

Tajana Gašparović

NAJMLAĐA GENERACIJA HRVATSKIH DRAMATIČARA

U protekla tri broja (uključujući i ovaj najnoviji broj) časopisa *Kazalište* tiskane su tri drame najmlađe generacije hrvatskih dramatičara – *Pomračenje* Une Vizek, *Pritisci moje generacije* Dina Pešuta i *Spremni* Kristine Gavran. Kada kažem – najmlađe – ne odnosi se to nužno na njihove godine, već na činjenicu da su se ti dramatičari pojavili u proteklih nekoliko godina. S obzirom da već godinama, kao urednica radio-dramske emisije *Radio-atelj*, koja egzistira unutar Dramskog programa Hrvatskog radija, intenzivno pratim dramski rad novih imena hrvatske dramatike veliko mi je zadovoljstvo svjedočiti njihovu rastu i razvoju. Nažalost, neosporna je činjenica da unutar hrvatskog kazališta ti mladi ljudi prilično teško pronalaze svoje “mjesto pod suncem”, pa ipak svako toliko se pojave neke oaze koje im omogućuju liki-toliki iskorak u javnost i, vjerujem, predstavljaju poticaj za njihovo daljnje pisanje.

Već godinama pri Hrvatskom centru ITI djeluje Dramska kolonija unutar koje se tijekom tjedan dana svakog ljeta (najprije u Motovunu, a sada u Grožnjanu) postavlja ambijentalno koncertno čitanje jedne drame mladog, neafirmiranog domaćeg dramskog pisca, tu je i hvale vrijedna inicijativa Dramaturškog studija Mala noćna čitanja započeta u Teatru &TD, a nastavljena u ZeKaeM-u, zatim je, prije nekoliko je godina, unutar Hrvatskog kazališnog Epicentra, pokrenut Interno, a u sklopu Akademije dramske umjetnosti studenti dramaturgije pokrenuli su manifestaciju DeSADU na kojoj imaju priliku pokazati javna čitanja vlastitih dramskih tekstova. Valja spomenuti i, također na inicijativu studenata dramaturgije, pokretanje web-portala

drame.hr na kojem se mogu pronaći dramski tekstovi domaćih pisaca. Također, već spomenuti Dramski program Hrvatskog radija dugogodišnja je svojevrsna platforma za prva profesionalna izvođenja dramskih tekstova još neafirmiranih pisaca najmlađe generacije koji su najčešće studenti dramaturgije. Prije nekoliko je godina i jedan broj časopisa za izvedbene umjetnosti *Frakcija* posvećen mladom naraštaju dramskih pisaca.

Izbor od deset dramskih pisaca zastupljenih u ovom tekstu sačinjen je po principu praćenja njihova pojavljivanja izvan okvira Akademije dramske umjetnosti unutar posljednjih četiri do pet godina. Stoga su izostavljeni već ponešto afirmiraniji i u javnosti već dulje od pet godina više ili manje prisutni dramatičari/dramaturzi također vrlo mlade generacije kao što su, primjerice, Ivor Martinić, Goran Ferčec, Rona Žulj, Lana Šarić ili Jasna Žmak. Također, izostavljena su i neka vrlo mlada imena koja se tek počinju pojavljivati, zasad uglavnom u okvirima Akademije dramske umjetnosti, odnosno spomenute manifestacije DeSADU.

Svakako najradikalnije dramsko pismo donose Vedrana Klepica, Srđan Sandić, dvoje vrlo propulzivnih mladih autora čije vrijeme, vjerujem, tek dolazi. Široj javnosti najpoznatiji jest Dino Pešut i to zbog činjenice da mu je drama *Pritisci moje generacije* nedavno postavljena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu u režiji gosta iz Slovenije Sama M. Streleca. Pešutova se poetika, ukoliko bismo je stavljali u kontekst recentnog hrvatskog dramskog pisma, na neki način nastavlja na dramsko pismo već afirmiranog Ivora Martinića – oba su autora u nako-

