevojka je dovedena iz nekog stranog mjesta, a njenim silovanjem i mučenjem novinar pokazuje koliko je opsjednut dokazivanjem svoje muškosti i superiornosti jer na taj način liječi svoje komplekse uzrokovane problemima s libidom. U drugom činu novinar je silovan od strane novog lika vojnika koji mu tijekom silovanja kopa oči. Drama se, zapravo, neizravno referirala na aktualne ratne događaje u Bosni i Hercegovini. Niz drama koje Sarah Kane dalje piše u sebi sadržavaju scene silovanja, izravnog nasilja pa čak i kanibalizma, inspiraciju za toliku količinu nasilja je, navodno, nalazila u Starom zavjetu kojeg je čitala u djetinjstvu. (Trojan 2006:145) Iako kritika isprva osuđuje Sarah Kane zbog navodno pretjerane upotrebe nasilja i vulgarnog jezika, ubrzo shvaćaju da su u krivu jer je zanimanje publike za njezino stvaralaštvo poraslo. To se može pripisati promidžbi njezinih drama, drama, unatoč negativnoj kritici, ali nažalost i samoubojstvu autorice u dvadesetosmoj godini čega se također dotakla u svom posljednjem djelu *4.48 Psychosis*. Upravo to djelo smatra se njezinom svojevrsnom poetskom oporukom pred samoubojstvo. (Boko 2002:162) Sarah Kane je iza sebe ostavila četiri napisane drame i kratkometražni desetominutni film *Skin*. Svojim šokantnim dramama pripremila je kritiku i publiku na pojavu sljedećeg dramatičara Marka Ravenhilla, koji je uz nju, jedan od glavnih predstavnika *in-yer-face theatrea*.

Prva i najpoznatija drama Marka Ravenhilla je *Shopping and Fucking*, a praizvedena je 1996. godine u režiji Maxa Stafforda-Clarka u Royal Courtu. U drami su glavni likovi Lulu i Robbie suočeni sa surovom bitkom za preživljavanje nakon što ih ostavi sponzor i ljubavnik Mark zbog liječenja od ovisnosti. Lulu i Robbie se okrenu dilanju droge i radu na seks-telefonu. Mark se iz zatvora vraća s četrnaestogodišnjim Garyjem koji zarađuje kao muška prostitutka i nudi

im novac ako zauzvrat budu ispunjavali njegove seksualne fantazije koje se uglavnom vežu uz njegovo traumatično djetinjstvo. Posebno šokantna scena koja obilježava ovu dramu u svakoj produkciji i izvedbi je scena u kojoj Mark ubija Garyja analno ga silujući nožem što rezultira prskanjem krvi po čistom bijelom zidu. Kroz likove, predstavnike margine društva, upućuje se kritika građanstva koje je smatrano nositeljem fašizma. (Trojan 2006:145) *Shopping and Fucking* je drama *in-yer-face* theatrea koja je vjerojatno najizvođenija diljem svijeta, a zanimljivo je kako je na južnoslavenskim prostorima premijerno izvedena svega dvije godine nakon praizvedbe i to u Makedonskom narodnom kazalištu u Skopju u prijevodu i režiji Srđana Janićijevića 28. prosinca 1998. godine. Ova drama izvrstan je primjer kako u *in-yer-face* theatreu ne dolazi do razvoja likova. Likovi su ljudi s društvene margine koji ili kao dobri postaju loši ili, u slučaju da su loši, postaju samo gori. U drami ne postoje moralne ili etičke dileme, nema borbe dobra i zla jer zlo je jedino moguće stanje uz pasivnost, bezemocionalnost i beznađe. (Ibidem)

Nakon pojave Sarah Kane i Marka Ravenhilla, *in-yer face theatre* se proširio, isprva u susjedne zemlje Irsku i Škotsku, pojavili su se autori poput Martina McDonagha, Irwina Welsha, Simona Benneta... Zahvaljujući *Fringe festivalu* u Edinburgu na kojem se predstavlja nova drama, *in-yer-face theatre* se proširio diljem Europe i u drugoj polovici devedesetih postao fenomenom nove europske drame. (Boko 2002:163)

Njemačka je bila među prvim zemljama u kojoj se proširila nova europska drama, razlog tomu je društveno – politička situacija koja je uslijedila nakon rušenja Berlinskog zida i sve veći utjecaj zapadne kulture. U Njemačkoj je za širenje novog trenda bio zaslužan i Bonnski bijenale na kojem se promovirao nova europska drama nastala na ruševinama nekadašnje Europe i u potrebi za jedinstvom nakon razočarenja nekadašnjom Europom i onime što je predstavljala. (Ibidem) Nakon Njemačke, nova europska drama proširila se i ostatkom Europe pa je taj trend vrlo brzo zahvatio južnoslavenski prostor.

Bez obzira na brzo širenje trenda i time dokazivanje potrebe publike za takvim pristupom i prikazivanjem stvarnosti, struka je i dalje ostala podijeljena. Još uvijek postoje kritičari koji potrebu za takvim trendom ne priznaju i shodno tome negiraju umjetničku vrijednost *in-yer-face theatrea*, odnosno nove europske drame. Sanja Nikčević, teatrologinja i kazališna kritičarka, ovako je definirala novu europsku dramu: „Te drame prikazuju najčešće svijet zatvorenih, izoliranih soba – hotelskih, kućnih, bolničkih – u kojima se događa najgore moguće nasilje nad pojedincem – smjenjuju se dobrovoljni seksualni odnosi u raznim kombinacijama hetero- i homo- sa silovanjima, uriniranje s povraćanjem, kastracije i sakaćenja s kanibalizmom, prosipanje crijeva s incestom, probadanja s nabijanjima na kolac, ubojstva sa samoubojstvima i tako unedogled. Dva su glavna lika, krv i sperma koji teku u potocima, a treći je glavni lik droga. Upoznajemo se s drogom u svim mogućim kombinacijama, a najčešće se konzumira na sceni na što je moguće otvoreniji, i okrutniji način – od raznih ubadanja (u oko, primjerice) do prekoračenja doze. Jezik kojim likovi govore izrazito je vulgaran, blasfemičan i pornografski, prikazuje se na sceni ono što inače pripada intimi, a i teme o kojima govore uglavnom su nasilje i seks. Ponekad nemoć i bol, ponekad dosada i bezizlaznost. (...) Sadržaji su reducirani na okvirnu sliku koja je naoko zanimljiva, ali budući da se ne razvija, ostaje doista okvirna slika, a sam sadržaj izgleda kao izgovor za pokazivanje nasilja.“ (Nikčević 2009:62-63) Također, Sanja Nikčević smatra da je nova europska drama nametnuto, linearno preuzimanje britanskog trenda *in-yer-face theatrea* od strane europskih redatelja koji se bore za njegovu dominaciju te su tako uspjeli postići da ga prihvate kazališta i kazališni kritičari i tako nametnuti novu europsku dramu kao novu stilsku formaciju u europskom kazalištu. To objašnjava time da su samo određene drame prihvaćene kao nova europska drama, da su te drame zapravo određena vrsta klonova britanske *in-yer-face* drame. Sanja Nikčević smatra kako, unatoč tome što je proglašeno da je nova europska drama nositeljica duha vremena naše epohe, svi ostali senzibiliteti, stilovi i teme su zanemareni u djelima europskih autora.

Za razliku od nje, Jasen Boko ne smatra da je nova europska drama nastala kao kopiranje britanskog trenda, dapače on novu europsku dramu ne smatra niti kazališnim trendom: „Jednostavno, u Europi koja se po prvi puta valjda još od Rimskog Carstva pokušavala ujediniti – više kao plod svjesne odluke i ekonomskih nužnosti nego kao rezultat iskonske potrebe, a pogotovo ne humanizma ili nekih viših vrijednosti – počeo se osjećati nekakav "Zeitgeist", a osjećaj pripadnosti ne toliko istom kontinentu koliko istoj situaciji iznevjerenih očekivanja. Ako postoji Nova europska drama kao činjenicu koju je moguće tako označiti i pratiti u drugoj polovini devedesetih, ona nastaje paralelno, ne linearno, izvozom dramaturških ideja i pogotovo ne osjećaja svijeta. Više nego ikad ova scenska pojava plod je socijalnih uvjetovanosti, izravna reakcija na europsku postkomunističku stvarnost i utopiju o sretnom i bogatom kontinentu, posljedica, a ne trend.“ (Boko 2002:164)

Također, tvrdnja Sanje Nikčević da je prikazivanje nasilja u tolikoj mjeri nešto novo u europskoj drami nije u potpunosti točna. Korištenje nasilja, vulgarnog jezika i poetike šoka kao takve, prisutno je u europskoj drami sve od antike, samo je način prikazivanja istog različit, u antici su se takve scene izvodile iza kulisa. Kasnije se u kazalištu pojavljuje i primjer drame *Tit Andronik* Williama Shakespearea koja obiluje osvetom, nasiljem, krvlju, a sve se izvodi na sceni pred publikom. Unatoč tome, Sanja Nikčević smatra novu europsku dramu velikom obmanom u kojoj se degradiraju pozitivni pojmovi poput ljubavi i sreće te se zamjenjuju pojmovima poput zla i smrti, prema njoj, najbitnije je da te drame provociraju i šokiraju publiku te na taj način daju pojmu "kontroverzan" pozitivnu indikaciju.

German Thomas, redatelj koji je postavio na pozornicu neke od najpoznatijih tekstova nove europske drame, tvrdi kako preferira takve tekstove uglavnom jer govore o nekoliko mitoloških tema kojima se pravo kazalište oduvijek bavi: tema ljubavi, smrti, rata i seksa. (Lužina 2003: 100)) Thomas tvrdi kako ne treba kazalište osuđivati zbog načina na koji se danas takve teme predstavljaju i zašto se to razlikuje od primjerice vremena u kojem je djelovao Shakespeare.

Razlog zašto je ekspresija grublja i drastičnija je zbog svijeta koji nas okružuje, on je puno drastičniji nego onaj koji se prikazuje na sceni, a na kazalištu je da ga razotkrije do kosti i takvog prikaže publici. (Ibidem)

Kada su se devedesetih godina uspostavile temeljne karakteristike nove scenske pojave na europskoj sceni, uspostavljena je poetika koja ne može biti normativna, ali će okupiti osnovne elemente pojave. Ta poetika nove europske drame pred publiku postavlja marginalne skupine koje su do sada šutjele i nisu se pojavljivale, to su socijalne skupine koje čine urbanu kulturu i iz kojih se ne izdvaja protagonist jer su protagonist i antagonist zapravo iste osobe. (Boko 2002:167) Očigledan je utjecaj ekspresionizma i naturalizma, poetika šoka dopijeva do toga da publika više ne zna na što bi trebala biti spremna, ali ona nije sama sebi svrha, jednostavno novoj europskoj drami ništa više ne stoji na putu kako bi iskazala svoj bijes i dovela na scenu ono čega se najviše bojimo i od čega bježimo. (Ibidem) Jasen Boko smatra kako nova drama dominira europskim kazalištem i na polju drame se stvara europska senzibilnost koja prepoznaje probleme drugih kao vlastite probleme i na taj način se javlja osjećaj zajedničke pripadnosti. Ona je omogućila da se kroz kazalište, dramu i njezine posljedice na sceni zapitamo o stvarnosti, reagiramo i bunimo se protiv nje, a na sve to nas je navela upravo brutalnost izvedena na sceni. (Ibidem: 169)

Bilo to zbog same kontroverze i korištenja poetike šoka ili zbog ujedinjenja u zajedničkom razočarenju i novonastalim političkim prilikama, nova europska drama zahvatila je područje Balkana i iznjedrila nove dramske pisce koji su obilježili razdoblje devedesetih godina na ovim prostorima i čija kvaliteta dramskog pisma može biti u potpunosti ravnopravna s piscima iz zapadnog djela Europe. Dejan Dukovski i Biljana Srbljanović ravnopravni su u svojem opusu s drugim svjetskim predstavnicima nove europske drame poput Sarah Kane, Marka Ravenhilla, Ende Walsh, njemačkog autora Mariusa von Mayenburga, ruske autorice Ljudmile Ruzmovskaye i autora Vasilija Sigaretova... Njihova ružna, brutalna, šokantna i provokativna

dramatika je zapravo njihova generacijska pobuna protiv konzervativnog sustava umjetnosti kao takve. (Ibidem) Analizirajući te novoeuropske autore i njihove drame, Jelena Lužina došla je do zaključka kako u novoj europskoj drami nema likova, radnje, emocija, početka niti kraja, nema glavne priče, nema žive komunikacije, najviše čega ima je nasilje, nasilje u svakom obliku i bez imalo prikrivanja, čini se kako su svo nasilje i okrutnost svijeta skupljeni u tim dramama.

NOVA EUROPSKA DRAMA U JUŽNOSLAVENSKOM KONTEKSTU

Njemačka je bila prva europska zemlja koju je zahvatio trend nove europske drame, no područje Balkana bilo je sljedeće logično mjesto koje će taj trend zahvatiti. Razlog tomu je što su zemlje jugoistočne Europe svjedočile iz prvih redova stvaranju takozvane Nove Europe i to doživjevši rat i devastaciju. Shodno tome nije neobično što je za dramsko stvaralaštvo nastalo devedesetih godina na ovom području karakteristično nasilje kao scenski materijal. (Boko 2002:164)

Dejan Dukovski makedonski je dramski pisac europskog i svjetskog glasa, njegova je uloga u razvoju i potvrđivanju nove europske drame kao kazališnog trenda velika, a uvelike je zaslužan i za promicanje makedonske drame u svijetu. (Lužina 2003:95) Njegove dvije drame *Bure baruta (Bure barut)* (1994) i *Mamu mu jebem tko je prvi počeo (Mamu mu ebam koj prv počna)* (1997) ne mogu izbjeći povezanost sa svojim formativnim, ekspresivnim, prostorno – vremenskim, tematskim, strukturalnim i svim ostalim adaptacijama tog dominantnog kazališnog trenda devedesetih. One nisu nastale kao posljedica situacije u njegovoj zemlji, nego su nastale više kao anticipacija onoga što se u Makedoniji tek trebalo dogoditi s obzirom da je nasilje tamo kulminiralo tek krajem devedesetih godina i to kao etnički sukob između Makedonaca i Albanaca. (Boko 2002:164)

Na opus srpske dramatičarke Biljane Srbljanović utječe trend novoeuropske drame što je posebno vidljivo u njezine prve četiri objavljene drame (*Porodične priče, Beogradska trilogija, Pad i Supermarket*). Jasen Boko smatra kako je Biljana Srbljanović *Porodičnim pričama* stvorila jednu od najzanimljivijih novih europskih drama koja se bavi temom nasilja i na koji način je ono infiltrirano u sve pore ljudskog života, od najranije dobi. Nadalje, drama *Supermarket* (koja je nastala po narudžbi Thomasa Ostermeirera kao koprodukcija Berlin Schauspielhausa i etabliranog mainstream festivala Wiener Festwochen), praižvedena je u

Beču 2001. godine i žestok je kritički pogled na Novu Europu, odnosno laž koju ona predstavlja. (Ibidem: 165)

