

DRAMA U TRANZICIJI – BIJEG OD BUDUĆNOSTI

Ivan Trojan

I.

Drama najmlađe generacije hrvatskih dramatičara s kraja jednoga i početka novog tisućljeća konačno želi biti slikom naše urbane poslijeratne i tranzicijske svakodnevice koja je, zbog neuspjele privatizacije, sveprisutne korupcije, brutalna i gruba rugalica neostvarenoj socijalnoj i duhovnoj obnovi u proteklom desetljeću i pol. Vidljiva, zbiljska, više nego ikad, ta scenska pojava plod je socijalno-političkih uvjetovanosti, izravna reakcija na hrvatsku postkomunističku, poslijeratnu stvarnost i utopiju o sretnoj i bogatoj zemlji. Pak, suvremeno europsko društvo *lyotardovski*¹ gubi velike priče, velike junake i velike ciljeve, a takvu teoriju društva poznog kapitalizma posve vjerno na scenu prenosi *nova europska drama* kroz svoje dramske likove razdiranih marginalaca i pesimistički, beznadan osjećaj svijeta, te nepostojanje dramskog junaka oko kojeg bi se stvorio sukob ili sama drama – riječju, nedostatak individualnosti.² I u tom trenutku ovo

¹ Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje*, Ibis-grafika, Zagreb 2005.

² Usp. Jasen Boko: »Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu«, u: *Nova hrvatska drama*. Izbor iz drame devedesetih, Znanje, Zagreb 2002., str. 6-7;

će istraživanje pokazati kako drama *Jug 2*³ hrvatskog dramatičara Davora Špišića na poetičkoj liniji dramskoga (neo)realizma korespondira s temeljnim poetičkim načelima *nove europske drame*, koju, zbog neafirmirane socijalno-političke dimenzije, karakterizira dramski svijet bez moralnih i etičkih dvojbi, nepostojanje protagonista, u opoziciji ne stoji dobro i zlo jer dobrog nema i zlo je jedino moguće stanje, što, konačno, dovodi do pasivnosti, beznadnosti i bezemocionalnosti – potpune nezainteresiranosti za budućnost.

Prvi odjeci na rezigniranost zapadnoga društva, odnosno radikalne kritike licemjernog europskog građanstva koje si utvara da ne primjećuje sve izraženiju klasnu podjelu, bogaćenje manjinske elite, a povezano s tim, sve veći broj siromašnih Europljana, na europskim, točnije, za početak, britanskim se kazališnim daskama pojavljuju u obliku fenomena *in-her-face theatre*,⁴ koji svoju afirmaciju doživljuje sredinom devedesetih godina, upravo kada se u nas budi zanimanje za socijalnu problematiku unutar tranzicijskog društva i marginalizirane društvene skupine s dramom *Dobro došli u plavi pakao* (1994.) Borivoja Radakovića.

Aleks Sierz, kazališni kritičar *Tribune*, 5. ožujka 2001. godine u Londonu objavljuje knjigu *In-her-face theatre – British drama today*. Knjiga je sastavljena od poglavlja: 1. *what is in-her-face-theatre*; 2. *come to the*

Jasen Boko, »Nova europska drama u devedesetima – scenski odgovor na neuspjeh utopije 'Nova Europa'«, *Kazalište*, br. 9-10, 2002., str. 164.

³ Davor Špišić, »Jug II«, u: *Berlin, Charlie – drame u tranziciji*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2005.