ko navrata uspoređivana s Čehovom, a činjenica jest da njihove drame donose suptilno ispisane labirinte unutar njihovih svjetova dramskih lica koji su, međutim, dovoljno prostočni i otvoreni da ih, kao što vidimo, mogu izvoditi čak i domaća nacionalna kazališta. Dvije autorice vrlo osebnog izričaja, no koje su zasad zastale na svega jednoj ili dvije drame, jesu Diana Meheik i Nataša Antulov. Una Vizek i Jelena Tondini, kao ni Srđan Sandić, ne pristizu sa studija dramaturgije. Iako se obje vrlo izravno i kritički referiraju na neke od žarišnih točaka suvremenog društva, formativna obilježja njihova pisma uglavnom ostaju unutar konvencionalnije dramaturgije (s izuzetkom povremenih iskoraka Jelene Tondini u dramsku formu pisanu u rimovanom stihu). Vrlo mlade, ali plodne autorice, jesu i Kristina Gavran i Nina Horvat koje također zastupaju konvencionalniji dramski izričaj. Zasad najmanje eksponirana od navedenih dramatičara jest studentica dramaturgije Mila Pavičević čija je drama *Moje skrovište ili kako sam provela popodne čekajući Spidermana* prošle godine izvedena u sklopu Dramske kolonije u Grožnjanu.

Kada pišem da je Vedrana Klepica (*21. noć, J.A.T.O., To Fuck Because We Want To, The Conspirators Project, Tragična smrt ekonomskog analitičara, Nebo je sivo i vidi se ispušni dimnjak jednog tvorničkog postrojenja*) jedna od najradikalnijih (te za čitanje, ali i za izvedbu najzahtjevnijih) dramatičarki najmlađe generacije, referiram se na sve razine njenog dramskog pisma, od sadržajne do formativne. Na sadržajnoj razini ona iznimno hrabro, zrelo, kritički bitko i s dobrodošlom dozom bezobrazluka, počesto uz žestoke psovke, promišlja suvremeno stanje svijeta, skal-

Vedrana Klepica (*21. noć, J.A.T.O., To Fuck Because We Want To, The Conspirators Project, Tragična smrt ekonomskog analitičara, Nebo je sivo i vidi se ispušni dimnjak jednog tvorničkog postrojenja*).

pelskom oštricom ubada u njegove rak-rane, uvelike koristeći i mračnu duhovitost izravne ironije spram društvenog licemjerja, okoštalog sustava koji se poziva na lojalnost te “jede” sve one koji se usude drugačije misliti. Pozicija tih buntovnika ili ti lužera u Klepičinim tekstovima varira od stanja potpune apatije pa do radikalnih, ekstremnih terorističkih akcija. Ukoliko bismo njezino pismo smještili uz bok afirmiranim dramatičarima, svakako se u njemu naslućuje utjecaj Ivane Sajko, nekadašnje Klepičine profesorice na studiju dramaturgije. Klepica je, kao i Sajko, itekako svjesna snage koju riječi posjeduju, te ih tretira ujedno i kao oružje, kao sredstvo borbe, ali i kao strasnog ljubavnika, no iznad svega prisutna je visoka razina svijesti same autorice te se stoga stječe dojam da je svaka riječ točno na onome mjestu na kojem treba biti, duboko i višestruko promišljena. U tom se ključu trebaju iščitavati i ponekad vrlo eksplicitni seksualni prizori koji, međutim, ne ostaju na pukoj mimetičkoj razini, već unutar njezina pisma poprimaju mnogo slojevitija, metaforička značenja. Njezine bi se drame, ako bismo ih trebali klasificirati, mogle smjestiti unutar polja političkog kazališta. U njima su neizravno, ali očito prisutne i esejijske reference na autorice kao što su, primje-