U hrvatskoj dramaturgiji je drugačije stanje, zbog ratne situacije zaokupljenosti vlastitim socijalnim i nacionalnim previranjima, uglavnom se izostaje s glavnog toka nove drame, no dvije drame odgovaraju osnovnim karakteristikama nove europske drame. (Ibidem: 166) Prva drama je *Dobro došli u plavi pakao* autora Borivoja Radakovića. U njoj su glavni junaci navijači nogometnih klubova te dragovoljci Domovinskog rata. Jasen Boko smatra kako je zbog toga ovaj tekst jedan od rijetkih koji ostaje kao kontakt hrvatske scene sa stvarnošću svog doba. Boko navodi kako antijunaci ove drame stoje rame uz rame s najboljim izdancima britanskih scenskih lica te kako je ovo jedan od rijetkih momenata kada je hrvatska drama devedesetih bila u pravo vrijeme na pravom mjestu. Četiri godine kasnije, nastala je drama koja se smatra jednom od najboljih hrvatskih drama devedesetih godina, a to je *Cigla*, autora Filipa Šovagovića. Praizvedena je u napuštenom splitskom hotelu Ambassador, kasnije i Domu JNA, u produkciji splitskog HNK. (Ibidem) Jasen Boko *Ciglu* opisuje kao rudimentarnu sirovinu odlomljenu u velikim potezima koja je efektivnija, bolnija i sukladnija stvarnosti o kojoj govori, ona je najbolnija hrvatska drama dekade, muka i vapaj nemoći generacije, odnosno više njih koje su uništene ratom i neuspjelom tradicijom, u njoj ratni heroji ne odgovaraju propagandnim slikama nacionalne televizije, u njoj su likovi preplašeni i nesigurni ljudi kojima se život događa dok ga oni pokušavaju planirati. Međunarodni uspjeh ove drame svjedoči o društveno – političkoj situaciji načelno s obzirom da su se brojni gledatelji poistovjetili s ovom tematikom i time otkrili da je osjećaj svijeta u ovom scenskom djelu zapravo onaj po kojem se prepoznaje nova drama. (Ibidem) Uz *Ciglu*, drame koje se još spominju kao predstavnice nove europske drame u Hrvatskoj su i *Ptičice – zatvor zvan čežnja* Filipa Šovagovića, *Otac* Elvisa Bošnjaka, *Nevažne priče – mala drama s perona* Trpimira Jurkića. Jasen Boko smatra kako te drame ispunjavaju temeljne karakteristike nove europske drame zbog nedostatka glavnih junaka,

nepostojanja antagonista i protagonista te nepostojanja junaka oko kojeg bi se stvorila drama, odnosno nedostatak individualnosti. (Trojan 2006:147) Osim navedenih pisaca, drame hrvatske dramaturginje Ivane Sajko također možemo svrstati u opus nove europske drame.

I ostale zemlje Balkana zahvatio je trend nove europske drame, pa se tako u Bugarskoj pojavljuje dramski pisac Hristo Bojčev. Sanja Nikčević Hristu Bojčeva smatra jednim od rijetkih pisaca ovog perioda koji ima senzibilitet i čije drame imaju priču, likove i emociju.

Zbog takvog širenja trenda u kazalištu, Jasen Boko dolazi do zaključka da postoji nešto zajedničko Ravenhillu, Bojčevu i Biljani Srbljanović, a to je svijest o postojanju neispunjena obećanja, ubijanje onog što je trebalo biti protuteža toliko puta odgledanoj priči o američkom snu. Europski san koji smo sanjali jednako se raspao i u Bosni i u Njemačkoj i u Britaniji, a sve to je rezultiralo mračnim posljedicama, samo što su one negdje bile eksplicitnije nego drugdje.

Često se smatra kako područje Balkana kaska za trendovima u umjetnosti koji se pojavljuju u svijetu dosta prije nego što dođu na ove prostore, no činjenica je da je najpoznatija drama *Shopping and Fucking* izvedena na ovim područjima svega dvije godine nakon njezine praizvedbe, a onda ubrzo slijede i dramski tekstovi s ovog područja koji sadrže karakteristike koje se pripisuju novoj europskoj drami. Upravo to govori o tome da je žudnja, ali i potreba za tematiziranjem aktualnog vremena i poteškoća koje je ono donijelo bila i više nego očita i da je upravo takvo korištenje poetike šoka, koja je sablažnjavala publiku i struku, jedino moglo dočarati i upozoriti na ono što se događa.

DEJAN DUKOVSKI KAO MAKEDONSKI PREDSTAVNIK NOVE EUROPSKE DRAME

O Dejanu Dukovskom i njegovom opusu

Dejan Dukovski je najpoznatiji i najizrazitiji predstavnik najmlađeg naraštaja makedonskih postmodernističkih dramatičara koji se pojavljuju na makedonskoj dramskoj sceni krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina. (Pavlovski 2000:57) Rođen je u Skopju 25. travnja 1969. godine, a diplomirao je dramaturgiju na skopskom Fakultetu dramskih umjetnosti i to u klasi jednog od najpoznatijih makedonskih dramatičara starije generacije Gorana Stefanovskog. Autor je tekstova *Balkanska groteska* (Naroden teatar u Štipu, 1986./1987.), *Posljednji balkanski vampir* (*Posledniot balkanski vampir*, 1989.), lutkarske predstave Siljan Roda (*Siljan Štrkot*, Kazalište za djecu i mladež u Skopju, 1991.), *Div i sedam patuljaka* (*Džin i sedum džudžinja*, Naroden teatar u Velesu, 1992.), *Balkan nije mrtav* (*Balkanot ne e mrtov*, Naroden teatar u Bitoli, 1992., izvedena je i na beogradskom BITEF-u, objavljena je pod naslovom *Balkan nije mrtav ili magija runolista/ Balkan is not dead ili magija edelvajsa*, Kulturen život, Skopje 1993.), *Bure baruta* (*Bure barut*, Makedonskiot naroden teatar u Skopju, 1994., izvorni tekst objavljen je u časopisu Kulturen život, XL, 1-2, Skopje, 1995., 105-118, a prijevod u Dialogu, Theatre Heute i dr., tekst je uprizoren u kazalištima diljem Europe i SAD-a), *Mamu mu jebem tko je prvi počeo* (*Mame mu ebam koj prv počna*, Makedonskiot naroden teatar u Skopju, 1997., tekst je izveden i na BONNER Biennalu u Bonnu), predzadnja objavljena drama je *Druga strana* (*Drugata strana*, 2003.), a njegova zadnja objavljena drama je *Prazan grad* (*Prazen grad*, 2007.) Dejan Dukovski potpisuje i filmske scenarije *Svijetlo sivo* za omnibus film Aleksandra Popovskog i dugometražni film *Bure baruta* u režiji Gorana Paskaljevića. Za *Balkan nije mrtav* i *Bure baruta* dobio je i nagradu za najbolji dramski tekst na Makedonskom kazališnom festivalu "Vojdan Černodrinski" u

Prilepu. (Ibidem: 57) Također koautor je i scenarija filma *Kao loš san* i filma *Zvenenje v glavi* iz 2002. godine.

Prema Jeleni Lužini, Dukovski je svojom je dramom *Bure baruta* započeo treću etapu razvoja suvremenog makedonskog kazališta, postmodernizma i unatoč tome što je ta faza očigledno zamorena, još uvijek se događa na makedonskim scenama kojima su zavladaali pisci i redatelji koji su nekadašnji učenici dramatičara i redatelja poput Stefanovskog, Bogdanovskog, Georgievskog, Unkovskog... (Lužina 2006) Jelena Lužina smatra kako autorska generacija kojoj pripada Dejan Dukovski nameće posve drugačiji, na određeni način oslobođen odnos prema temama, motivima, idejama, ideologijama, dramskim formama, scenskom govoru, glumačkom tijelu, scenskom prostoru i ostalim kazališnim konvencijama. Oni se drugačije i slobodnije odnose prema samom pisanju i autorstvu kao takvom, vjeruju kako i pisanju za kazalište, ali i svemu ostalom na svijetu treba pristupati jednostavno, lako i bez obaveza. „Nezavisno od 'pričica' koje/kakve se formalno tematiziraju u pojedinim primjerima (svejedno, naime, o tome jesu li 'pričice' surove, sentimentalne, egzistencijalne, bajkovite, mitske...), najmlađa generacija makedonskih dramatičara živi upravo od svoje različenosti, od svoje gotovo deridaovske *différance*. Ta se *différance* ogleda u posve drukčijem odnosu prema kazalištu, ali i u drukčijem/različitom odnosu što ga kazalište ima prema njoj.“ (Ibidem) Dramski opus Dejana Dukovskog je naravno obilježen vremenom u kojem je nastajao i političkom situacijom u kojoj se Makedonija onda našla. U tom turbulentnom razdoblju, makedonska drama predstavljena je na europskim pozornicama zahvaljujući mladim dramatičarima koji su se odupirali atmosferi lokalnog i globalnog terorizma. (Car-Mihec, Rosanda-Žigo 2009:4)

Ljiljana Mazova smatra kako se dramski rukopis Dejana Dukovskog determinira u postmodernističkoj dramaturgiji, identificira se kroz njegov odnos prema slici i prilici Balkana, ali sa sistemom ulaza u kod makedonske tradicije prema kojoj je autor opredijeljen kroz

njegovu opservaciju za staro i novo vrijeme. Autorove drame su strukturirane u fragmentarnoj dramaturgiji, u sve je uključena prepoznatljiva dramska matrica bez razlike odvija li se radnja u balkanskoj prošlosti ili sadašnjosti što uzrokuje da se u njegovim dramama prepoznaje život i vrijeme prostora u kojem se radnja drame postavlja. (Mazova 2003) Mazova smatra kako je dramska matrica Dejana Dukovskog potreba za međusobnim dijalogom, u dramama se traži osnova postojanja – razumijevanje. U dramama su prisutne priče običnog čovjeka s Balkana koji je uglavnom tretiran kao da dolazi iz „stražnjice svijeta“, male priče o još manjem čovjeku izazivaju dva tipa interesa za njihovo postavljanje – prvi je da je prikazan i viđen u krvavim bajkama Balkana, a drugi je da se pokaže što se događa na Balkanu ili na nekom drugom prostoru u kojem i dalje postoji problem u međusobnoj komunikaciji ljudi. (Ibidem)

I Dejan Dukovski, kao većina novodramatičara pred publiku izvodi marginalizirane pripadnike društva, briše granice između glavnih i sporednih uloga, a radi se zapravo o neonaturalizmu koji na scenu izvodi surovo osjećanje svijeta, to surovo osjećanje autor prikazuje seksualnim zlostavljanjem, incestom, ubojstvom i sadomahizmom. (Car-Mihec, Rosanda Žigo 2009:3) Adriana Car-Mihec i Iva Rosanda Žigo smatraju kako, osim već navedenih karakteristika nove europske drame koje su prisutne u dramskom pismu Dejana Dukovskog, kod njega su prisutne osobitosti zbog kojih ga se može smatrati autorom čija probojna dramaturgija u ovo *postdramsko vrijeme* egzistira ravnopravno uz sve ostale elemente neophodne za scensku izvedbu.

Borislav Pavlovski smatra kako snaga njegova izraza proizlazi iz osobite postmodernističke dramske strategije koju karakterizira resemantizacija, žanrovski eksperiment, idejna subverzivnost, deziluzionizam i iskustva avangarde – dadaizam, Beckett i Ionesco, do izražaja dolaze ironija, groteska i apsurd. „Za Dukovskoga je svijet u kojem živimo džungla, a kaos postaje konstanta kojom vlada 'negacija svakoga kriterija vrijednosti', pa je jedini izlaz iz tog košmarnog stanja „svijet koji vidimo kao kazalište“. Kao realnost izvučena iz kazališne iluzije.

Svijet kao sjećanje na kazališne prizore. Sjećanje na ljubav kao pojas za spasavanje. Kao emotivnu travestiju novog poretka.“ (Pavlovski 2000:62)

S obzirom na postmodernizam kojeg odlikuje nova povijesna kultura mimeze, opus Dejana Dukovskog odlikuje avangarda i teatar apsurdna, ali i osnovni principi gradbe tragedije. Dukovski ne stvara nove mitove, on kreće od arhetipova koje sjedinjuje u pojedinim likovima te, izlazeći iz tipičnih balkanskih okvira koji su često prisutni u njegovim djelima, stvara univerzalni dramski svijet u kojem prepoznajemo tragične impulse. (Car-Mihec, Rosanda Žigo 2009:5)

Adriana Car-Mihec i Iva Rosanda-Žigo smatraju kako je okosnica tekstova Dejana Dukovskog tragična vizija vremena te unutar nje on kreira dvije zbilje – onu vanjsku i unutarnju, odnosno ovostranu i onostranu, vanjska traži oslonac u surovosti života koju nam donosi nova europska drama. Dramsko pismo Dejana Dukovskog je snažno i prodorno i stvara prostor u kojem je moguća egzistencija unutrašnjeg, odnosno onostranog, Drugoga iz kojeg proizlazi temeljna vrijednost teksta, a na koncu i izvedbe. Iz unutrašnjeg sloja drame izlazi autorova postmodernistička tragična vizija svijeta u čijem je epicentru postavljeno temeljno pitanje nastajanja čime se utječe na razbijanje klasičnog organiziranja tragedije te na taj način tekst postaje svojevrsna igra, niz scena koje variraju od intime do poetizacije univerzalnih pitanja. (Ibidem)

Kroz citatnost i intertekstualnost autor poštuje pravila i zakonitosti postavljanja tragedije, ali ih s druge strane, na taj način osuvremenjuje i prilagođava vremenu u kojem nastaju, poigrava se temeljnim elementima grčke tragedije i na taj način prikazuje apsurdnost i grotesku stvarnosti, apatiju vremena i propast identiteta. Sve to u konačnici dovodi do takozvanog *happy enda* kojim se tekst spušta na razinu arhetipa i na taj način publika zapravo postaje sudionik lažnog slavlja nekog navodno sretnijeg vremena. (Ibidem: 7)

Car-Miheć i Rosanda Žigo nadalje dodaju kako je dramaturgija Dejana Dukovskog visoko kultivirana i u njoj se može uočiti autorovo poznavanje povijesti kazališta i dramskih tehnika, autor u svojim tekstovima uglavnom ne bježi od tradicije i na sebi svojstven način propituje tragično iskustvo. (Ibidem: 12)

Jelena Lužina smatra kako drame Dejana Dukovskog ostavljaju dojam čiste igre, kao da su napisane "tek toliko" s nevjerojatnom lakoćom, gotovo pa same od sebe, a sve to nam zapravo govori o veličini i vještini autora jer upravo najveća djela u umjetnosti ostavljaju na nas takav dojam. Sve to već je vidljivo u prvom tekstu autora, *Bure baruta*, a u daljnjim tekstovima on svoje stvaralaštvo podiže na nove razine pritom ne gubeći integritet već samo potvrđujući svoj europski i svjetski renome te status jednog od glavnih i prvih dramatičara nove europske drame na ovim prostorima.