⁴ Usp. Sanja Nikčević: »Nova europska drama ili velika obmana«, Meandar, Zagreb 2005.; Hrvoje Ivanković: »U potrazi za novom dramom«, *Kazalište*, br. 5-6, 2001., str. 74-77; »Sarah Kane napokon je dospjela i na čedne hrvatske pozornice«, *Jutarnji list*, 2. listopada 2003.; Ana Lederer: *Vrijeme osobne povijesti: ogleđi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004.; Dubravko Torjanac: »Marius von Mayenburg«, *Kazalište*, br. 9-10, 2002., str. 281-283; Ivan Trojan: »In-her-face theatre. Drama Davora Špišića«, *Kazalište*, br. 25-26, 2006., str. 144-149.

shock-fest; 3. *Anthony Nielson*; 4. *Sarah Kane*; 5. *Mark Ravenhill*; 6. *boys together*; 7. *sex wars*; 8. *battered and bruised*;⁵ zahvaljujući Sierzu *in-yer-face theatre* učvršćen je pisanim materijalima poput razgovora s autorima, kronologije i osnovnih podataka o autorima i samim dramama. U knjizi kao glavne predstavnike fenomena autor izdvaja: Sarah Kane, Marka Ravenhilla i Anthonyja Neilsona. Godine 2002. Sierz izrađuje preglednu web stranicu (www.inyerface-theatre.com) koja iscrpno izvješćuje o začecima, ali i nastavku samog trenda od sredine devedesetih do danas. Ondje pronalazimo Sierzovo pitanje: »Kako prepoznati *in-yer-face* dramu?« U nastavku odgovara: »...Pa, zapravo nije teško: jezik je prljav, ima golotinje, ljudi se seksaju ispred vas, ispoljava se nasilje, jedan lik ponižava drugoga, tabui ne postoje, neimenovani su subjekti probijeni šiljcima, srušene su konvencionalne dramske strukture. A najbolje je u svemu što je ta vrsta teatra tako moćna, tako organska, da te prisiljava na reakciju – bilo da se želiš uspeti na pozornicu i zaustaviti to što se događa ili odlučiš da je to najbolja stvar koju si ikada vidio i priželjkuješ se vratiti sljedeće noći. Kao što bi i trebao...«⁶ Sanja Nikčević nadopunjuje ga opisujući dramaturgiju *in-yer-face theatrea* riječima: »Jezik kojim govore likovi je izrazito vulgaran, blasfemičan i pornografski, prikazuje se na sceni ono što inače pripada intimi a i teme o kojima govore su uglavnom nasilje i seks. Ponekad nemoć i bol, ponekad dosada i bezizlaznost...«⁷ Biraju se likovi s dna društvene ljestvice (makroi, dileri, osobe s posebnim potrebama, prostitutke oba spola...), no ono što je od velike važnosti za definiranje poetike *in-yer-face theatrea* jest da se likovi ni u jednom trenutku ne razvijaju, od dobrih postaju loši ili obrnuto.

⁵ 1. što je *in-yer-face theatre*; 2. dođite na festival šoka; 3. *Anthony Nielson*; 4. *Sarah Kane*; 5. *Mark Ravenhill*; 6. dečki zajedno; 7. ratovi seksa; 8. srušeni i izubijani (prev. I. T.).

⁶ www.inyerface-theatre.com

⁷ Sanja Nikčević: »Nova drama koja udara u lice«, u: *Krležini dani u Osijeku 2000.*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta / Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku / Pedagoški fakultet, Zagreb/Osijek 2001., str. 319.

Samo od lošijih zli, i time ne izazivaju nikakvu dramsku napetost ili puko naznačivanje problema. Oprimjerimo to dramom *Shopping and Fucking* Marka Ravenhilla,⁸ jednog od rodonačelnika dramaturgije »krvi i sperme«, kako je u nas preveden britanski trend nasilja, krvoprolića i hipertrofirane seksualnosti. Taj dramski prvijenac Marka Ravenhilla praižveden je u »Royal Courtu« u rujnu 1996. godine. Od tog trenutka kazališne su kuće diljem Europe igranjem – posebice u Njemačkoj, gdje je trend naišao na vrlo veliki odjek i u njemačkih dramatičara, ponajviše Mariusa von Mayenburga – ili neigranjem tog komada bile prepoznate kao liberalne ili konzervativne. O čemu je zapravo riječ? Lulu i Robbie, mladić i djevojka, bivaju ostavljeni na milost i nemilost nakon što im je mecena i ljubavnik Mark otišao na liječenje od ovisnosti. Kako bi došli do novca, dilaju (bezuspješno) drogu te zbog duga dileru pokušavaju novac namaknuti radeći na seks-telefonu. Iz zatvora se vraća Mark, dovodeći četrnaestogodišnju mušku prostitutku, svoga novog ljubavnika Garyja, koji im obećava novac za dilera ako ispune njegove fantazije. Fantazije se svode na prisjećanja i oživljavanja traumatičnih događaja iz Garyjeva djetinjstva koji rezultiraju njegovom smrću. Mark ga analno siluje nožem.