rice, Hannah Arendt ili Naomi Klein. Klepica inzistira na definiciji svojih tekstova ne kao dramskih tekstova, već kao tekstova za izvedbu i već se u tom određenju naslućuje snažan utjecaj postdramskog kazališta koji je prisutan i u samoj strukturi njezinih tekstova u kojoj nestaju klasični principi naracije i figuracije te slijed fabule. Unutar njih dolazi do osamostaljenja jezika te do kolažnog spajanja konkretne informativnosti i dokumentarizma, esejističkih pasaža, poetskih dionica, a identitet pojedinih subjekata (dramskih lica) posve je fluidan, otvoren, mekih rubova unutar kojih se vanjska stvarnost (od konkretne političke uvjetovanosti današnjice pa do povijesnih činjenica) isprepliće s unutarnjim svjetovima dramskih lica. Klepica često kombinira monološku i dijalošku formu na vrlo intrigantan način, ponekad uvodeći i princip korskog govorenja. Navedena fluidnost identiteta priziva i utjecaje jedne od najkontroverznijih dramatičarki s kraja prošlog stoljeća Sarah Kane, a povremeno vehementno, snažno ritmizirano "bljuvanje" riječi legendarni *Krik* Allena Ginsberga. Unutarnji su monolozii često ispisivani poput krotih dijaloga koji se, međutim, ne susreću na komunikacijskom polju ili se pak susreću tvoreći neka nova, iznenađujuća značenja, povremeno se stapajući u mnogoglasje, u polilog. Stoga možemo reći da Klepica umjesto klasičnih dijaloga i monologa uspostavlja suprotstavljene "governne površine" (pojam koji je skovala Elfriede Jelinek). Također, njezin čest postupak iz kojeg proizlazi iznimna snaga izričaja jest i ponavljanje određenih govornih sekvenci, učestalo korištenje takozvane kružne dramaturgije te kontapunkriranje: poezije i dokumenta, buntovnih jedinica i predstavnika krutog sustava, ironijske duhovitosti i izravnih, žestoko kritičkih, ponekad brutalnih "zakucavanja" riječima. Nadam se da će hrvatsko kazalište iznaći dovoljno snage, hrabrosti i otvorenosti spram višestruko izazovnih tekstova ove iznimno nadarene i autentične autorice.

Autor koji je iz mnogih razloga stilski najbliži Klepici jest Srđan Sandić (*S(i)nu bez sinova, t(U)mor, P(r)olupanost, (Ne)dostupnost, Zagreb, mon amour*), još jedna iznimno samosvojna osobnost unutar najmlađe generacije hrvatskih dramatičara. Ono što objedinjuje Klepicu i Sandića

Srđan Sandić (*S(i)nu bez sinova, t(U)mor, P(r)olupanost, (Ne)dostupnost, Zagreb, mon amour*).

njihov je tretman vlastita dramskog pisma kao izvedbenog teksta, kao i postdramski tretman pisane riječi (koja, u Sandićevu slučaju, objedinjuje slobodno asocijativno ispreplitanje dramskih i lirskih dionica, uz poigravanje jezičnim klišeima i banalnostima te korištenje citatnosti preuzete iz pop-kulture – holivudski filmovi, tekstovi pop-hitova, isječci iz self-help literature – ali i iz filozofije i književnosti) te struktura tekstova (osamostaljanje jezika izvan klasičnih principa naracije, figuracije i fabule, kolažni postupak pisanja, uporaba poliloga, fluidnost identiteta pojedinih subjekata (dramskih lica)...) Također, Sandić kao i Klepica činu pisanja pristupa na gotovo erotičan način, a takav je pristup itekako prezentan unutar samih tekstova. Pa ipak, usprkos navedenim sličnostima, Sandićevo je dramsko pismo posve drugačije od Klepičina. Političnost njezinih tekstova izravna je i žestoka, Sandićeva je političnost, pak, introvertirana i prikrivena, prisutna upravo u njezinu naizgled posvemašnjem odsustvu. Naime, Sandić se zaigrano poigrava u današnjem svijetu gotovo blasfemičnim pojmovima kao što su patetika i melodrama, njegovo je pismo upravo uronjeno u intimni svijet poezije i emocije, u snove, u silovitu žudnju za ljubavlju, srećom i ljepotom. Ono kao da priziva Baudelaira i njegove riječi: "Opijen uvijek treba biti. U tome je sve: početak i svršetak mudrosti. Da ne osjećate strahovit jaram Vremena, koji vam tišti ramena i prigiba vas zemlji, morate se bez daha opijati. A čime? Vinom, poezijom ili krepošću – kako vam drago. Ali opijajte se!" Sandić se, u skladu s time, poziva na teoriju Campa, na laž koja govori istinu, često bolje od bilo koje druge istine o istini. Njegov pristup pisanju ima ispojedniti ton, a sadržajno središte većine njegovih tekstova ogoljeno i dirljivo iskreno poseže u, pretpostavljam, autobiografske prostore djetinjstva i u krotine sjećanja Sina na nešto što se nekad zvalo obitelj, prožete učestalim lajt-motivima: odnosom Sina i pokojnog oca alkoholičara, Sinovljevim homose-