Balkan nije mrtav ili magija runolista

Drama *Balkan nije mrtav ili magija runolista* napisana je 1992. godine, a praizvedena je 29. svibnja 1992. godine u Narodnom kazalištu u Bitoli u režiji Saše Milenkovskog. Autor se u svojoj drami očigledno referira na temeljno djelo makedonske dramaturgije, *Makedonsku krvavu svadbu* autora Vojdana Černodrinskog iz 1900. godine. Dejan Dukovski je u ovom djelu preuzeo radnju iz *Makedonske krvave svadbe* koju je onda dopunio novim likovima i događajima iz povijesti te ju na taj način osuvremenio i prilagodio sadašnjem vremenu. Na određeni način *Balkan nije mrtav* zatvara krug makedonske dramaturgije i njezine kazališne tradicije vraćajući se njezinom početku. (Baković 2014:40) Intertekstualnost i citatnost samo su neka od obilježja postmodernističkog u ovoj drami. Referiranje na tradiciju nije nešto strano u opusu Dejana Dukovskog, a u ovom tekstu autor je to samo potvrdio.

U ovoj drami je i dalje u prvom planu, kao i u *Makedonskoj krvavoj svadbi*, tema zabranjene ljubavi, ali se njoj pristupa na ipak drugačiji način, s određenom dozom ironije, pa čak i

cinizma. Sve to govori o tome kakav je autorov odnos prema patetičnom doživljavanju pri analizi originalne *Makedonske krvave svadbe*. Taj originalan tekst zapravo slijedi jednostavnu, skoro pa patetičnu radnju o zabranjenoj ljubavi, izmjenjuju se uloge krvoločnih i okrutnih Turaka kao nasilnika i poštenih, dosljednih Makedonaca kao žrtava koje nipošto ne odustaju od svoje tradicije i religije makar ih to odvelo u smrt. Dukovski te uloge sada izvrće i odmiče se od šablonskih uloga i poimanja Turaka i Makedonaca, sve to u svrhu kako bi prikazao sadašnju situaciju u društvu na Balkanu. To implicira već u samom naslovu, *Balkan nije mrtav*, znači taj Balkan i dalje jest živ, zabranjena ljubav i dalje postoji među likovima, krv i dalje teče, ali za to nam više nisu samo krivi Turci, već i mi sami.

Kada se stavi u povijesni kontekst, jasan je značaj teksta *Krvava makedonska svadba* u buđenju nacionalne svijesti i jasan je značaj teksta u povijesnom i političkom kontekstu, ne samo u književnom. Isto tako je i s tekstom *Balkan nije mrtav*, kako je nastao devedesetih godina, jasno govori o nacionalnim i religijskim razlikama koje su prisutne i koje su se tih godina posebno izražavale. Ovaj put opresiju nad balkanskim, to jest, makedonskim narodom ne vrše Turci, ali razlike među ljudima su i dalje izražene. Po uzoru na prošla vremena kada su se isticale razlike između Turaka i Makedonaca, sada ističu razlike između ostalih naroda i religija koji su prisiljeni dijeliti isti prostor. To je ta zabranjena ljubav o kojoj ova drama govori. U konačnici i ovaj tekst završava prolivenom krvlju, ali ne mijenjanjem nacionalne ili religijske značajke identiteta.

Ovaj tekst je svojevrsna parodija *Makedonske krvave svadbe*, a ostvaruje se tako što se u samu dramu umeće izvedba predstave *Makedonska krvava svadba*, isti tekst je i predložak na osnovu kojega se razvija dramska radnja, a to se prepoznaje i kroz korištenje citata. (Ibidem: 43) Ono što nas prvo asocira na *Makedonsku krvavu svadbu* pri čitanju ovog teksta je popis likova na početku drame (Cveta, Osman, Spase...), također najočigledniji podsjetnik je autorska napomena: „Oko "Makedonske krvave svadbe"“ (Dukovski 2012:341) što nam govori o mjestu

i vremenu radnje, osim toga odmah na početku autor implicira kako je drama nastala po uzoru na *Makedonsku krvavu svadbu*. (Ibidem)

Kako *Makedonska krvava svadba* govori o otimanju Makedonke Cvete od strane Turčina Osmana čime se onemogućuje prava iskonska ljubav između Spaseta i Cvete, u *Balkan nije mrtav*, kao novi element javlja se ljubav između Kemala Atatürka i Eleni Karinte te Ikonoma (vlaški trgovac) i Edis (turska kurtizana). Njihove ljubavi nisu moguće zbog različitih vjeroispovijesti, nacionalnosti, odnosno zbog društva jer pripadaju različitim kulturama. Uvođenjem tih zabranjenih ljubavi, autor razbija izvornu ideju *Makedonske krvave svadbe* u kojoj su za neostvarivanje iskrene ljubavi krivi šablonski krvoločni Turci. U *Balkan nije mrtav* sada je za to jednako krivo cijelo društvo, a izražavanjem ljubavi Kemala Atatürka, autor daje i likovima inače negativnih Osmanlija u bitovim dramama, mogućnost izražavanja emocija ljubavi, a ne samo potrebe za osvetom. U drami se na taj način dobiva prizvuk parodije sentimentalnih ljubavi koje uvijek čine osnovu makedonske bitove drame. (Petkovska 2003:292)

Očigledni parodijski, ali i ironijski odnos autora prema bitovoj drami je u 25. sceni *Putujuća trupa*: „Čisti Makedonci koji drame za potrebe Makedonaca. Gledajte muke. Tragična ugnjetavanost. Prikazat ćemo vam našu čuvenu *Makedonsku krvavu svadbu* vašeg uvijek voljenog Vojdana Černodrinskog! Mlada djevojka, umire, ali Turkinja ne postaje! Progonjena makedonska nevinost. Lijepa – kapljica, a hrabra kao sto i jedan pobunjenik. Smrt zlim Turcima sloboda makedonskim djevicama. Strašno krvav kraj.“ (Dukovski 2012:379) Autor je ovom scenom, odnosno replikom, ukratko ispričao svaku šablonu bitove (pučke) drame iz polovice 20. stoljeća, njene likove, ali i nacionalnu pozadinu i značaj *Makedonske krvave svadbe*. Autor je izrazio odnos prema tradiciji makedonske dramaturgije, ali i prema tradiciji samog Balkana, a to je da u konačnici ima strašno puno krvi.

Na niz načina je autor prilagodio bitovu dramu suvremenom vremenu, od uvođenja novih likova poput Kemala Ataturka, pa sve do uvođenja europske komisije koja zamjenjuje konzule iz *Makedonske krvave svadbe*. Osim toga, tu je i druga pozadina pobunjenika protiv turske tiranije. Pobunjenici više nisu samo jednostavni i pošteni Makedonci koji su odani svojem nacionalnom identitetu i borbi protiv vlasti, sada su oni i alkoholičari (Risto i Hristo) koji više ni ne znaju za što se bore. Osim toga, najočitija postmodernistička prilagodba je uvođenje nove razine identiteta likova, oni više nisu samo službenici patetične šablone bitove drame. Najbolji primjer za to je lik Cvete. Cveta u ovoj drami više ne ispunjava samo uloge koje su joj namijenjene u drami *Makedonska krvava svadba*. Prije svega, Cveta u ovoj drami nije samo Spasetova ljubav, ona nije samo sredstvo Osmanove osvete već je i njegova prava ljubav. Ona u ovoj drami nije samo objekt već postaje i subjekt i to posebno u trenutku procesa suđenja kada ona očito izabire ostati uz Osmana. (Baković 2014:47) Dejan Dukovski u toj sceni daje Cveti mogućnost da sama odabire svoju sudbinu, nakon što su joj tuđe sudbine odredile tijek života. Ona ostaje dosljedna sama sebi, a ne ulozi koja joj je nametnuta u drami *Vojdana Černodrinskog*. U ovoj drami njezina najpoznatija rečenica iz *Makedonske krvave svadbe* „Umrijež, ali turkinjom ne postadoh!“ ostaje nedovršena („Umrijež, ali...“), prepuštena je čitatelju da ju dovrši, da dovrši njezinu ulogu do kraja, odnosno protumači koji identitet postmodernistička Cveta nije ispunila. U trenutku njezine smrti, Kemal Ataturk ulazi sa svojom pobjedničkom vojskom i ubija Osmana što simbolizira kraj osmanske tiranije i predstavlja početak vladavine novoga doba.

U drami je očigledno bitan motiv runolista, to je vidljivo prije svega u naslovu, a nadalje se u nizu scena ponavlja darivanje runolista. Runolist načelno simbolizira smjelost i hrabrost, kako ga u drami poklanjaju likovi između kojih je nemoguće ostvariti ljubav (Osman Makedonki, Kemal Eleni, Ikonomo Edis, Spase Cveta i u konačnici Flora Osmanu), u ovoj drami magija runolista predstavlja zapravo poziv na hrabrost, odnosno smjelost na ostvarivanje nemoguće

ljubavi između likova koja se, čak i kada dođe vrijeme za moguće ostvarenje (na primjer Kemal Atatürk i Eleni Karinte), ipak ne ostvaruje. Uz to, runolist je simbol rijetkosti, jedinstvenosti, čime se naglašava kako je ljubav između ovih likova posebna i rijetka.

Za ovu dramu sam autor Dejan Dukovski tvrdi kako mu je bio važan izazov motiva *Makedonske krvave svadbe* no kako konačan cilj nije bio citiranje drame koliko sam kontekst, odnosno mit, on se zapravo nije želio obračunavati s tradicijom, jednostavno je želio produljiti život te drame. (Ružić 20013) U tome je svakako autor uspio, na postmoderan način je iznio temeljno djelo makedonske književnosti, udahnuo likovima nove razine identiteta i pružio čitateljima i publici mogućnost uživanja u klasiku, ali na jedan suvremen način prilagođen sadašnjem vremenu. Produljio je život jednog klasika i dao mogućnost uočavanja koliko i kako su se određene uloge i događaji promijenili od početka 20. stoljeća sve do njegovog kraja.

Mamu mu jebem tko je prvi počeo

Dramu *Mamu mu jebem tko je prvi počeo*, Dejan Dukovski napisao je 1997. godine. Iako je drama bila pisana za Dramu Makedonskog narodnog teatra i isprva je trebala biti tamo izvedena, zbog problema tijekom zadnje generalne probe, premijerno je izvedena u Teatru Centar u Skopju 22. travnja 1997. godine u režiji redatelja Aleksandra Popovskog. Drama se sastoji od sedam krugova: *Smisao, Radost, Vjera, Nada, Ljubav, Čast* i posljednji je *Grijež*. Naslovi krugova (izuzev posljednjeg) su pojmovi koji imaju pozitivnu konotaciju no radnja koja se odvija u krugovima nije pozitivna jer uglavnom uključuje ubojstva, smrt ili silovanje, nadijevajući krugovima imena pozitivne konotacije autor izražava ironiju i cinizam. Nakon zadnjeg kruga, *Grijeha*, slijedi svojevrsni epilog u kojem se pojavljuju likovi iz prvog kruga (Bežanija i Inkasator). Samo je Bežanija mrtva čime se ispunjava Inkasatorova ideja iz prvog kruga o njihovom vođenju ljubavi koje se kasnije pretvori u silovanje te ju on ubija, a na taj način krug se zatvara. Osim likova koji se pojavljuju u krugovima, u drami su i anđeli koji nose

imena autora i likova iz svjetske književnosti poput Fausta, Čehova, Hamleta, De Sadea, Borgesa, Shakespearea i drugih. Uvođenje takvih likova očiti je postmodernistički postupak.

U svakom od krugova tematika je ostvarivanje ljubavi, odnosno nemogućnost njena ostvarivanja. Ljubavi uglavnom završavaju silovanjem, smrću ili ubojstvom. Time autor izražava besmisao nadanja i žudnje, zapravo tijekom cijele drame vlada ozračje pesimizma i beznađa. Razlozi zašto se ljubav ne ostvaruje su u svakom krugu različiti, ili se ljubav nije ostvarila jer je neuzvrćena jer likovi nisu adekvatni jedno za drugo (primjer su Balerina i Klaun u drugom krugu *Radost*). U nekim slučajevima je previše vremena prošlo otkako se ljubav trebala ostvariti, a nije se ostvarila zbog nesporazuma (primjer su Ikonija i Konstantin u četvrtom krugu *Nada*). U drugim, pak, ljubavi zapravo i nema, samo se radi o seksualnom iskorištavanju na koje druga strana ni ne pristaje (dr. Falus i Mladi u trećem krugu *Vjera*, iako Mladi ne pristaje na odnos, dr. Falus ga siluje). Iako se autor u drami poslužio pozitivnim pojmovima, u stilu trenda nove europske drame, pokazao je na koji način se te pojmove može izopačiti.

Ljubav se svodi na neostvarenost, na beznađe, silovanje, smrt i ubojstvo. Osim što su i pozitivni pojmovi kao naslovi radnjom u krugovima svedeni isto tako na negativnu konotaciju, naravno da je svaki od njih određen odnosom među likovima. Pa je tako drugi krug *Radost*, a likovi u njemu su Balerina i Klaun koji se uglavnom vežu uz pozitivnu konotaciju poput veselja i radosti koje bude u gledateljima kada ih gledaju. Naziv trećeg kruga, *Vjera*, veže se uz vjeru koju je Mladi imao kada je dobio stipendiju i došao u Wittenberg kako bi naučio, izvukao se iz truleži Balkana. Njegova vjera uništena je silovanjem od strane dr. Falusa. *Nada* je naziv četvrtog kruga i odnosi se na nadu za konačno ostvarenje davno izgubljene ljubavi. U konačnici ne dođe do toga, sve se svede na jedno veliko ništa i beznađe. Peti krug se zove *Ljubav*, ljubav se događa između transseksualca Lulu i Nepoznatog. Ta ljubav svede se praktički na silovanje, što se posebno vidi u posljednjoj replici lika Trećeg: „(...) Ljubav se može ubiti jednim pogledom.

Jednim pogledom... Boli li te ovo, a?“ (Dukovski 1997:16) U šestom krugu, *Časti*, pokušava se oskvrnuti čast lika Anđe, a to čini lik Crnog Arapina. Anđa je bijela poput anđela, a Arapin je njezina sušta suprotnost, crn i okrutan. U konačnici Anđa ubija Crnog Arapina, na taj način ona je očuvala svoju čast no time je ipak svoj anđeoski lik oskvrnula te je on sada umrljan krvlju Arapina. Sedmi krug nosi naziv *Grijev*, to je očigledna referenca na pristajanje općenja i ostvarenje odnosa između Sestre i lika Šejtana, odnosno Sotone. Iako nisu u mogućnosti općiti jer se između njih nalaze rešetke, Sestra ipak ljubi Šejtana i on umire. Umjesto njih, ljubav vode dva anđela preko rešetaka. Drama završava epilogom, epilog se odnosi na prvi krug *Smisao*. Iako se prvi krug zove *Smisao*, očita je ironija autora kada je taj krug toliko apsurdan i besmislen. Tek u epilogu tom krugu se zapravo daje pravi smisao, a i smisao cijeloj drami. Smisao se ostvaruje u posljednjoj replici Inkasatora: „(...) Putem sam vidio anđela. Sa šest krila. Dvoja, da sakrije lice. Od straha. Dvoja, da sakrije noge. Od stida. Dvoja za letenje. Da raznosi dobre vijesti. Da kaže, dosta je. Da kaže, bit će bolje... Vratio sam se. Ništa nisam vidio putem. Izađi vidjeti. Nema ništa. Svijet je kockast. Sve boje su bijele. Ima jedan pol. Rupa. Ima jedan miris. Govno. Ima jedan okus. Krv. Nema sjećanja. Svako dobro treba pojebati. Svaku ideju treba uništiti. Uspomene silovati. Drukčije osakatiti. Toga koji ne misli kao ti. Ubij ga. Toga koji misli. Ubij ga...“ (Dukovski, 1997:21)

Već u naslovu drame postavlja se pitanje tko je sve to započeo, taj krug silovanja, nasilja i ubojstva te negativno ostvarivanje pojmova koje uglavnom povezujemo uz nešto pozitivno i lijepo. Likovi su raznoliki, od najobičnijih žena i muškaraca, do transseksualca, muške prostitutke, balerine, klauna, pa čak i Sotone. No unatoč mogućoj negativnoj konotaciji likova, svi se u konačnici svedu na anđele, anđele bez krila, pale anđele. S obzirom na vrijeme kada je drama nastala, sigurno je da se autor na sebi svojstven način referirao i na tadašnju situaciju na ovim prostorima. I u to vrijeme, a nažalost i danas, svi se pitaju tko je zapravo prvi počeo. Podnaslov drame je „paranoja“, a postavlja se pitanje tko je započeo to stanje užasa, beznađa,

ogorčenosti i konstantne paranoje koja se uvlači u likove jer ne mogu više nikome vjerovati. Sve to autor je prenio u sedam krugova i epilog te predočio što se dogodi kada se ipak ta ljubav ne ostvari i kada su ljudi suočen s onime čemu se nisu nadali. Suočeni su s okrutnom stvarnosti od koje ne mogu pobjeći, u nju su se sada uvukli strah, nasilje, smrt, silovanje i opća nemoć da se ostvari ono što bi njihov život spasilo, a to je ljubav.