Potrebno je zapamtiti da nije jalovo kopiranje britanskog trenda uzrokovalo pojavu *nove europske drame*, nego ona nastaje paralelno s izvozom dramaturških ideja, pri čemu su ipak, zahvaljujući British Councilu, Britanci najviše profitirali u *izvozu* svojih namisli, odnosno pisaca, a time i osnovnih postulata *in-her-face theatra*.⁹

⁸ Mark Ravenhill, *Shopping and fucking*, Methuen, London 1996.

⁹ Usp. Jasen Boko, »Nova europska drama u devedesetima – scenski odgovor na neuspjeh utopije 'Nova Europa'«, *Kazalište*, br. 9-10, 2002., str. 164; Sanja Nikčević pod *novom europskom dramom* podrazumijeva nametnuto, linearno preuzimanje jednog britanskog trenda, *in-her-face theatra*, od europskih redatelja koji se bore za njegovu dominaciju te su uspjeli postići prihvaćanje od velikog dijela kazališta i kritičara i nametnuti takvu »novu europsku dramu« kao novu stilsku formaciju u europskom kazalištu. Nastavlja da su kao »nova europska drama« prihvaćene samo određene drame, neka vrst klonova britanske *in-her-face drame*.

II.

Hrvatsko dramsko pismo od polovice devedesetih, uz jednu iznimku, ne komunicira eksplicitno s iskustvima *nove europske drame*, čija koncepcija često funkcionira kao sinonim za dramaturgiju »krvi i sperme«, nego se ona prihvaća kao sredstvo koje proširuje tematske vidike, a njezin interes preusmjerava na socijalnu problematiku, kao u slučaju, primjerice, drama Filipa Šovagovića, Elvisa Bošnjaka, Trpimira Jurkića, Ivana Vidićeva ili pak Asje Srnc Todorović.¹⁰ Iznimka je Davor Špišić odnosno njegov »Držićem« nagrađeni *Jug 2* iz 2001. godine, drama koja, uz naglašenu socijalnu osjetljivost, prikazuje hrvatsku usporednost s europskim fenomenom preuzimanjem britanskog trenda *in-yer-face theatre* u drami s početka novog tisućljeća. Dramu *Jug 2* Davor je Špišić napisao 2001. godine i njezin se nastanak poklapa sa zamiranjem britanskog trenda nasilja u zemlji u kojoj je nastao, ali i buknuo u Europi, posebice Njemačkoj, te počeo osvajati u punom mahu europske scene. U podnaslovu drame znakovito stoji: *epška igra s dilanjem i brijanjem*. Protagonista nema, kao niti antagonist – nema dramskog lika koji bi oko sebe formirao skupinu epizodista. Svi su od jednake bitnosti za dramu. Ili, pravilnije, nebitnosti, i upravo iz tog razloga svi likovi zadržavaju iste *prljave* osobine kroz cijelu dramu. Karakteri ostaju nerazvijeni. U igri su: Lazar – umirovljeni kapetan bivše armije, brijač i zvjezdaš; kćeri Lazarove, među kojima je i Korina – sitna dilerica, Ruta – Lazarova pokojna supruga, zauvijek karmelizirana;

Iako je proglašeno da su upravo te drame nositeljice duha vremena naše epohe, svi su ostali senzibiliteti, stilovi i teme u djelima europskih autora zanemareni (Sanja Nikčević: *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandar, Zagreb 2005., str. 71).