ksualnim opredjeljenjem unutar konzervativne, homofobične sredine te propitivanjima unutarnjih prostora žudnje, ljubavi, hrabrosti, straha i samoće. Unutar svega toga središnje pitanje jest pitanje identiteta pojedinca u odnosu na svijet koji ga okružuje, a unutar monoloških i poliloških "govornih površina" Sandić se zaigrano poigrava rodnim i spolnim odrednicama svojih dramskih subjekata. ("Rodnu i spolnu nedorečenost kao modus izabrao sam iz poštovanja prema ljudskome elementarnom pravu da bira ono što želi biti," tako to objašnjava sam autor.) Osim toga, Sandić za današnje dramsko pismo osebujno koristi vlastitu poziciju autora na način da obilato primjenjuje postupke, često prisutne kod pisaca mnogobrojnih –izama dvadesetog stoljeća, kao što su križanje ili podebljavanje teksta, stavljanje teksta u kurziv, ostavljanje praznog prostora razmaka, poigravanje interpunkcijama, velikim slovima, rastezanjem (ponavljanjem) jednog slova unutar riječi... te u uvodu čitatelju daje upute na koji bi se način navedeni postupci trebali tretirati prilikom čitanja. Zbog svega navedenog, mogu samo ponoviti istu posljednju rečenicu ispisanu u Vedrani Klepici i njenom dramskom pismu u odnosu na hrvatsko kazalište.

Dino Pešut (*Oproštajno pismo Alexandra McQueena, Dislocirani, Pritisci moje generacije, L.U.Z.E.R.I.*), po mome mišljenju, uz Klepicu i Sandića spada u zasad najzanimljivije dramatičare najmlađeg naraštaja koji već imaju određeni dramski opus. Od njegova prvijenca (*Oproštajno*

pismo Alexandra McQueena) pisanog prije tri godine postdramskim izričajem, Pešut je uvelike promijenio i razvio svoj autorski rukopis, u novijim se dramama usmjerivši na ponešto konvencionalniju dramaturgiju koja poštuje postojanje konkretnih dramskih lica, odnosa i situacija. Tim je preokretom, s jedne strane, postao lakše čitljivim i otvorenijim za scenske izvedbe u hrvatskim kazalištima, no s druge strane nije izgubio na svežini i suvremenosti promišljanja dramskog pisma. Dapače, dok je njegov prvi