Svaki od likova u drami želio je samo jednostavan život, ono što se u svijetu predstavlja normalnim i navodi kao nešto što usređuje običnog čovjeka. Ostvarenje ljubavi, odnosa, sigurnost koju to pruža. Nažalost, svaki od likova morao je prihvatiti nemogućnost toga i prožimanje i ostvarivanje nasilja, a ne ljubavi. Ova drama svakako prati trend nove europske drame, likovi su raznoliki, s margina društvene ljestvice i suočeni su s okrutnošću stvarnosti. Prihvaćaju svoje sudbine, živote im prožima nasilje, seks, silovanje i smrt. Oni svoju situaciju nisu u mogućnosti mijenjati i hijerarhija odnosa se uglavnom ne mijenja. Autor je na precizan način to ostvario, bez bespotrebnih didaskalija, jednostavnim jezikom koji nije bespotrebno vulgaran. Autor je ostavio mogućnost interpretacije čitatelja, kasnije mogućih redatelja i u konačnici publike. Kao i obično, u slučaju nove europske drame, često se zamjera vulgaran jezik, nasilje, eksplicitnost i seks koji se prikazuje na sceni, no u slučaju ove drame, smatram kako su takve scene prožete psovkama i pesimizmom utjelovljene s razlogom. Situacija devedesetih godina, koja je inspirirala autora da napiše takav tekst, sigurno je bila puno gora, a autor je delikatnost takve situacije i konačno pitanje tko je sve ovo prvi započeo, uspješno prenio u dramu bez mogućeg viška u replikama i didaskalijama.

Bure baruta

Drama *Bure baruta* nastala je 1994. godine, praizvedena je 14. listopada iste godine u Makedonskom narodnom teatru u Skopju u režiji Saše Milenkovskog. Predstavu je pozitivno dočekala i publika i kritika, a sve to je dovelo do kulturnog statusa koji drama ima i danas. (Lužina 2006:252) To je tekst koji je autora Dejana Dukovskog, ali i makedonsku dramatiku lansirao u

svijet, posebice na zapad, o čemu govore brojne izvedbe diljem Europe, u Rusiji i SAD-u. Također, ovo je prvi dramski tekst makedonskog dramatičara koji je postavljen u zagrebačkom kazalištu nakon rata u Hrvatskoj (riječ je o Satiričkom kazalištu Kerempuh, a predstavu je režirao Aleksandar Popovski). (Baković 2015:224)

Jelena Lužina smatra kako je ova drama uvela makedonsko kazalište u fazu očitog postmodernizma. Dramu odlikuju obilježja nove europske drame, a Lužina upozorava da drama svojim nastankom i praizvedbom zapravo prethodi pojavi Sarah Kane i Marka Ravenhilla koji su smatrani pionirima nove europske drame. „Drugim riječima, upravo će ova gruba („nasilnička“) drama jednog mladog (i trendovskog) makedonskog pisca, kasnije blještavog europskog renomea, radikalno, ali i ingeniozno najaviti takozvani noveuropski dramski / kazališni trend koji je stasao i do naše marginalne, osobito senzitivne / senzibilizirane talentirane balkanske provincije.“ (Lužina 2006:253) Ubrzo nakon praizvedbe, 18. ožujka 1995. godine u Jugoslavenskom dramskom pozorištu u Beogradu, Slobodan Unkovski režirao je predstavu *Bure baruta* koja je opet postigla trijumf i time Dejanu Dukovskom otvorila put prema drugim europskim kazališnim centrima. (Lužina 2006:253)

Svojevrsni lajtmotiv drame je beskrajna spirala nasilja koja se u trenutku ratnih devedesetih savršeno slagala s osjećajem kolektivne tragedije (*Zeitgeist*) koja se događala tih godina na ovim prostorima. (Ibidem) To je potvrdio i sam redatelj u jednom intervjuu tvrdeći kako je ova drama prekrasna verzija antičke tragedije koja govori o jednom isključivo tragičnom periodu naroda balkanskih zemalja jer artikulira tragične osjećaje mučnog postojanja na ovim prostorima. (Mazova, 2001:70)

Jelena Lužina prati rad autora od njegovih samih početaka pa je tako izvela univerzalnu formulu koja je zaslužna za njegov uspjeh: „Zanat i forma savladani do savršenstva + silna autorska mašta (jače zdravlje) + autentični i još originalniji humor (cinizam?), više tradicijski

nego generacijski + superiorni postmodernistički odnos prema umjetnosti kao prema „igri bez granica“ + ispravna doza samouvjerenosti, za sve ovo kako bi se moglo sastaviti + nemjerljiva količina stručnosti, uložene u svaku riječ i svaki znak (o replikama i scenama ne trebamo ni raspravljati!) = Bure baruta.“ (Lužina 2012:14)

Svojim naslovom drama implicira da se radnja odvija na području Balkana i, unatoč tome što se ne odvijaju svi prizori na ovim prostorima, svi likovi u drami jesu sa ovih prostora. Dramu odlikuje prstenasta kompozicija u kojoj se jedan od likova iz jednog prizora prenosi u drugi. Radnja prizora se svaki put odvija u drugom prizoru. U nastavku je naveden popis mjesta radnje i likova koji se pojavljuju u prizorima.

I. prizor – *Za sve dobro i lijepo*, mjesto radnje – kavana , likovi – prijatelji Anđele i Dimitrija.

II. prizor – *Incident*, mjesto radnje – stan, likovi – Anđele (iz prvog prizora), njegov prijatelj Sveto, Aco i njegov otac Blagoja.

III. prizor – *Sustav*, mjesto radnje – neodređeni prostor za stolom, likovi – Sveto (iz drugog prizora) i Simon.

IV. prizor – *Incidentni sustav*, mjesto radnje – odjeljak u vlaku, likovi – Simon (iz trećeg prizora), Ana i Andreja.

V. prizor – *Zadnji autobus za...*, mjesto radnje – autobus, likovi – Andreja (iz četvrtog prizora), Žena, Čovjek i Svetle.

VI. prizor – *Zađi, zađi, svijetlo sunce*, mjesto radnje – ulica, likovi – Svetle (iz petog prizora), Đorđi, Gela i Đore.

VII. prizor – *Balkan-bluz*, mjesto radnje – zatvor, likovi – Gela (iz šestog prizora), Topuk, Boris i Policajac.

VIII. prizor – *Do kraja svijeta*, mjesto radnje – brod na oceanu, likovi – Boris (iz sedmog prizora) i Kiril.

IX. prizor – *Soba s pogledom*, mjesto radnje – hotelska soba u Americi, likovi – Kiril (iz osmog prizora), Mane i Džimi.

X. prizor – *Mjesečina od slame*, mjesto radnje – park uz jezero, likovi – Mane (iz devetog prizora), Evdokija i Kosta.

Zadnji, XI. prizor – *Bure baruta ili Organska kemija* se odvija, kao i prvi prizor, u kavani i likovi su isti likovi iz prvog prizora – Anđele i Dimitrija te time drama završava i ciklički se vraća na početno mjesto.

U jedanaest prizora autor se bavi tematikom zla koja se očituje kroz nasilje. Zlo se odvija u najbanalnijim prostorima i u njima sudjeluju najobičniji ljudi. To nas dovodi do zaključka kako se u obrani od nasilja koriste novim nasiljem te tako nasilnik u jednom prizoru postaje žrtva u sljedećem. Iznimke su Anđele i djevojka Svetle, Anđele je žrtva Dimitrijevog policijskog nasilja još prije početka drame, a sve to govori kako je nasilje započelo i prije početne dramske situacije. (Baković 2015:225) Svetle je jedna od rijetkih ženskih likova u drami i jedina se pojavljuje u dva uzastopna prizora. Ženskih je likova u drami malo i one su uglavnom svjedokinje ili eventualno posredne žrtve (Evdokija kao posredna žrtva Manetovog samoubojstva). (Ibidem: 226)

Tematika zla i nasilja, eksplicitne scene nasilja koje se odvijaju u gotovo svakom prizoru ove drame i vulgaran jezik ispunjavaju sve kriterije nove europske drame. Takav pristup nasilju te motiv žrtve i nasilnika često se pripisuju slici Balkana, a o tome nam govori i lik Topuk u sedmom prizoru *Balkan-blues* kada objašnjava svoju dominaciju u zatvoru u kojem se nalaze: „ S izvjesnim poznavanjem određenih područja, došao sam do zaključka da je ovo mjesto prilično specifično. (...) Vani nije dobro, je li tako? I tako dalje. Opisno rečeno, stražnjica

svijeta. Stigao si na mjesto koje sam privremeno krstio hemeroidom na stražnjici svijeta. Ili pod radnim naslovom, prilično krvavim podnaslovom, jebe se tebi za moju majku i za ovakve kakve sam ja. Iz ove perspektive, stražnjica svijeta izgledat će ti kao Palma de Mallorca. Kužiš? Moj savjet ti je da pripaziš na svoju stražnjicu. Da ne bude poslije pogrešno shvaćena kao polje za kulturno nadmetanje.“ (Dukovski, 2000:186)

U konkretnom slučaju ove drame, njihova uloga u odnosu nasilnik –žrtva će se promijeniti, ali oni neće promijeniti svoj odnos prema samom činu nasilja, dobri će ostati dobri, a loši će ostati loši, ako uopće možemo reći da ima pozitivnih likova.

Na odnos likova prema nasilju očigledno je utjecala povijest ovih prostora. To je vidljivo u sceni kada Kiril, prije nego što će mu boca doletjeti u glavu kaže: „Boli me za balkansku tragediju i stoljetnu borbu makedonskoga naroda.“ (Dukovski, 2000:193) Kiril je svjestan što je dovelo do stanja njegova uma, do konstante potrebe za osvetom iako ona sama ne rezultira pomicanjem na društvenoj ljestvici jer je to ionako nemoguće, jedino što se pomiče i mijenja je uloga nasilnika i žrtve. To izmjenjivanje uloga, odnosno položaja u hijerarhiji omogućit će Topuku da ostvari dominaciju nad Gelom. On će to izvesti na homoerotski način, u tom slučaju nasilje se ne svodi na obični čin ubojstva nego Topuk svoju žrtvu ponizuje lišavajući je muškosti. (Baković 2015: 228) Nadalje nasilje evoluiralo i likovi se međusobno više ne osvećuju te tako nestaje odnos nasilnik –žrtva . To dolazi do izražaja u osmom prizoru kada se na putu u Ameriku, Boris baca u ocean, a Kiril ostaje sam i u devetom prizoru stiže u obećanu Ameriku. U tom prizoru, Kiril ističe razlike između Makedonije i njegove obećane zemlje Amerike: „Ovdje se ne možeš pozvati na sudbinu. Ti si sudbina. Hoćeš, nećeš. Dobivaš, gubiš. Imaš, nemaš. (...) Gledaj. Amerika. Tisuću svjetala. Noena. Zvukova. Zrak. Život.“ (Dukovski, 2000:195) U tom trenutku, kada Kiril izgovara te riječi, boca ulijeće kroz prozor i ubije ga, ubivši tako i njegove iluzije. (Baković 2015:228) U desetom prizoru, spirala nasilja se završava

Manetovim samoubojstvom koji predstavlja konačni najviši stupanj nasilja prema samome sebi. (Ibidem)

Naposljetku se svo to nasilje u drami zaključuje u posljednjem prizoru Dimitrijevim riječima: „Ničeg se ne sjećam. Sanjao sam. Zaboravio sam što kad sam se probudio. (...) Prošlo je moje vrijeme. Bilo pa prošlo. A ničega se ne sjećam. Ne prolazi li cijeli život kroz glavu prije negoli umreš? Meni ništa. Praznina. Ničega nema. Sve uzalud. Isto kao i na početku. A što je bilo na početku? Glupost? Kraj? Starost? A, odlaze mladi ljudi. Uzima ih Gospod k sebi... (...) Htio sam ti nešto reći, ali sam zaboravio što.“ (Dukovski 2000:200) Nakon što to izgovori, Dimitrije umire i Anđele mu sklopi oči, svo nasilje svelo se na zaborav i time drama dobiva svoj epilog. (Baković 2015:228) Dimitrije u konačnici umire prirodnom, a ne nasilnom smrću, a ulogu nasilnika i žrtve su on i Anđele već odavno izmijenili. Krug je zatvoren, a jedino što Anđelu ostaje jest zaborav i jabuka koju je Dimitrije pokušao zagristi prije smrti. Jabuka je prisutna kao očigledni simbol razdora, ali i možebitnog novog početka jednog novog kruga nasilja.

BILJANA SRBLJANOVIĆ KAO SRPSKA PREDSTAVNICA NOVE EUROPSKE DRAME

O Biljani Srbljanović i njezinom opusu

Biljana Srbljanović jedno je od poznatijih dramaturških imena na ovim prostorima, ali i u ostatku svijeta. Rođena je 15. listopada 1970. godine u Stockholmu, a diplomirala je dramaturgiju 1995. godine na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Njezina prva drama koja ju je proslavila bila je ujedno i njezin diplomski rad, riječ je *Beogradskoj trilogiji* koja je objavljena 1997. godine, a režirao ju je Goran Marković u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu. Drama *Porodične priče* premijerno je izvedena 7. travnja 1998. godine u Ateljeu 212 u režiji Jagoša Markovića, a dramu *Pad* režirao je Gorčin Stojanović 2000. godine u Bitef teatru. Nadalje u njezinom stvaralaštvu slijedi drama *Supermarket* (2001.) koja je nastala po narudžbi velikog redatelja nove europske drame, Thomasa Ostermeiera, u čijoj je koprodukciji Berlin Schauspielbausea i etabliranog mainstream festivala Wiener festwochen, praizvedena u Beču. (Boko 2002:165) *Amerika, drugi deo* (2003.) nastala je tijekom autoričinog boravka u Americi. Drame *Skakavci* (2005.) i *Barbelo, o psima i deci* (2007.) su izvođene u Zagrebačkom kazalištu mladih (2006.), odnosno u Dramskom kazalištu Gavella (2009.) Nadalje slijede drame *Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu)* (2011.), *Mali mi je ovaj grob* (2013.), *Tuđe srce ili pozorišni traktat o granici* (2016.) i *Vrat od stakla* (2018.). Scenaristica je serije *Otvorena vrata*. Za svoj rad primila je nekoliko nagrada Sterijinog pozorišta za dramski tekst, francuski Orden viteza za umjetnost i književnost te europsku nagradu Nova kazališna realnost, a o njezinom uspjehu možda najviše govori interes struke i publike te niz prijevoda i odigranih predstava diljem svijeta.