¹⁰ Usp. Leo Rafolt: »Suvremena hrvatska drama ili o kakvom je to *odbrojavanju* riječ?«, u: *Odbrojavanje – Antologija suvremene hrvatske drame*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb 2007., str. 17.

King – gazda, zakleti fan Ala Pacina; Gusani – Kingova čelična kandža, neiskorišteni lumen; Teta Lu – dostavljačica novina, ocvala prostitutka; Pepsi – mali na usluzi (prije svega zadužen za udovoljavanje Kingovim homoseksualnim željama)... S tim ih odlikama u *epsku igru s dilanjem i brijanjem* uvodi sam Davor Špišić. Promatramo dramske likove s društvene periferije. Sastavljena je drama od dva dijela s po sedam slika, koje zbog svoje izlomljenosti podsjećaju na scene filmskih rezova ili videospot. Dramski se prostor izmjenjuje iz »šugavog periferijskog naselja Juga II« u »hotel Urania u centru grada – vlagom nafuran zombi, davne secesijske slave«. ¹¹ No, iako će Osječani prepoznati oba lokaliteta, Špišić nijednom ne iskazuje kako ti lokaliteti pripadaju baš Osijeku, čime se upozorava na to kako je radnju moguće preseliti u bilo koji drugi urbani prostor, i ne samo u našoj državi. Tim se činom sama priča ne bi znatnije implicitno promijenila. Suvremenost se u drami podrazumijeva iako nije naznačena. Ona je takva da moralnih i etičkih normi nema. Naime, nema razlike između dobra i zla jer dobro nije naznačeno. Zlo je jedino moguće stanje. Emocije su strogo zabranjene. Dilanje droge osnovnoškolcima, seks, maloljetnikovo oralno zadovoljavanje lokalnog gazde, prostitucija, utjerivanje dugova, kriminal, nasilje, bizarna umorstva – sve je to dio jedinoga mogućeg dramskog svijeta u *Jugu 2* Davora Špišića. Da vulgarnosti u jeziku, prljavosti u govorenju dramskih likova, ali i u didaskalijama ne ostanu zaboravljene, navest ćemo jednu, eufemizirani citat iz *epske igre s brijanjem i dilanjem* s obzirom na ostatak dramskog teksta: »TETA LU *Pepsiju*: ...Sine, što je sinoć u patroli bio jedan murjak... Puzdra ko pastuv, kažem ti... Ne znaš što mu je pendrek a šta... Gle, ovako... *Sjedne do Pepsija i hoće mu što vjernije dočarat taj seks na policijskom opelu*... Pa ti se još treseš! Ima teta Lu nešto za smirenje... *Krene vadit sisu*.«¹²

¹¹ Davor Špišić, »Jug 2. Epska igra s brijanjem i dilanjem«, u: *Berlin, Charlie – drame u tranziciji*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2005., str. 7, 23.

¹² Davor Špišić, »Jug 2. Epska igra s brijanjem i dilanjem«, u: *Berlin, Charlie – drame u tranziciji*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek 2005., str. 38.

III.