jenac bio prilično hermetično i teže prohodno tkivo, u novijim tekstovima Pešut ne samo da je snažnije profilirao vlastiti autorski rukopis, već se i otvorio prema svijetu koji ga okružuje te zaronio u problematiziranje našeg sada i ovdje. Ono što Pešuta zanima jest položaj današnjih dvadeset-i-nešto-godišnjaka u pokradenoj Hrvatskoj koja sve dublje tone u besperspektivnost, pritisnuta i globalnom financijskom krizom. Pešut, dakle, precizno skenira još jednu izgublenu generaciju, a njezini su predstavnici neki novi klinci, prezreli za svoje godine, odavno ogrezli u natjecateljski nastrojenom svijetu kapitala i profita, prerano svjesni vlastite konkurentnosti na tržištu, klinci kojima je unaprijed sve oduzeto, klinci koji moraju imati plan i strategiju jer bez toga su nitko i ništa, klinci bez nevinosti ideala mladenačkog odrastanja, klinci odrasli u divljem ranom kapitalizmu, u kapitalizmu bez kapitala. Klinci čije je egzistencijalno pitanje ujedno i pitanje njihova identiteta. Klinci koji jedinu nadu vide u odlasku iz vlastite zemlje u zapadni svijet. I stoga Pešut na neki način jest suvremeni odjek Čehova i Čehovljevih Moskvi. U *Pritiscima moje generacije* Pešut se na zanimljiv način poigrava tretmanom vremena i različenog fabulativnog tijeka dramske radnje koje sažima na unutarnje labirinte glavnog dramskog lica, nazvanog jednostavno Ona, koji se dramski rasprostiru poput crtanja koncentričnih kružnica unutar kojih se zrcale ne samo privatna lica važna za Njezin život, već i neki od tipičnih predstavnika našeg društvenog ustroja, stvarajući nepodnošljiv i kontraproduktivan pritisak koji rezultira u prevladavajućem osjećanju grizodušja unutar glavne anti-junakinje, u Njenom odustajanju od života te u finalnom bijegu od vlastite svakodnevice. U *L.U.Z.E.R.I.ima*, pak, Pešut propituje jedinstvo prostora i vremena – cijela se drama odvija u jednoj večeri u jednom stanu, a zrcali ponovno mladu izgublenu generaciju upisanu u ove naše prostore čiji se predstavnici poštoto nastoje dobro zabaviti, nametnuti samima sebi mogućnost zabave koja im je već odavno izmakla zbog dubokih frustracija vlastitom besperspektivnom pozicijom. Sam pojam zabave stoga postaje beskrajan tužan i isprazan, baš poput banalne citatnosti referentnih mjesta pop-kulture koju Pešut (kao i Sandić) učestalo koristi.

Također, kao i Sandić, Pešut u ovoj drami propituje i poziciju homoseksualaca u našem društvu. U finalu drame dolazi do sruza dvaju svjetova – predstavnika mlade izgubljene generacije i jednog od predstavnika društvenog ustroja koji se slučajno zatekne među njima, a koji je jedan od mnogobrojnih “krivaca” za njihovo beznadežno stanje. Snaga drame jest i u žestokom slengu kojim je pisana te u nizanju vrlo kratkih “ping-pong” replika koje izmjenjuju dramska lica, često se surovo prepucavajući i okomljujući jedno na drugo.

Već na temelju svega dvije drame (*Jerihonska ruža, Mania*), mogu se iščitati određene smjernice dramskog pisma Diane Meheik. Ona je Klepičina kolegica s klase te se u njezinim tekstovima također, iako udaljenije nego kod Klepice, naslućuje utjecaj Ivane Sajko i postdramskog izričaja. Ona, također, vrlo izravno upisuje citate, no za razliku od Sandića i Pešuta koji se, između ostaloga, često referiraju na banalnu citatnost referentnih mjesta popkulture, Meheik citate preuzima iz umjetničkih filmova, književnosti i poezije te u dramsku strukturu upliće i multilingvalnost. Polaznu točku za pisanje Meheik pronalazi u konkretnim događajima iz stvarnosti (u *Jerihonskoj ruži* riječ je o danas već zaboravljenom slučaju Ukrajinke Olene Popik koja je, kao žrtva lanca prostitucije i *traffickinga*, umrla u mostarskoj bolnici, dok je u *Maniji* središnje dramsko lice također žena – Muslimanka pogrešno optužena za suradnju u terorističkim napadima). Nije nevažno primijetiti i činjenicu da Meheik u središte svojeg interesa uvijek postavlja ženu – žrtvu patrijarhalnog sustava svijeta. Žarište njezina interesa jest propitivanje identiteta jedinke u graničnim trenucima kad joj se oduzimaju esencijalna uporišta koja čine njezin identitet (od vlastita doma, preko materinskog jezika pa sve do vlastita imena). S obzirom da se uvijek na neki način bavi poimanjem govora (u *Jerihonskoj ruži* Oleni je oduzeta mogućnost izražavanja na vlastitom jeziku, a u *Maniji* se Saida Akbari sučeljava s predstavnicima zakona koji, iako govore njezinim vlastitim jezikom, koriste odnos oznake i označenog na posve drugačiji način, iste im riječi znače nešto posve drugo nego njoj te je među njima bilo kakva komunikacija apsolutno nemoguća), Meheik svojim dra-