Svetislav Jovanov smatra kako su devedesete godine jedno od najdinamičnijih razdoblja u povijesti srpske drame te kako u tom razdoblju možemo pratiti svojevrsnu kreativnu „raspravu“ oko pitanja autorskog angažmana. Također, možemo pratiti promjenu uloge i značaja ideološke

dominante mačističko –kolektivističko –mitološko, a uz to pratimo stvaranje i razvoj bitno novih dramskih prosedea prouzrokovanih snažnijim utjecajima zakašnjelih postmodernističkih strujanja i kretanjem prema estetičkom pluralizmu, ali i posljedicama izmjene situacije na planu odnosa između tipova dramskog diskursa i kazališne „mainstream“ prakse. Taj prvi val kulturološko –ideološko –poetičkih preobražaja započela je Biljana Srbljanović svojim dramskim prvijencem *Beogradska trilogija* uz autore poput Dušana Kovačevića, Gorana Markovića i Stevana Koprivice. (Jovanov 2006)

Ivana Đilas navodi kako je važnost Biljane Srbljanović u suvremenoj književnosti neupitna, ona ju smatra određenim fenomenom: „A dramski pisac Biljana Srbljanović polako je postala fenomen Biljana Srbljanović. Cinici komentarišu da je iskoristila momenat kada je pažnja političke javnosti bila usmerena ka Srbiji. Ne znam koji drugi momenat je mogla da iskoristi i kom bi to momentu trebalo da piše, osim o onom u kojem živi. I dok smo mi ostali bili zbunjeni činjenicom da događaji na ulici prevazilaze naše pozorišne moći, gušili se u osećanju manje vrednosti, dok smo gubili korak sa savremenim pozorištem, Biljana Srbljanović je prevazišla tu klaustrofobiju i dokazala da se može govoriti i da te čuju, citiraju, prevode, objavljuju i igraju tvoje komade čak i ako si iz Srbije – ako pišeš zanimljivo.“ (Đilas 2002:25) Niz je razloga zašto je Biljana Srbljanović postala tako popularna kod publike i struke već nakon samo četiri napisane drame. Aleksandra Jovičević smatra kako Biljana Srbljanović na niz načina izlazi iz klasičnih okvira dramaturgije, navodi kako to postiže prije svega upotrebom radikalne i smjele forme koja presudno određuje njezin koncept prostora. Ona u dramama malo mijenja prostor, a i kada to radi, to se odražuje naglim rezovima, paralelnom radnjom ili subjektivnim kadrovima. Nadalje navodi Aleksandra Jovičević kako autorica i na tematsko – značenjskom planu odlazi korak dalje. Jer, osim korištenja takozvanih „urbanih tema“ poput otuđenja u velikim gradovima, života u periferiji, nasilju itd., koje obrađuje na naturalistički način, autorica uvodi i veliki broj poetičnih (prva jednočinka u *Beogradskoj trilogiji*),

metaforičnih (*Porodične priče*), alegoričnih (*Pad*), i nadasve scenski uzbudljivih motiva, kao i smio i maštoviti jezik.

Nataša Govedić tvrdi kako Biljana Srbljanović u svojim dramama tematizira razne oblike apatije, posebno etičke apatije koju smješta u konkretne topose Srbije, Europe i SAD-a. Ona smatra kako se Biljana Srbljanović u *Beogradskoj trilogiji* priklanja modernističkom razumijevanju drame kao takozvanog realističkog pripovijedanja ili eksplikacijske naracije, a u *Porodičnim pričama* i *Padu* se okreće nadrealnim i alegorijskim modusima pripovijedanja, osim toga drame autorice su napisane protiv pozicije lažnog svjedoka. U dramama Biljane Srbljanović, Nataša Govedić navodi, dolazi do uspješne transformacije političkog jezika u jezik etičke traume. Autorica kroz apatiju u svojim djelima iznosi na vidjelo političku i komunalnu, ali i osobnu traumu, ona se bavi politikom žalovanja te svjesno primjenjuje marksističku kritiku na različitim razinama te često napada konzumerističke vrijednosti u svojim dramama. (Govedić 2006:216) Ona promovira senzibilitet jedne sasvim nove generacije koja je tragično izrasla u posljednjim ratovima, koja s razočarenjem i bolnom sviješću gleda svoje mladalačke snove kako se raspadaju u mržnju koja se širila zemljom i regijom. (Munjin 2014:158)

Prema Milani Romić drame Biljane Srbljanović su tragične i realistične slike i fragmenti srpske, ali i svjetske stvarnosti koji nakon svake pročitane drame, čitatelja ostavljaju u stanju šoka i tjeskobe zbog svijeta u kojem živi. Prikazujući svijet marginalaca, emigranata, a posebno djece, autorica uspijeva stvoriti dramski opus u kojem neprestano iste teme i karakteri čine najbrutalniju i najrealističniju sliku koju autorica, paradoksalno, prikazuje često kroz dječju igru, alegorije, groteske ili parodije. (Romić 2007) Romić nadalje navodi kako autorica strukturirajući drame fragmentalno, sa simultanim ili kružnim radnjama, postiže snažan efekt izravnosti prikazanog u tekstu ili na sceni, osim toga u njenim dramama su didaskalije opširne i bitne čime autorica ističe kako joj je vrlo bitno da se poruka njezinih drama jasno prenese na scenu i ostavi snažan dojam na publiku.

Jasen Boko smatra kako se autorica u svojim dramama ne libi kritizirati svetinje suvremenog društva poput obitelji ili domovine. Ona devedesetih godina razbija povijesne mitove o srpskom društvu i ulozi izabranog naroda i vođe na balkanskom prostoru, a početkom novog milenija prebačena na europske vrijednosti ismijava neke druge mitove. Autorica smatra kako je generacija kojoj ona pripada odrasla na pop kulturi, svjetskoj literaturi i kozmopolitskom pogledu na svijet te kako ta generacija sada prirodno ignorira i negira takozvanu slavnu prošlost. Baš zbog toga što se u vlastitom sazrijevanju suočavala s neslavnim posljedicama te prošlosti – upravo takav osjećaj svijeta na scenu donosi nova europska drama. (Boko 2002:166)

Trend nove europske drame očigledno prožima opus Biljane Srbljanović, njezine drame kritiziraju društvo, političku situaciju u svijetu i u Srbiji na poprilično eksplicitan način. Autorica se ne libi koristiti scenama nasilja, seksa i vulgarnog jezika, koristi se provokacijom i poetikom šoka izazivajući tako kod publike, ali i kritike podijeljene reakcije. To potvrđuje i Jelena Lužina: „Već od svoje debitantske drame (*Beogradska trilogija*, 1996), ova radikalna, hrabra, u svakom smislu superiorna autorica jasno ima deklarirano vlastitu poetiku: drame piše ne kako bi „prepričala“/prepoznala svijet oko sebe, već da bi fundirala i (zatim) proklamirala vlastitu svijest – radikalna/kritička svijest za isti taj svijet, sada (već) u potpunosti „prazan“ od svih vrijednosti koje su, koliko bile iluzionističke, ipak (ranije) figurirale kao kakvi – takvi orijentiri. Postavljena na ovakvim postmodernističkim osnovama, cinična dramaturgija Biljane Srbljanović mora dosljedno zastupati i braniti svoju krajnje aktivnu poziciju: smatrajući kako u tako navedenom svijetu više nema ništa što se treba/može „interpretirati“, ona ga se odlučuje odreći i prikazati upravo privid (simulaciju) u kojoj funkcioniraju njezini bizarni i tužni junaci.“ (Lužina 2006:254-255)

Biljana Srbljanović svakako ima što ponuditi publici i kritici, njezin opus je u stvaranju, ali njezin renome opravdava se već debitantskom dramom. Njezin opus kreće se svakako u smjeru trenda nove europske drame, u toj mjeri da slijedi onu drastičnu i najeksplicitniju verziju

novoeuropske dramatike. U njezinim dramama nasilje kao da je sofisticiranije, gotovo neprepoznatljivo. (Lužina 2006:256) Opus autorice sigurno će se još razvijati, vjerojatno i izvan okvira nove europske drame, no poprilično je sigurno da će uvijek suočavati publiku s vlastitom stvarnošću koja nije uvijek ugodna te ju je zato teško objektivno sagledati.

Beogradska trilogija

Beogradska trilogija je debitantska drama Biljane Srbljanović, nastala kao diplomski rad autorice, a objavljena je 1996. godine. Autorica se u drami bavi tematikom prisilne emigracije nastale devedesetih godina u Srbiji, ali i općenito na ovim prostorima. Likovi se na različite načine trude priviknuti na život izvan svoje domovine, no u svakom slučaju nesreća ih prati unatoč tome što su izvan ratom zahvaćenih prostora. U drami likovi pate od seksualne nemoći, opće nemogućnosti doživljavanja užitka ili pozitivnih emocija, konstantnog bijesa i disfunkcija u odnosima. (Govedić 2006:206) U tri čina opisuju se tri različite emigrantske priče na tri različita prostora: Prag, Sydney i Los Angeles istovremeno tijekom novogodišnje proslave. Osim emigracije i Nove Godine, likove iz trilogije povezuje i zajednička prijateljica Ana Simović koja je zapravo jedina ostala u rodnom Beogradu.

U prvom činu likovi su braća Kića i Mića koji žive u Pragu. Mića svojom emigracijom izbjegava mobilizaciju i teže se snalazi u novom gradu. Zapravo, izgleda kao da se i ne trudi previše snaći se jer je u domovini ostavio djevojku za kojom još uvijek pati te mu novi grad teško pada. Za njega, Prag i emigracija su svojevrsna mobilizacija, dok je za njegovog brata Kiću Prag spas: „KIĆA: *Reci ti meni, ko te je doveo ovde?* MIĆA: *Vojska.* KIĆA: *Nije, Mićo, vojska te je oterala od kuće, je l tako?* MIĆA: *Tako je.* KIĆA: *Pa ko te je onda doveo?* MIĆA: *Ko?* KIĆA: *Kako – "ko"?* Pa, ko te je, čoveče, spakovao čim su prvi put došli da te zovu i ko je našao šemu za Prag? Ko? MIĆA: *Ti, Kićo.*“ Za Novu godinu, braća idu zajedno na natjecanje iz plesa mamba u jednom noćnom klubu, a sve to je organizirao brat Kićo koji je čak pronašao i plesne partnerice. Tijekom noći, Mićo saznaje kako se njegova djevojka i

najveća poveznica s domovinom, Ana Simović udaje za drugog jer je ostala trudna. U stanu im se pridružuje Čehinja Alena, inače jedini neemigrantski lik u drami, s kojom braća teško uspostavljaju komunikaciju zbog jezične barijere. Scena doživljava klimaks kada brat Mića panično počne recitirati rečenice iz Češkog za početnike te time u potpunosti pokazuje svoje nesnalaženje sa svojim novim identitetom tuđinca u stranoj zemlji. Iako je Čehinja Alena predstavnik novog svijeta koji se smatra nečim neznanim ili čak i hladnim, ona ipak prepoznaje Mićine boljke te prvi čin završava tako da Mićo pleše s njom mambo, odjeven u šarenu i pomalo glupu odjeću za natjecanje te se na taj način prikazuje kako on ipak odlučuje prihvatiti svoj novi život jer je to u konačnici i jedino što mu preostaje.

Drugi čin odvija se u Sydneyu na proslavi Nove godine dva ljubavna para koji su se doselili iz Beograda: Sanja i Miloš te Kaća i Dule. Oni su intelektualci koji su zbog politike u domovini morali odseliti. Primjeri su emigranata koji su se naizgled dobro snašli u novoj domovini. Ipak, i između njih ima problema. To postane jasno kada čin kulminira i saznajemo da između parova postoji preljubništvo.

Miloš i Sanja su novopečeni roditelji te su svojem sinu nadjenuli ime Nikola, no Sanja mu cijelo vrijeme pokušava nametnuti nadimak Džoni što Kaća izvrće u Nidžo i na taj način izruguje. Oba para u svojem emigrantskom životu počinju cijeniti i izvršavati običaje koje bi možda u životu u domovini zapravo izrugivali. Primjer toga je scena kada pri pozdravu Sanja pokuša poljubiti Kaću treći put na što Kaća odgovara kako se u potpunosti odvikla od ljubljenja u obraz tri puta. Isto tako primjer je i scena kada Dule upita Miloša ima li svoje domaće rakije za ponuditi, Miloš mu odgovara kako nema jer je Sanja potrošila sve na obloge protiv zubobolje, što Kaća osuđuje jer je u zemlju u kojoj je dostupno toliko tableta protiv bolova ona izabrala najprimitivniji način liječenja. „KAĆA: *Pa si zato izabrala onaj otrov. Alkohol, šezdeset procenata, baš dobro za dete!* DULE: *Stvarno, Sanja, onakvu rakiju da rasipaš...* KAĆA: *I ti Dule, od kad si u tom seljačkom fazonu? U Beogradu si uvek pio viski, rakiju nisi*

hteo ni da omirišeš, a sad mi već danima kukaš za tom brljom! MILOŠ: *Nije to brlja. To je prava domaća rakija. Moj ćale je lično peče na placu.* KAĆA: *Takvi alhemičarski izleti su, srećom, u ovoj civilizovanoj državi, zakonom zabranjeni. Ja bih molila jedan viski sa puno leda i čašu vode, sa strane, ako ne tražim previše.*“ (Srbljanović 2001:241)

Kaća u cijelom činu pokušava ostaviti dojam boljeg života u novoj zemlji nego što li on zapravo jest. To je posebno vidljivo u sceni kada Dule govori kako mu je na novom poslu u prodavaonici antikviteta, Kaća ga ispravlja kako on nije obični "prodavalac" već radi kao "galerista". Iako Kaća najviše ostavlja dojam lika koji se u potpunosti trudi prihvatiti novu kulturu i izbaciti staru tradiciju i običaje, ona jedina priznaje svoje prave osjećaje o životu u novoj zemlji. To se događa kada njezin partner Dule priča o tome kako se njegova sestra Ana Simović zaposlila kao voditeljica na televiziji unatoč tome što nije adekvatna za taj posao. „(...) Oni su krivi što ja sedim ovde, umesto da sam kod kuće, sa svojim društvom, svojim prijateljima, da radim posao za koji sam se školovala i da od svoje, sopstvene, zarađene love, mogu pristojno da živim!!! Tvoj otac i tvoja majka i milioni takvih, koji su u pauzama pečenja rakije na placu i klanja prasića po kadama, glasali za one zlikovce, za lopove i kriminalce!!! Zbog njih ja nisam mogla da ostanem u svojoj zemlji, u svom gradu, zbog dođoša iz raznih Gurguzovaca i njihovih zemljaka odande, koji su mi odredili i vlast i život i sudbinu!!!“ (Srbljanović 2001:243)

Kod njezina partnera, Duleta, emigracija je pak izazvala problem s impotencijom: „(...) Zato što sam se tada, te noći, u tom šugavom hotelu, dok je moja žena mirno spavala pored mene, zato što sam se usro, Miloše. Zato što sam se usro od straha. Straha od onoga što me čeka. Od života daleko od kuće. Od života s mojom ženom. Od života, Miloše.“ (Srbljanović 2001:245)

Zbog impotencije, Dule oprašta preljub između Miloša i Kaće: „Od straha ne mogu da jebem! Usro sam se one noći i od onda ništa!!! I zato je ti prijatelju slobodno jebi, bolje ti, nego neko drugi, bolje prijatelj, kad već ja ne mogu!!!“ (Srbljanović 2001:246)

Nakon priznavanja preljuba, likovi se ponašaju kao da se ništa nije dogodilo. Razlog tome je svakako i taj što su si oni jedini prijatelji u novoj zemlji otkako su se odselili. Osim toga i razlog njihova druženja je uglavnom taj što dolaze iz iste zemlje. To čak Kaća i izravno priznaje: „KAĆA: *Ma nemoj, a čija je ideja bila da slavimo Novu godinu sa njima?* DULE: *Ja sam mislio da će ti to biti prijatno. Ipak se sa njima družimo...* KAĆA: *Družimo se, zato što smo ovde. U Beogradu im u kuću ne bih privirila!!! Seljaci...*“ (Srbijanović 2001:242) Osim toga, opraštanje međusobnog preljuba među prijateljima je česti motiv u južnoslavenskim književnostima. Prisutan je i kod Dejana Dukovskog u *Buretu baruta* između dva najbolja prijatelja Svete i Simona u prizoru Sustav. Postavlja se i neizravno pitanje oprašta li Dule Milošu i Kaći preljub zato što dolaze iz iste zemlje jer osim što zna tko mu spava sa ženom, Dule kao da je sigurniji jer mu žena spava s nekim iz njihove domovine.