A pokušavajući dokazati kako je i Špišićevo ugledanje na dramaturgiju *in-her-face theatrea* prouzročeno ponajviše hrvatskim društveno-ekonomskim rasapom, neuspjelim tranzicijom u kapitalizam i tržišno (mješovito) gospodarstvo, izrazito socijalno osjetljivo, istaknimo kako se Davor Špišić s *Jugom 2* okušava u dramskom prikazivanju onih ekonomsko-političkih stanja pod diktat kojih je pao kolektivni život, jer individualnost je s obzirom na socijalno okružje onemogućena. Davor Špišić sporednim putem otkriva činitelje koji, ukorijenjeni s onu stranu pojedinačne situacije i pojedinačnog čina, njih ipak određuju: pretvaranje otuđenoga egzistencijalnog stanja u međuljudski aktualitet, preokretanje i ukidanje onog historijskog procesa u estetskom gdje bi se taj proces upravo trebao održavati. Pretvoriti otuđene egzistencijalnosti u međuljudski aktualitet u Špišića znači smjestiti radnju u siromašno, periferno naselje u kojem isključivo sudjelovanje u kriminalu, na bilo kojoj instanciji, omogućuje opstanak. Dramska radnja koja se sastoji od raznovrsnih kriminalnih aktivnosti koje kao svoju nuspojavu podrazumijevaju seksualne perverzije sekundarno posreduje između socijalne tematike i zadanog dramskog oblika, te time postaje problematična. Naime, neisticanje prostorne i vremenske pojedinačnosti samo pomaže da dramski likovi unutar *Juga 2* tipiziraju na tisuće ljudi koji žive pod jednakim socijalnim prilikama; njihova situacija predstavlja jednoličnost uvjetovanu ekonomsko-političkim činiteljima. Njihova je sudbina primjer, sredstvo prikazivanja, svjedočeci tako ne samo o objektivitetu koji nadvisuje djelo nego ujedno i o subjektu prikazivanja koji stoji iznad toga – o stvaralačkom subjektu. Uprezanje umjetničkog djela u okvir između empirije i stvaralačkog subjektiviteta, otvoren odnos djela prema vanjskom svijetu, nije oblikovno načelo dramatike nego epike. Tako objašnjavamo Špišićevu žanrovsku opredijeljenost za *epsku igru s dilanjem i brijanjem*, ali i uviđamo kako je uistinu riječ o socijalnoj drami, drami koja je zbog svoje epske naravi proturječje u sebi.

Ipak, preobražaj otuđenoga egzistencijalnog stanja u međuljudski aktualitet protuslovi i samim tematskim intencijama jer one upravo kazuju da su se odlučujuće snage ljudskoga života premjestile iz sfere »međuljudskog« u sferu otuđenog objektiviteta; da sadašnjost i budućnost zapravo uopće ne postoje, ma koliko one nalikovale onome što je oduvijek bilo i što će ubuduće biti; da je radnja, koja je tu sadašnjost naznačila utemeljujući time novu budućnost, sasvim nemoguće ostvariti pod utjecajem sputanih snaga naših oslabljenih dramskih subjekata.¹³

Na njihovim karakteristikama koje uključuje i oblikuje korupcija, nasilje, ucjenjivanje, zlouporaba droga, prostitucija, kronično podlegli poročni život, a bez trunke emocionalnog uključivanja, odnosno suprotstavljanja dramskom realitetu, nemoguće je zasnovati dramsku radnju. Prepuštena porocima, dramska lica izmiču međuljudskom odnosu, osamljuju se i snižavaju do nijeme životinje koja cvili i beskorisno životari. Život jedine relativno nedužne osobe u takvu okružju, najmlađe Lazarove kćeri Korine, koja pokušava očuvati emociju, odveć je glasan i očekivano je u prvotnom značenju riječi – zacementiran.

Dramska radnja koja treba predstavljati kriminalnu hijerarhiju i pasivne, naizgled nevine pojedince unutar *Juga 2*, mora svoje ishodište imati izvan nje, ona uz to mora biti oblikovana tako da ljude ostavlja u njihovoj istinskoj zbilji i ne izvrće jednoličnost i bezvremenost njihova postojanja u neki napeti razvoj uvjetovan oblikom. Istovremeno, ona mora pružiti uvid u cjelovitost opisane situacije. Davor Špišić to postiže uvođenjem u dramsku radnju odnosno oživljavanjem Lazarove pokojne supruge Rute, koja je desetak godina prije početka same dramske radnje radeći u šećerani, a podlegavši emocionalnom nasilju supruga, tvrdokoraškog kapetana bivše armije, izvršila samoubojstvo skokom u otopljeni šećer. Otada Lazar u dnevnoj sobi čuva njezinu karmeliziranu statuu, koja mu vrlo praktično služi

¹³ Usp. Szondi, Peter: *Teorija moderne drame (1880-1950)*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2001., str. 55-56.