Treći čin odvija se u Americi u Los Angelesu, gdje mlada pijanistica Mara i glumac Jovan, koji dolaze iz iste zemlje, slučajno se upoznaju na novogodišnjoj zabavi. Oboje su se odselili kako bi ostvarili svoje umjetničke karijere u Americi. Jovan se na to odlučio zbog mržnje i nasilja, okruženje u kojem je nacionalnost pisca bitna za izvođenje, natjeralo ga je da se odseli. Mara je naoko imala jednostavniju priču, radnu vizu je osvojila na nagradnoj igri, na koju se prijavila s prijateljicom Anom Simović. Mara smatra kako je Ana bolje prošla u životu, a o svojem životu ne može donijeti objektivan sud: „MARA: *Ma neću više da je vidim! Ko je, bre, ona, ko njoj daje za pravo da diktira moj život, da mi utiče na sudbinu! S kojim pravom me je stavila pred ovo iskušenje, s kojim? Imam papire, okej, to je lepo, ali nisam ja tako planirala!!!* JOVAN: *Ti nisi morala to da iskoristiš.* MARA: *Pa posle ceo život da se jedem što nisam ni probala. Kako noću da spavam, a da znam da sam priliku za život kakav nikada ne bih mogla da imam u Beogradu, da sam jednostavno odbila čak i da probam! Da sam bila kukavica, čak i da vidim kako je živeti negde gde je bolje! Gde bi bar trebalo da je bolje...* JOVAN: *Pa jel*

bolje? MARA: Otkud znam. Može da bude. A ne mora. Treba samo da čekam.“ (Srbljanović 2001:252)

Susret Jovana i Mare prekida dolazak trećeg lika, Dače. Dača je druga generacija emigranata iz Srbije i zapravo je, ironično, ponašanjem "veći Srbin" od Jovana i Mare iako je rođen i odrastao u Arizoni. On je "dizelaš", poistovjećuje se s pripadnicima srpskog podzemlja te se tako ponaša i izgleda, te govoreći iskrivljenim jezikom. Dača je zapravo predstavnik svega onoga od čega su Mara i posebno Jovan pobjegli. Dača je svojevrsno utjelovljenje srednjoškolca koji je započeo pobunu protiv izvođenja Jovanove predstave *Dundo Maroje* zbog hrvatskog podrijetla autora. Dača je dijete emigranata odgajano da cijeni i baštini kulturu iz koje potiče. On se, za razliku od ostalih emigranata u ovoj drami, ne trudi prilagoditi SAD-u, dapače on ističe svoje podrijetlo, barem on tako misli. „(...) Pa jel ti znaš, majmune, da sam ja zemunska škola? Znaš ti šta je to? Nisam ja ko ova govna američka. Ja znam ko sam i odakle potičem. Ja bre svako leto, jedva čekam kad ću da palim kod dede i babe, da vidim ekipu, da se družim. Čale kaže, da naučim šta je život, da proživim. Ne da mi se zatre koren, da zaboravim koje sam seme!“ (Ibidem) Dača predstavlja sve ono zbog čega su Mara i Jovan pobjegli iz Srbije, ali i ono što oni u novoj zemlji ne žele biti.

U konačnici, scena završava tako da Dačin pištolj slučajno opali pri spuštanju na stol i ubije Jovana, a u pozadini se sve glasnije čuje turbofolk glazba. Maru to šokira, no Dača ne izražava nikakvo žaljenje zbog učinjenog, dapače, on je samo zadovoljan svojim novim pištoljem.

Zadnja je četvrta scena koja se jedina odvija u domovini Srbiji u Beogradu. Svetislav Jovanov smatra kako je to minimalistički, ali krajnje djelotvoran epilog. Prema njemu u epilogu bez riječi vegetira Ana Simović koja je zapravo deus ex machina na životnoj putanji nekolicine likova, ona nije samo efektan postmodernistički „odsutni junak“ čija sudbina sugerira sve neuspjehe ostalih likova koji su emigrirali. Ana Simović je zapravo neizbježni asocijativni luk

koji „odustnu figuru“ Ane spaja s „apsurdnom figurom“ Dače i time se otvara metafora o besmislu svakoga izgnanstva koje ne oslobađa unutrašnji prostor. (Jovanov 2006) Likom Ane Simović se zaključuje kako su i Srbiji ostali ljudi koji su zapravo ušutkani i prisilno integrirani u kaotičnu zajednicu. (Romić 2009:362) Oni su isto prisilno integrirani kao i likovi koji su emigrirali, tiho se zaključuje kako u onom vremenu svaka odluka je bila zapravo kriva jer niti ostanak niti odlazak nisu rješenje. Ispostavlja se kako je jedino lik Dače, pripadnika druge generacije emigranata zapravo jedini zadovoljan svojim činjenično izmišljenim identitetom. Likovi emigranata su vječito između onoga što se događa u izgnanstvu i onoga što se događa u njihovoj rodnoj zemlji, podvojeni su između tamošnje prošlosti i budućnosti u novoj zemlji koju jedva još osvješčuju. To se simbolizira i time što likovi jedva da osvijeste da zapravo slave ulazak u Novu godinu.

S obzirom na to da je ovo autoričina debitantska drama, očito je kako je (od navedenih u ovom radu, a i općenito) možda najjednostavnija za izvođenje na kazališnoj sceni. Tek u daljnjem radu autorica će se zapravo poigrati s upotrebom prostora, odnosno scene. U ovoj drami je to svedeno na minimum. Opus Biljane Srbljanović prožimaju uglavnom kratke scene dijaloga jednostavnih i kratkih, ali snažnih rečenica. Autorica se pri građenju scena koristi filmskom dramaturgijom, u njezinim dramama, posebno u ovoj, na kraju je vidljivo kako koristi gotovo filmske sekvence. Svojom prvom dramom autorica će dati naslutiti kakav će joj biti daljnji opus te kako se neće libiti koristiti poetiku šoka i suočavati javnost i publiku sa njihovom stvarnošću bez obzira na reakcije gledatelja laika i struke.

Porodične priče

Porodične priče druga je drama Biljane Srbljanović, nastala 1998. godine, a radnja se odvija u Beogradu 1997. godine. Ova drama također je inspirirana, kao i *Beogradska trilogija*, situacijom i ozračjem devedesetih godina u Srbiji. Likovi su četvero djece na ulazu u adolescentsku dob, Nadežda koja je djevojčica s tikom (uglavnom u ulozi psa), brat Vojin i

sestra Milena (u ulozi oca i majke) i Andrija (uglavnom u ulozi sina, ponekad i kćeri). „Svi junaci ovog komada su deca. Ipak, stare i pomlađuju se, prema potrebi priče, a ponekad i promene pol. To ne treba da čudi. Glumci, naprotiv, nisu deca. Oni su odrasli ljudi koji u komadu igraju decu, koja, opet, igraju odrasle. Ni to ne treba da čudi. Biće dovoljno drugih stvari za čuđenje.“ (Srbljanović 1998) Korištenjem igre i likova dječje dobi autorica je zapravo pojačala dojam koji izazivaju scene nasilja ili seksualni odnosi, ali kada napominje da se ne treba čuditi kako likovi u scenama mijenjaju svoju dob ili spol, upozorava kako upotreba dječje igre nije najneobičnija stvar, već je neobično i zapravo šokantno ono što ta dječja igra prikazuje, odnosno u kakve uloge i odnose djeca ulaze.

U opisu mjesta radnje, autorica je specifična, radnja se odvija na dječjem igralištu u jednom od beogradskih naselja, igralište okružuju zgrade postsocijalističke arhitekture, uništeni asfalt, zapuštene fasade i otpad. Autorica navodi kako okruženje ne odaje socijalni status već status srednje klase u postkomunističkoj eri, likovi u drami nisu sirotinja ni karakterom ni u svakodnevnom životu, oni su građani uništene zemlje. U jedanaest prizora se kroz dječju igru prikazuju potpuno ogoljeni obiteljski odnosi u periodu tranzicije u Srbiji, U tim odnosima prevladava strah, nasilje, nesigurnost, ogorčenost novim sistemom u kojem se teško snalaze, paranoja i sustavno psihičko i fizičko maltretiranje. Djeca kroz igru prikazuju međuobiteljske odnose koji često završe nasiljem, u čak sedam scena dogodi se smrt roditelja koju su skrivila djeca. Igram djeca zapravo pokazuju koliko je duboko nasilje ukorijenjeno u njih i kakve obrasce ponašanja su usvojili kroz okolinu. Čak i kada ponekad izađu iz igre, kroz dječju perspektivu iznosi utjecaj okoline na njihove živote. Primjer je tomu prva scena kada djeca nakratko izađu iz igre: „ANDRIJA: *Neću! Neću ja uvek da budem dete, pa da stalno dobivam batine!!!* MILENA: *Pa dobivam i ja.* ANDRIJA: *To je drugi. Ti si žensko. To je normalno.* MILENA: *Znam, zato i trpim. Normalno je da tata bije mamu.* VOJIN: *I normalno je da oni biju decu.*“ (Srbljanović 17: 1998)

Djeca građenjem svojih uloga u igri zapravo prikazuju svoju perspektivu usvajanja obiteljskih uloga i odnosa. U njihovim obiteljima vlada izraziti patrijarhat koji uspostavlja Vojin svojom ulogom oca. On je kao otac nasilan, autoritet uspostavlja strahom, a svojim primjerom pokazuje kako je nasilje u obitelji, a posebice nad ženama, nešto što se odobrava. Vojin je paranoičan, u svoju obitelj osim straha zbog nasilja unosi strah od trenutnog sistema koji vlada u kojem se svatko mora brinuti sam za sebe jer su svi izdajnici, čak možda i rođena majka. Svoju paranoju dovede do te razine da prijavi vlastitu suprugu. Milena kao majka zapravo mijenja svoje uloge u igri, u trećem prizoru ona izražava nezadovoljstvo svojim položajem što inače u drugim igrama nema pravo zbog izrazite razine patrijarhata u odnosu. Nasilje je nešto što se u svakoj sceni ponavlja, obično bude nasilje nad djecom, ali se ubrzo okrene i prema roditeljima kao osveta djece. Pretjeranim nasiljem u igri pokazuje se koliko je ono sastavni dio života odraslih i djece te do koje je razine ono usvojeno kao normalni obrazac ponašanja. Sve to često kulminira smrću koju djeca odigraju kao da im je nešto najnormalnije već toliko puta viđeno. Iako se djeca u sljedećim igrama igraju kao da se ta smrt nije dogodila, svejedno nose poneke tragove prijašnjeg nasilja.

Uz nasilje, djeca u svojim igrama prikazuju i generacijski jaz koji vlada u obiteljima i društvu. Primjer tomu je osma scena u kojoj je Andrija sin koji sudjeluje u demonstracijama za Dominikansku republiku što njegovi roditelji nikako ne podržavaju. Andrija je okrenut novom svijetu i načelima koja se razlikuju od roditeljskih, no iako je pacifist, i on ubija svoje roditelje. Osim što je nasilje toliko duboko u njemu, unatoč tome što se to ne slaže s njegovim načelima, Andrija ubojstvom svojih roditelja simbolički ubija njihova načela. Tim činom pokazuje kako je smrt starijih generacija možda jedini način kako iskorijeniti tu mržnju i nasilje. Nataša Govedić ovaj prizor shvaća kao političku poruku kojom se poručuje da, ako mržnja naših roditelja ne može biti zaustavljena, onda je na nama da ju prekidamo, no problem je u tome što ubijanje nikada ne zaustavlja ubijanje te time zaključuje kako nasilje sigurno nije rješenje za

politiku mržnje. Generacijski jaz izražen je i u sljedećoj, devetoj sceni. Andreja odlučuje emigrirati iz države zbog nemogućnosti ostvarivanja života kakvog želi u svojoj domovini. U prizoru je prikazana stereotipna scena oca koji pokušava preko starih poznanstava omogućiti sinu lakši život vani, no stari prijatelj se ne javlja, a sin svejedno odlazi, što kod roditelja izazove momentalnu smrt. U drami roditelji umiru na dva načina, ili ih ubiju vlastita djeca ili umru zbog njihovog odlaska.

Iako se u drami djeca uglavnom igraju obiteljskih priča, u šestoj sceni se Andrija i Nadežda igraju odraslih odnosa bez obiteljske veze. Nakon njihovog susreta, scena ubrzo kulminira tako što Andrija masturbira ispod pokrivača pjevajući četničke pjesme, a Nadežda mu se u klimaksu pridružuje. Sve završava time da Andrija pjeva o tome kako je imao odnos s Nadeždom. Iako nisu u obiteljskim odnosima, među njihovim ulogama u igri opet je došlo do uspostavljanja dominacije, što Nadežda smatra normalnim jer nakon podrugljive Andrejeve pjesmice o tome kako je imao odnos s njom, ona samo slegne ramenima te uopće ne smatra neobičnim što su imali takvu vrstu odnosa u dobi od svega desetak godina. Prema Nataši Govedić, ovaj prizor moguće je tumačiti i kao dječje razumijevanje seksualnosti kao krajnje opresivne ideologije i apsolutnog odsustva intime.