u doba neimaštine za davanje okusa napicima ili jelima koja spravlja. Povremenim napuštanjima karmeliziranog stanja, to jest povratkom u svijet živih isključivo uz nazočnost Lazara, Ruta postaje savršeni rezoner pred kojim će se dramski prikaz perverzne periferije postupno razotkrivati. U njezinoj maski nastupa epski subjekt. Dramska je radnja zapravo tematska travestija epskoga oblikovnog načela. Epiziranje lika unutar dramske igre ostvaruje se na način da taj proces ne dovodi do potpunog odvajanja od unutarnje dramske situacije. Epska komunikacijska struktura nije jasno razgraničena od dijaloga na unutarnjoj razini dramske igre. Ruta je jasno distancirana od situacije isključivo svojim punktualnim povracima iz karmeliziranosti i na taj je način komentira »izvana«, čime postiže da kriterij epiziranja u *Jugu 2* čine apstraktnost govorne situacije i napuštanje prostorno-vremenskog *deixisa* situacije. Epiziranje drame uz pomoć epskoga detalja koji narušava koncentraciju dramskoga u Davora Špišića znači pokušaj prezentiranja zbilje u njezinu totalitetu i u svim njezinim individualnim detaljima.

IV.

Stoljeće ranije, u usporedivim socijalno-političkim okolnostima u Njemačkoj, iste dramske tehnike primjenjuje Gerhart Hauptmann (1862.-1946.) već u svojim prvim dramskim tekstovima, *Pred zorom* (1889.)¹⁴ i *Tkalci* (1892.)¹⁵. U njima Hauptmann najavljuje paradigmatiku smjernicu koja se može pratiti u svim njegovim djelima, a osobito dramskim. Riječ je

¹⁴ Gerhart Hauptmann: *Vor Sonnenaufgang: soziales Drama*, Ullstein - buch Ullstein, 1996.

¹⁵ Hauptmann, Gerhart: »Tkalci«, u: *Iz novel in dram*, pr: Janko Moder, Cankarjeva založba, Ljubljana 1984.

o spuštanju društva do ponora, do dna ljudske izopačenosti i zlobe, nakon čega slijedi spoznaja o individualnoj odgovornosti.

Praizvedba socijalne drame *Pred zorom* održana je 20. listopada 1889. godine i popraćena je negativnim i neugodnim reakcijama publike. Konzervativni tisak sljedećih dana opisuje Hauptmanna kao »poetskog anarhista«, naziva ga »najnemoralnijim kazališnim piscem stoljeća«. Uzrok tim atributima leži u naturalističkoj prikazbi dvostrukog morala, prijetvornosti i pokvarenosti društva. Socijalni se dramatičar okušava u dramskom prikazivanju onih ekonomsko-političkih stanja pod koje je pao individualni život.¹⁶ Hauptmann se prihvaća oslikavanja šleskih seljaka koji su u dokolici podlegli kroničnom životu, nakon što su se obogatili pronalaskom ugljena ispod svojih oranica. Iz te skupine ljudi odabran je jedan tipičan slučaj, obitelj posjednika Krausea. On provodi dane u pijanstvu dok ga žena vara s mladoženjom njegove mlađe kćeri iz prvog braka. Martha, starija kći, u braku s inženjerom Hofmannom, upravo pred porođajem, također se odala alkoholu. Prepušteni porocima, oni izmiču međuljudskom odnosu, osamljuju se i snižavaju do bestijalne razine. Iz tog razloga, na karakteristikama takvih ljudi, nemoguće je zasnovati dramsku radnju. Jedini aktivan dramski lik jest Krauseov zet, koji želi izvući za sebe korist iz propadanja obitelji i cjelokupne sredine, pritajeno rovarajući poput krtice, a koji se time također otima onoj otvorenoj i odlukama nabijenoj sadašnjosti kakvu drama zahtijeva. Život jedine nedužne osobe u toj obitelji, mlađe kćeri Helene, tiha je i neshvaćena patnja. Dramska radnja koja treba predstaviti ovu obitelj mora svoje ishodište imati izvan nje. Usto mora biti oblikovana tako da ljude ostavlja u njihovoj istinskoj zbilji i ne izvrće jednoličnost i bezvremenost njihova postojanja u neki napeti razvoj uvjetovan oblikom. Na kraju, mora pružiti uvid u cjelovitost situacije šleskih »seljaka ugljara«. Sve to Hauptmann postiže uvođenjem u dramsku radnju stranca Alfreda

¹⁶ Usp. Željko Uvanović: »Izbor iz dramskog djela Gerharta Hauptmanna«, u: Gerhart Hauptmann, *Izbor iz dramskog djela*, Školska knjiga, Zagreb 1998., str. 461-476.

Lotha. Kao sociolog i Hoffmanov prijatelj iz mladosti, on dolazi u taj kraj istraživati položaj rudara. Obitelj Krause doseže dramski prikaz postupno se razotkrivajući posjetitelju. U Lothovoj maski nastupa epski subjekt. Pojavljivanje stranca znači da ljudi koji uz njegovu pomoć dolaze do dramskog prikaza to sami od sebe nisu mogli postići. Tako već njegova nazočnost izaziva krizu drame. Razvoj radnje ne određuje međuljudski sukob nego ponašanje stranca – dokidajući time dramsku napetost. Osim toga, prava dramska radnja ne prikazuje ljudsko postojanje onako kako se ono otkriva nekim određenim povodom. Njezina je sadašnjost čisti aktualitet, a ne predočivanje nekoga ljudskog stanja.

Nakon nepune tri godine nastaje druga Hauptmannova socijalna drama: *Tkalci*. To djelo zamišljeno je da prikaže bijedu tkalačkog stanovništva Eulengebirgea sredinom devetnaestog stoljeća. Kao kod drame *Pred zorom*, i ovdje se dovodi u pitanje prikladnost neke radnje za dramsko prikazivanje. Ni život tkalaca koji poznaju samo rad i gladovanje, ni političko-ekonomske prilike ne dopuštaju preobrazbu u dramski aktualitet. Pod takvim je životnim uvjetima jedina moguća radnja ona koja je protiv njih – ustanak. Prihvatanjem prikaza ustanka tkalaca iz 1844. godine epsko se oslikavanje može dramatizirati – kao motivacija revolta. No sama radnja nije dramska. Ustanku tkalaca nedostaje, osim jedne scene u posljednjem činu, međuljudski konflikt, i na taj način se i *Tkalci* spuštaju na epsku razinu. Drama se sastoji od scena u kojima su iskorištene različite mogućnosti epskog kazališta: prvi se čin odigrava u mjestu Peterswaldu. U kući tvorničara Dreissigera tkalci predaju već satkano platno. Predstavljanje tkalaca i njihove bijede tematski je motivirano izručivanjem robe. Drugi čin vodi u tijesnu sobu jedne tkalačke obitelji u Kaschbachu. O bijedi obitelji pripovijeda se jednom strancu, Moritzu Jägeru, koji se nakon dugog vremena provedenog u vojsci vraća u svoj zavičaj, koji mu je postao stran. I on kao stranac koji tim prilikama još nije podlegao u stanju je raspiriti plamen ustanka. Treći nas čin vraća u Peterswald. Točionica je izabrana kao mjesto na kojem se uvijek pripovijedaju i komentiraju novosti. Loša situacija tkalaca tema je

razgovora obrtnika u koju se uključuje drugi stranac, putnik u prolazu. Četvrti čin, u Dressingerovu stanu, poslije dijaloga o tkalcima, iznosi prve dramske scene djela. Peti čin odvodi nas u Langenbielau, u tjesnu tkalačku sobu starog Hilsea. Pričaju se događaji iz Peterswaldaua, potom slijede, osim opisa onoga što se događa na ulicama (ustanici su u međuvremenu stigli u Langenbielau), dramatične završne scene, spor između ustanika i starog Hilsea, koji u svojoj odbojnosti prema svijetu odbija sudjelovati u ustanku i zbog toga biva ustrijeljen te postaje jedina žrtva ustanka tkalaca po Hauptmannu. I ovog puta svjedočimo mnoštvu epskih situacija. Epski subjekt, paradoksalno, pretpostavlja sam »objektivni« jezik naturalizma kakav poznaju *Tkalci*. Tamo gdje se dramski jezik odriče umjetničkog da bi se približio zbilji, što je jedno od temeljnih obilježja ove drame, on upućuje na svoj subjektivni izvor, na autora. Na estetskom području promeće se u subjektivno ono što se inače treba nazvati objektivnim.¹⁷

V.