U sljedećoj sceni djeca ne prenose obiteljske odnose kroz igru već kroz svoje snove. I ovo je prikaz jedne uobičajene obitelji u Beogradu devedesetih godina i njihovih strahova. Andrija je sanjao da je na školskom natjecanju u Zagrebu te kako se izgubio i boji se pitati za smjer kako drugi ne bi primijetili da je Srbin pa tako jednostavno nestaje. Vojin sanja kako je ponovno rat, ali ovaj put samo na području Beograda te kako je mobiliziran i zapravo umire zbog vlastite nesposobnosti plivanja i još ga je k tomu sram jer umire kraj stadiona Marakane, a on je navijač nogometnog kluba Partizan. Time Vojin pokazuje svoje podsvjesne strahove od ponovnog rata i mobilizacije, ali i smrti koja zapravo narušava njegovu nametnutu muževnu ulogu čime je ovo zapravo kritika militarističkog kulta muškog herojstva. (Govedić 2006:208) Milena sanja

da je preko telefonskog poziva saznala kako su joj sin Andrija i suprug Vojin preminuli čime joj se ostvaruje jedan od najvećih strahova, a to je dugovanje te i ona umire. I u ovoj sceni likovi su ispunili stereotipno nametnute obiteljske uloge – sin koji ne može živjeti s novim teretom koji mu nameće njegova nacionalnost, otac kojem je rat pitanje muškosti i majka kojoj su se ispunili najgori strahovi od gubitka članova obitelji do dugova koji ostaju nakon njihove smrti. Tijekom te scene svi piju tablete dok prepričavaju svoje snove. Andrija u konačnici prepričava i kako je sanjao da sedativi više nisu u slobodnoj prodaji, nakon čega od šoka umiru Vojin i Milena. Taj prizor problematizira u kojoj mjeri su tablete, odnosno sedativi bili prisutni u svakodnevnom životu ljudi tijekom tih godina te kako njihov nestanak znači automatsku smrt onih koji se ne mogu više nositi sa svojim životom bez njih.

U zadnjem prizoru Nadežda je prvi put u ulozi kćeri te stoji iznad mrtvih tijela svojih roditelja Vojina i Milene. Njih je Nadežda slučajno ubila bombom. U svom monologu Nadežda je objedinila sve razloge zbog kojih su djeca u prijašnjim igrama, ali vjerojatno i u pravom životu bila podvrgnuta nasilju: „Mama, probudi se, molim te, tata, tatice, izvini nisam htela, stvarno nisam htela, neću više nikad... sa prljavim rukama za sto, da pravim krmače po knjigama, da rasturam novine, da izvikujem parole, da tražim pare, da plaćem kada se udarim, da cepam čarape, da se zaljubim, da pljujem supu, da kradem pare iz novčanika, da gulim kolena, da tražim nasljedstvo, pomoć, stan, da planiram budućnost, da želim svoj život, da imam svoje mišljenje, da tražim napredak, sreću i mir, da odrastem, da se udam i da imam decu...!“ (Srbljanović 1998) Ovo je jedina scena u kojoj Nadežda zapravo glumi kćer, ali je i jedina scena u kojoj dijete iskazuje žaljenje za učinjenim te za smrću roditelja. Ovdje je prikazano doslovno kako je rat ostavio posljedice na obitelji u Srbiji jer dijete ubija roditelje slučajno bombom preostalom iz rata. Nadežda potom izražava žaljenje zbog učinjenog ispričavajući se zbog običnih dječjih stvar poput sjedanja prljavih ruku za stol, ali i općenitih ljudskih očekivanja o slobodi govora i sretnom životu koja su sada nemoguća i uništena ratnom

situacijom i stvaranjem nove države. Prema Svetislavu Jovanovu takva vrsta poante ne odstupa daleko od primijenjene simboličke matrice koja je kazališno razgolićavanje ideologije, ali nije izvjesno u kojoj mjeri je dovoljno kako bi se lik oslobodio beskonačnih mutacija "uloge".

Ovom dramom autorica je pokazala koliko je napredovala u odnosu na svoju prvu dramu, *Beogradsku trilogiju* u smislu da je sazrela. Kroz više obiteljskih priča prikazanih kroz dječju igru još je dublje ušla u problematiku života devedesetih godina u Srbiji. Nasilja i eksplicitnih scena još je više te ostavljaju posebno težak dojam zbog toga što ih izvode dječji likovi. Autorica se i u ovoj drami koristila fragmentiranjem radnje te filmskom dramaturgijom kao i u svojoj prethodnoj drami. Svetislav Jovanov smatra da autorica u ovoj drami pokazuje kako zapravo efikasno koristi metode repetitivnosti zapleta, variranja motiva i raslojavanja stilskih ravni. Očigledno upozoravanje publike na njihovu svakodnevicu inspiracija je autorici i za ovu dramu, a korištenje poetike šoka, koja zapravo više i nije toliko šokantna s obzirom na podrijetlo inspiracije, nije strana tehnika kojom se autorica služi te time samo potvrđuje zašto je smatrana autoricom koja odgovara okvirima nove europske drame.

Pad

U svojoj trećoj drami *Pad*, autorica nastavlja tematizirati destrukciju obitelji za koju je zaslužna povijest, politika i ideologija. Radnja je smještena u Srbiji, a likovi su nosioci ideologije koja se rađa i uspostavlja u drami. Konkretna ideologija na koju se autorica referira je zapravo fašizam kao takav što nije neobično s obzirom na jačanje fašizma u Srbiji devedesetih godina, ali i poslije. Nadmajka Nacije u drami u nizu scena porađa predmete koji su simboli potrebni kako bi se uspostavila nacija, (odnosno ideologija koju ta nacija zastupa). Porada kuću, televizor, kasarnu, crkvu i bodljikavu žicu. Porodom kuće, Nadmajka Nacije uspostavlja temelje, televizorom je omogućila obrazovanje svoje nacije, kasarnom i crkvom je uspostavila bitne temeljne institucije svoje nacije koje će omogućivati širenje te očuvanje ideologije, a u

konačnici, bodljikavom žicom osigurala je granice svoje nacije kako nitko ne bi narušio njezin sklad.

Kako su likovi u drami simboli kojima se tematizira uspostavljanje nacije te ideologije, oni nemaju individualnost, oni su tu u službi poante. Tako je Nadmajku Nacije, odnosno Sunčanu autorica je opisala kao snažnu ženu srednjih godina koja je izvana neugledna, a iznutra ružna, ona je kraljica materinskih osjećaja. Na taj način autorica je zapravo opisala kako nacija nastaje iz nečega ružnog i kao takva sama ni ne može biti lijepa. Likovi ove drame su članovi nakaradne, apsurdne i groteskne obitelji koji funkcioniraju kao marionete i predstavnici ekstremnih ljudskih osobina. (Jovičević: 2006) Upravo nepostojanjem individualnosti likova, to jest stavljanjem likova u funkciju simbola, autorica je tematizirala uspostavljanje same ideologije, ali i ono što sama ideologija uspostavlja, a to je nepostojanje individualnosti kao takve odnosno prepuštanje masi i onome što ideologija nudi i na čemu inzistira. To se vidi posebno u replici Sunčane, odnosno Nadmajke Nacije: „Ukidam pravo na lična imena, pravo na prezime i rodoslovno stablo! Svi kao jedan, svi u jedan glas, u jedan mah, na jedan mig, svi, jer su odabrani, svi, jer bi da se uznesu, čitav nacion jedan je pojam, jedna letelica, jedna svemirska stanica. Ukidam pravo na pomoćni glagol „hteti“, uvodim obavezu na glagolski oblik „morati“! Naređujem kolektivnu deobu sudbine, naređujem svima i za sve isto, naređujem da žene puste brade, a muškarci kose, naređujem svi da liče jedan na drugog, propisujem kolektivnu operaciju lica, ukidam jedinstvene otiske prstiju, zabranjujem mozak kao samostalni organ, različit krvni pritisak i temperament! Zahtevam da svi udišu u isto vreme, a izdišu kad ja to kažem, nikakva različitost neće se tolerisati! Uvodim smrt kao istorijsku obavezu, a život, kao pitanje izbora, potpuno, definitivno i neopozivo. UKIDAM!“ (Srbijanović 2000)

Unatoč tome što je Sunčana Nadmajka Nacije i ona sama smatra kako žena ne može bit vođa nacije pa joj je potreban muški vođa: „(...) Ko će biti naš vođa? Ja, se razume se, izuzimam,

prvo, zato što nam je potreban muškarac. Ovaj svet je ipak patrijarhalan. Drugo, jer sam osetljiva na nadražaje, a zatim jer ne podnosim kritiku. Želim da zadržim svoj svetački oreol Majke nad majkama, koja je iznedrila ovo đubre što glavinja brdima i gradovima.“ (Srbljanović 2000) Vođa nacije postaje Živko koji je opisan kao melankolik u pedesetim godinama iz kojega je patnja iscijedila život. Iako ne djeluje kao lik kompetentan za ulogu vođe, autorica time aludira kako se naciju i državu uvijek smatra te se na nju referira kao na pojam ženskog roda čija je uloga da svima nama bude majka, ali je uglavnom vode muškarci, odnosno patrijarhat. U takvim se društvima kao čest razlog zato što žene nisu na visokim pozicijama, navodi njihova moguća razdražljivost, nepodnošenje kritike te subjektivnost koja se često povezuje s pretjeranom emotivnošću i empatijom.

Iako je *Pad* politička alegorija fašizma, drama zapravo prati intelektualce koji proizvode mitologiju mržnje te potom preuzimanjem moći i samim sredstvima uništenja uništavaju i njihove stvaraoce. (Govedić 2006:211) Nataša Govedić nastavlja kako Biljana Srbljanović u ovoj drami drugačijim tumačenjem nacionalnih korijenja i nacionalnog folklora oblikuje mitove srpskog fašizma, no drama se zapravo može referirati na sve vrste totalitarnih ideologija uključujući i kapitalizam. Sve to očigledna je referenca na političko stanje devedesetih godina na ovom području, posebice u Srbiji. Raspadom Jugoslavije svaka od novouspostavljenih država uspostavljala je i nove nacionalne mitove tražeći inspiraciju u vlastitoj povijesti. Sve to dovelo je do jačanja nacionalizma, odnosno fašizma čemu se nove generacije pokušavaju oduprijeti.

Odupiranje fašizmu, nasilju koje zastupa i potiče uspjelo je u drami Sunčaninom sinu Jovanu, no i on je to postigao koristeći se nasiljem. Kao i u *Porodičnim pričama* i u ovoj drami dijete ubija vlastite roditelje. Tim činom on zapravo ubija svoju prošlost, odmiče se od nje i okreće se budućnosti koju uspostavlja on sam, a ne njegovi preci. Ta budućnost koju mladi Jovan priželjkuje je Zapad, odnosno Europa. Time se autorica referira na mladež devedesetih godina

u Srbiji, ali i u ostalim prostorima bivše Jugoslavije koja se silno željela okrenuti novom zapadu, odnosno ostatku Europe. „JOVAN: Zatrpacu ovu rupu, niko nikada neće znati šta je bilo tu. Izbrisaću imane, prošlost i sećanja. Promeniću pol. Lični opis. Frizuru. Sutra se više neću sećati jezika, događaja, zemlje i svega u njoj. Jovan sedne na ljujašku, gleda tužno dole. Ljudi pod gasom postaju konture. JOVAN: A bilo je lepih stvari... dobrih... posebnih... S tim je gotovo. Šta ćemo. Zakon jačeg. Svetlo ostaje samo na Jovanu. JOVAN: Plešite, plešite, ljudi. Plešite tango za novu Evropu.“ (Srbljanović 2000)

Autorica se očigledno referira na političku situaciju devedesetih godina konkretno u Srbiji i ovaj tekst sam po sebi je iznimno hrabar, ali i inovativan zbog dramaturškog modela i metode kojom se autorica koristila. Miloš Lazin zaključuje kako je *Pad* svakako više od pamfleta, on ga naziva sotijom. Kako navodi, sotija je definirana kao satirička farsa u kojoj su likovi zapravo lude koje predstavljaju različite društvene institucije i članove istog. Osim toga, jedna od karakteristika sotije je ta što uglavnom sadrži lik lude majke što je u ovom tekstu očigledno Nadmajka Nacije, odnosno Sunčana. (Lazin 2005) Kao što sotija tematizira, tačnije izruguje stvarnost vremena u kojem je nastala, tako je i Biljana Srbljanović situaciju koja se događala u Srbiji dovela do konačnog apsurdna u dramu. S obzirom na to da je jedna od glavnih karakteristika nove europske drame da ukine granice između stvarnog i predstavljenog što se uglavnom postiže poetikom šoka, očigledno je kako se time autorica služila i u ovoj dramu te kako je i ovo tekst koji svakako možemo svrstati u kontekst nove europske drame. (Ibidem) Iako Miloš Lazin smatra da ovaj tekst nije nužno najbolji rad autorice, on ga smatra svakako najbitnijim. O tome koliko je ovaj tekst važan i koliko je autorica njime prodrila u srž društva i tadašnjeg ozračja u državi govori njegova recepcija u Srbiji. Tekst nije najbolje dočekan kod publike i zapravo je rijetko izvođen. Najvjerojatniji razlog tomu je nespремnost društva da se suoči sa svojom prošlosti koja određuje sadašnjost, ali uvjetuje i budućnost.

Upravo to i je konačna svrha ovog teksta, kroz alegoriju približiti društvu sve njegove probleme, apsurde i groteskne situacije u kojima se nalazi. Ta surovost kojom je tekst prožet zapravo je surovost koja je prožimala novo formiranje nacionalnog identiteta u Srbiji, ali i u ostalim državama nakon raspada SFRJ. Novi nacionalni identitet koji svoje uporište formira u pokretu poput fašizma ni ne može imati svijetlu budućnost kao što je ukazano u tekstu. Dapače, mladež koja proizlazi iz takvog društva jedino što želi je pobjeći, a to će učiniti nasiljem koje je odobravano od strane njihovih predaka. Sve to prikazano je na izrazito šokantan i apsurdan način i upravo zato je ovaj tekst školski primjer nove europske drame te njime autorica opravdava status jedne od važnijih predstavnica nove europske drame u južnoslavenskim književnostima.

ZAKLJUČAK

Nova europska drama takozvani je "trend" u dramskoj književnosti nastao devedesetih godina prošlog stoljeća. Odlikuje ga tematiziranje i prikazivanje stvarnosti, ali na izrazito eksplicitan način prepun scena nasilja ili seksa. Jezik u takvim dramama je vulgaran i sirov, likovi su uglavnom marginalni pripadnici društva koji se u dramama uopće ne razvijaju već dapače, dobri (ako ih uopće ima) ostaju dobri, a loši ostaju loši. Struka, kao i publika podijeljenog je mišljenja oko ovog kazališnog fenomena. Za neke je to oskrvrjenje kazališta i dramskog teksta kao takvog, vulgarnost i isključivo šokiranje publike bez neke konačne poruke, a kamoli katarze. Za druge je jednostavno prikazivanje stvarnosti koja je danas teška i surova, puna nasilja i psovki i teško racionalno saglediva. U svakom slučaju, nova europska drama nikoga ne ostavlja ravnodušnim i u tome je tajna njenog uspjeha i popularnosti.