Dakle, hrvatsko dramsko pismo od polovice devedesetih godina dvadesetog stoljeća ne komunicira eksplicitno s iskustvima *in-her-face drame* ili pak *nove europske drame*, čija koncepcija u nas često krivo funkcionira kao sinonim za dramaturgiju »krvi i sperme«, već se ona prihvaća kao sredstvo koje proširuje tematske vidike, a njezin interes preusmjerava na socijalnu problematiku kao u slučaju, primjerice, Radakovićeve drame *Dobrodošli u plavi pakao*, Šovagovićevih *Cigle*, *Ptičica* i *Festivala*, Bošnjakova *Oca*, Vidićeva *Bakina srca*, Zaječevih, Matišićevih, Jurkićevih, Mitrovićkinih, Todorovićkinih drama ili pak nama najzanimljivijeg *Juga 2* Davora Špišića.

¹⁷ Usp. Szondi, Peter: »Hauptmann«, u: *Teorija moderne drame (1880-1950)*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2001., str. 54-62.

Bjelodano jest da je to drama koja se najviše približila europskom fenomenu preuzimanjem nasilnog britanskog trenda *in-yer-face theatre* u drami s početka novog tisućljeća. Iz tog razloga, uz njezinu smo pomoć pokazali, s jedne strane, kako i jedna brutalna dramaturgija i njezini reformirani potomci svoje ishodište pronalaze u iskvarenom socijalnom okružju, a s druge, da su, zbog sličnoga izvanknjiževnog razloga, stilske intervencije u spomenutim dramama istovjetne onima kojima se prije više od stoljeća koristio Gerhart Hauptmann u svojim dramama sa socijalnim predznakom. U sva tri slučaja spuštaju nas dramatičari do pakla neljudskih okolnosti, pri čemu se vješto svladavaju životne danosti te transcendiraju stvarnost uzdizanjem u onostrano. Drame pokušavaju biti minuciozna kopija zbilje koju one u njezinu reprezentativnom odsječku prikazuju u intenzivnom totalitetu. A funkcija im je da se učine vidljivima socijalne kauzalnosti, pa i one koje prelaze ono osobno i međuljudsko, i da se zbilja kritizira konkretno, onakva kakva jest. Beznadna, ciklički prijetvorna, nasilna i mučna – onemogućena od promišljanja o budućnosti, a s tendencijom izazivanja sućuti.

DRAMA IN TRANSITION – ESCAPE FROM THE FUTURE

S u m m a r y

In the paper is analyzing the play of Davor Špišić *South 2* from the year 2001. The play which is the closest to the European phenomenon of partially taking over the violent british trend *In yer face theatre* in a drama from the beginning of the millennium. We have proven, from one side, how one brutal lore of drama and her reformed descendants find their effect in socially corrupted enviroments, and from the other, that, due to similiary, beyonde literature cause, stylistic intervention, in previously mentioned plays, are identical as the one used by Gerhart Hauptmann in his plays over a century ago. In all three cases, we have been inhibited, by the writers, to hell of unhuman circumstances where are conditions of life ably prevailed and reality is transcended by rising in to the ulterior. Plays are trying to be perfect copy of reality which they, in her representative segment, present in intensive totality. And their funcion is to make visible social casuality, even those who transcend the personal and interhuman, and that reality is being critisized as it is. Hopelessly, cycled hypocritical, violent and excruciatingly – unabled of condesending of future, and with basic intention of causing sympathy.