U južnoslavenske književnosti ovaj fenomen dopro je iznenađujuće brzo nakon njegove pojave, devedesetih godina. Svoje predstavnike ima u gotovo svim zemljama južnoslavenskog govornog područja. Borivoj Radaković, Filip Šovagović, Elvis Bošnjak, Trpimir Jurkić te Ivana Sajko su hrvatski predstavnici, a u Bugarskoj je predstavnik Hristo Bojčev. U Srbiji je glavna predstavnica Biljana Srbljanović, dok je u Makedoniji predstavnik jedan od najpoznatijih makedonskih dramatičara Dejan Dukovski. Upravo dvoje zadnje navedenih autora su glavni predstavnici nove europske drame na ovim prostorima. Razlog tomu je njihova popularnost u svojim matičnim zemljama, ali i ostatku svijeta. Njihovi tekstovi su izvođeni i prevođeni na brojnim jezicima, a režirali su ih neki od najpoznatijih redatelja nove europske drame.

Dejan Dukovski već svojim prvim tekstom, *Balkan nje mrtav ili magija runolista* zaslužuje status pisca nove europske drame, a to samo potvrđuje u svojim sljedećim tekstovima *Mamu mu jebem tko je prvi počeo* i *Bure baruta*. Drame Dejana Dukovskog inspirirane su Balkanom

i događanjima na tim prostorima, moglo bi se reći kako je Balkan glavni motiv njegovih drama. Likovi u njegovim dramama uglavnom su "mali" ljudi, marginalni, u nemogućnosti napredovanja u hijerarhiji društva čijim životima upravlja povijest (koja seže čak od vladavine Turaka) te politika. Upravo zato su isfrustrirani te nasiljem odgovaraju na nasilje i od svoje sudbine ne mogu pobjeći čak ni ako se selidbom doslovno maknu s Balkana. Iako je u njegovim dramama nasilje jednako bitan motiv kao i sam Balkan, dojam se svakako pojačava i prljavim jezikom, Dejan Dukovski prilično je popularan u svojoj zemlji, iako i na ostatku Balkana. Prema njegovim dramama pisani su scenariji za filmove, a drame su izvođene te su postale čak i kultne. Razlog tomu je vjerojatno upravo to što piše o nečemu što je svima znano, a u korištenju poetike šoka je odmjeren, no svakako postiže cilj zgražanja i suočavanja sa stvarnošću. Njegove drame ne bude samo negativne osjećaje ili mučninu u publici, dapače, publika može pristupiti i na drugačiji način takvoj vrsti teksta. Može osvijestiti da je zapravo prikazana stvarnost kojoj i sama pripada te da je sav taj niz stereotipa Balkana koji je prikazan u dramama s razlogom tematiziran, ne samo kako bi šokirao već i kako bi u publici probudio želju za promjenom.

Biljana Srbljanović svakako je jedna od najpoznatijih srpskih dramatičarki te jednako tako predstavica nove europske drame. Već u svojoj debitantskoj drami *Beogradska trilogija* autorica otkriva svoj stil pisanja u kojem se proteže korištenje poetike šoka, ali ne samo s ciljem kako bi šokirala već kako bi izvorno prikazala tadašnju političku i načelno društvenu atmosferu koja je vladala u Srbiji i kod emigranata koji su zbog takve situacije emigrirali iz domovine. U sljedećim dramama, *Porodične priče* i *Pad*, glavni motiv je obitelj. Kroz svojevrsni nukleus društva, autorica zapravo prikazuje funkcioniranje društva u cijelosti. I Biljana Srbljanović se koristi poetikom šoka, dapače, može se reći da u većoj količini nego Dejan Dukovski. U njezinim dramama prisutna je velika količina nasilja, a motiv ubojstva roditelja od ruke vlastitog djeteta proteže se i u *Porodičnim pričama* i u *Padu*. Osim toga, prisutne su i

eksplicitne scene nasilja i seksa, jezik je vulgaran, likovi su mali, obični ljudi koji su u nemogućnosti mijenjanja ili napredovanja. Kod Biljane Srbljanović često je dovođenje dramskih situacija do krajnjeg apsurda u kojem zna doći i do elemenata fantastike. Upravo je i to jedna od odlika nove europske drame jer i sam Aleks Sierz, jedan od glavnih teoretičara nove europske drame, tvrdi kako u takvim dramama često nestaje granica između stvarnosti i onoga što se tematizira. I kod Biljane Srbljanović velika je inspiracija Balkan, odnosno politička i društvena situacija devedesetih godina na tom području, konkretnije u Srbiji, ali s tekstovima se svakako možemo poistovjetiti i danas. Njezine drame nisu uvijek najbolje prihvaćene kod publike ili kritike upravo zbog tematike i načina prikazivanja iste. Čest je problem u novoj europskoj drami tak što se autorima zamjera prekomjerna količina nasilja i eksplicitnih scena te prljavog jezika, odnosno da se neopravdano koristi u velikim količinama. To se zamjera i Biljani Srbljanović iako osobno smatram da je sva poetika šoka korištena u njezinim dramama opravdana te da u konačnici moramo shvatiti da su te drame prikaz društva te da izbjegavanje suočavanja sa stvarnošću u kojoj se nalazimo nas ne dovodi do konačnog pomaka od istog. Njezine drame odraz su nas samih, situacije apsurdna u kojoj se nalazimo i to groteskno sirovo društvo je naša sadašnjica.

Iako su oba autora predstavnici nove europske drame, u pismu Dejana Dukovskog i Biljane Srbljanović ipak postoje razlike. U dramama Dejana Dukovskog Balkan je glavni motiv ali i veliki dio identiteta njegovih likova. Gdje god da njegovi likovi pođu, oni nose taj dio identiteta sa sobom i ne mijenjaju ga, dapače oni mu se i vraćaju. S druge strane Biljana Srbljanović drugačije pristupa Balkanu kao identitetu njezinih likova, tematizira nužnost da je Balkan glavni krivac za surovost ili primitivizam. Najbolji primjer za to je drama *Beogradska trilogija* u kojoj likovi uglavnom kada bježe iz svoje domovine, Srbije, bježe i od svojeg nacionalnog i kulturnog identiteta. S druge strane tu je primjer Dače, muškarca srpskog podrijetla koji je rođen u SAD-u, a najviše poprima negativne karakteristike balkanskog identiteta. Upravo kod

njega se postavlja pitanje da li je Balkan zapravo glavni krivac za primitivizam, agresivnost i nesretni identitet likova. Ako je on rođen i odgajan u SAD-u, zar nije mogao izbjeći to, kako to da na uzornom Zapadu on nosi pištolj i njime slučajno ubija čak iako nije sam okinuo okidač? Biljana kao da kroz lik Dače poručuje da ipak nije samo Balkan kriv za nesreću svojih likova, nesretan je cijeli svijet, samo tu nesreću drugačije prezentira. Smatram kako je takav pristup fenomenu Balkana kao dijelu identiteta najveća razlika između ovih dvoje autora, Dejan Dukovski ga predstavlja kao većim i glavnim dijelom identiteta kojeg se ne može promijeniti niti kroz stotine godina povijesti i od kojeg se svakako ne može pobjeći. S druge strane, Biljana Srbljanović ga načelno preispituje i ne krivi ga u potpunosti za sve, moglo bi se reći kako ona agresiju, surovost, primitivizam i nasilje pripisuje cijelom svijetu koji se našao u nekim novim vremenima kojeg nažalost karakteriziraju ti pojmovi.

Nova europska drama je kazališni fenomen koji sigurno nikoga ne ostavlja ravnodušnim, što zbog tematike koje drame prikazuje, što zbog načina na koji im se pristupa. Dejan Dukovski i Biljana Srbljanović svakako su primjer toga. Oni su svjetski priznati autori čiji rad nije samo praćenje trendova u kazalištu već se u svojim dramama istinski bave problemima društva i okoline koja je u konačnici prepuna apsurdna, nasilja, seksualnosti i vulgarnosti. Upravo zato, pri pristupanju njihovom radu, prije svega se treba zapitati odakle zapravo inspiracija za toliko korištenje poetike šoka, a ne je li ono prekomjerno ili čak neopravdano korišteno. Ne bismo trebali dopustiti da zbog samog zgražanja i šokantnosti ne vidimo konačnu poruku koju nam drama, odnosno predstava pruža. Nasilje, vulgaran jezik i eksplicitne scene postoje u dramaturgiji i kazalištu oduvijek i upravo to nam govori koliko je ono prisutno i ukorijenjeno u samoj civilizaciji. Sve češća potreba za korištenjem istog u tekstovima i predstavama govori o trenutnom stanju društva, a ne o želji autora da to iskoristi isključivo zbog potrebe za šokiranjem ili zbog nemogućnosti da napiše nešto lakše ili jednostavnije za poimanje. Nova europska drama jedan je od rijetkih trendova koji je ubrzo nakon svog nastanka došao i na ovo

područje, a Dejan Dukovski i Biljana Srbljanović dostojni su južnoslavenski predstavnici ovog kazališnog fenomena i kao takve ih se treba cijeniti.

LITERATURA

1. Avramovska, Nataša. 2012. *Evropa na scenata na sovremenata makedonska drama*. U *Slavia Meidionalis* 12. 13-27. str URL:
https://www.researchgate.net/publication/282402026_Evropa_na_scenata_na_sovremenata_makedonska_drama (prosinac 2018.)
2. Baković, Ivica. 2014. *Parodija na golemata nacionalna drama vo dramata Balkanot ne e mrtov ili magija edelvajs od Dejan Dukovski*. U „Spektar“ br. 64. Skopje: Institut za makedonska literatura. URL: http://iml.edu.mk/images/SPEKTAR_64_final.pdf (siječanj 2019.)
3. Baković, Ivica. 2015. *Šokovi devedesetih: Kolo Arthura Schnitzlera i Bure baruta Dejana Dukovskog*. U *Zbornik na XLI naučna konferencija na XLVII megunaroden seminar za makedonski jazik, literatura i kultura*. Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“.
4. Boko, Jasen. 2002. *Nova europska drama u devedesetima: Scenski odgovor na neuspjeh utopije „Nova Europa“*. U *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost, Vol. V No. 9/10* URL: <https://hrcak.srce.hr/188955> (listopad 2018.)
5. Car-Mihec, Adriana, Rosanda Žigo, Iva. 2009. *"Druga strana" Dejana Dukovskoga na Međunarodnom festivalu Malih scena u Rijeci*. U *Makedonsko-hrvatski kniževni i kulturni vrski: zbornik na trudovi. Kniga II*. Skopje: Institut za makedonska literatura. 257-275. str. URL:
https://bib.irb.hr/datoteka/451951.Druga_strana_Dejana_Dukovskog.pdf (prosinac 2018.)
6. Dukovski, Dejan. 2012. *DRAMI Izbor, priređivanje redakcija Jelena Lužina*. Skopje: Kultura.
7. Đilas, Ivana. 2002. *Fenomen Srbljanović*. U *Scena*, 2. Novi Sad. 24-26. str.

8. Govedić, Nataša. 2006. *Trauma apatije: dvije dramatičarske postjugoslavenske Nigdine (Ivana Sajko i Biljana Srbljanović)*. U *Revue des études slaves, tome 77, fascicule 1-2*.
9. *In-yer-face theatre* URL: <http://www.inyerfacetheatre.com/what.html> (listopad 2018.)
10. Jovanov, Svetislav. 2006. *Ugodne ravnoteže, opasna obećanja*. U *Sarajevske sveske br. 11/12* URL: <http://sveske.ba/en/content/ugodne-ravnoteze-opasna-obecanja> (prosinac 2018.)
11. Jovićević, Aleksandra. 2006. *Drame Biljane Srbljanović*. U *Sarajevske sveske br. 11/12* URL: <http://sveske.ba/en/content/drame-biljane-srbljanovic> (prosinac 2018.)
12. Lazin, Miloš. 2006. *À quoi tient le succès de Biljana Srbljanović?* URL: <https://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr/index.php/archives/158-archives/archives/424-milos-lazin-a-quoi-tient-le-succes-de-biljana-srbljanovi-2006> (veljača 2019.)
13. Losco- Lena, Mireille. 2011. *Sarabande* oko traumatizma: ex-jugoslavensko pozorište i rat*. U *Scena 1-2*. URL: <http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/scena/scena1211.pdf> (siječanj 2019.)
14. Lužina, Jelena. 2003. *The Theatre Violence, Today*. U *Journal for Politics, Gender and Culture, Vol. II, No. 2, Winter 2003*. 98-101 str. URL: https://www.academia.edu/2216833/The_Theatre_Violence_Today (prosinac 2018.)
15. Lužina, Jelena. 2006. *Makedonska dramatika – makedonsko kazalište*. U *Sarajevske sveske br. 11/12*. URL: <http://sveske.ba/en/content/makedonska-dramatika-%E2%80%93-makedonsko-kazaliste> (prosinac 2018.)
16. Lužina, Jelena. 2006. *Teatralika, tri*. Skopje: Silsons.

17. Mazova, Liljana. 2003. *TOJ i TIE, Teatarski složuvalki. Tetralika 02*. Skopje: fakultet za dramski umetnosti. URL: <https://www.rastko.rs/cms/files/books/4b22383c2b58a> (listopad 2008.)
18. Munjin, Bojan. 2014. *Sama protiv svega. Portret: Biljana Srbljanović*. U *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost, Vol. XVII No. 57/58*. URL: <https://hrcak.srce.hr/186253> (prosinac 2018.)
19. Nikčević, Sanja. 2009. *Nova europska drama ili velika obmana 2*. Zagreb: Leykam international.
20. Pavlovski, Borislav. 2000. *Antologija nove makedonske drame*. Zagrebe: Hrvatski ventar ITI-UNESCO.
21. Petkovska, Nada. 2003. *Dramaturški čitanja*. Skopje: Fakultet za dramski umetnosti.
22. Romić, Milana. 2007. *Nova europska drama: rušenje tabua i moralnih normi*. URL: <http://www.cunerview.net/index.php/Opca-kultura/Nova-europska-drama-rusenje-tabua-i-moralnih-normi.html> (listopad 2018.)
23. Romić, Milana. 2007. *Opus Biljane Srbljanović u kontekstu nove europske drame*. URL: <http://www.cunerview.net/index.php/Izlozbe/-Osvrti/Opus-Biljane-Srbljanovic-u-kontekstu-nove-europske-drame.html> (prosinac 2018.)
24. Ružić, Igor. 2003. *Ne bježim od onoga što poznajem*. U *Vijenac 247*. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/247/ne-bjezim-od-onoga-sto-poznajem-11984/> (prosinac 2018.)
25. Sierz, Aleks. 2001. *In-yer-face Theatre: British Drama today*. London: Faber and Faber.
26. Srbljanović, Biljana. 1998. *Porodične priče*. URL: <https://www.scribd.com/doc/40682751/Biljana-Srbljanovic-Porodicne-Price> (listopad 2018.)

27. Srbljanović, Biljana. 2001. *Beogradska trilogija*. U *Kazalište* 7/8. 228-257 str.
28. Srbljanović, Biljana. 2001. *Pad*. URL: <https://pescanik.net/wp-content/PDF/pad.pdf>
(listopad 2018.)
29. Trojan, Ivan. 2006. *In-yer-face theatre, drama davora Špišića*. U *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost, Vol. IX No. 25/26*. URL: <https://hrcak.srce.hr/188492>
(listopad 2018.)