Nije nevažno primijetiti i činjenicu da Meheik u središte svojeg interesa uvijek postavlja ženu – žrtvu patrijarhalnog sustava svijeta.

mama, između ostalog, otvara zanimljiva semiološka pitanja o odnosu govora i identiteta. Ovo o čemu pišem gotovo je paradigmatički sadržano u sljedećim rečenicama iz *Jerihonske ruže*:

*Ne razumijem riječi
iako su mi poznata značenja
ne pitam pitanja
jer nemam svoje oči
zaboravljam zvuk vlastitog glasa
jer ne znam onoga koji govori...*

Nije nevažno napomenuti da Meheik svojim dramama postiže snažni emotivni, gotovo katarzični učinak koji proizlazi iz žestokog sruza brutalnosti vanjskog svijeta i iznimno poetski intoniranih unutarnjih monologa njezinih nezastihanih fragilno-snažnih anti-junakinja koje su stvorene da bi živjele ljubav i nježnost. S obzirom da je Meheik po ocu Libanonka, radnju ili dijelove radnje svoje dvije drame ona smješta u dobro joj znano područje Bliskog Istoka, što je vrlo osvježavajuće unutar hrvatske sredine koja je, ukoliko se i otvara prema svijetu, uglavnom usmjerena ili na područje zemalja bivše Jugoslavije ili, pak, na zapadni svijet.

Iako je dosad napisala svega jednu cjelovitu dramu (*Š.Š. / Sjedio sam i slušao je kako jede*), već njome je Nataša Antulov pokazala zavidnu razinu spisateljskog dara te se iskreno nadam će ga i dalje razvijati. Jedina dramatičarka iz naraštaja ove najmlađe generacije koja se pozabavila temom Domovinskog rata, odnosno, jednim od najprepućivanijih zločina o kojima se tek posljednjih godina donekle počelo progovarati u javnosti – masovnim silovanjima. Tu je temu dosad u dramskoj literaturi obradio, koliko znam, jedino Slobodan Šnajder u *Zmijinom slavku*. Način na koji Antulov pristupa navedenoj temi priziva utjecaj Agote Kristof i njezine briljantne *Trilogije o blizancima*.

Kao ni Kristof, Antulov niti jednom riječju ne navodi o kojem se ratu ovdje progovara jer teme kojima se bavi karakteristične su za sve ratove. Stoga njezina drama u potpunosti egzistira u prostoru izvanvremenskom i univerzalnom, iako posve jasno zrcali rat koji smo proživjeli devedesetih godina. Iznimno pročišćen stil pisanja, usmjeren na kristalnu jasnoću izričaja, na esenciju misli i osjećanja dramskih lica također proizlazi iz onog bunara književnosti kojem pripada već spomenuta Kristof, kao i Thomas Bernhard i Samuel Beckett. Antulov svoju dramu, u kojoj su jedina dramska lica Žena i Vojnik, gradi po principu nelinearnih monoloških iskaza koji se vrlo rijetko i posve neizravno isprepliću. Iako prisustvuju istoj dramskoj situaciji, Žena i Vojnik zauvijek ostaju u svojim

Jedina dramatičarka iz naraštaja ove najmlađe generacije koja se pozabavila temom Domovinskog rata, odnosno, jednim od najprepućivanijih zločina o kojima se tek posljednjih godina donekle počelo progovarati u javnosti – masovnim silovanjima je Nataša Antulov

posve izoliranim unutarnjim svjetovima, usprkos činjenici da bi možda u nekoj drugačijoj situaciji mogli iznaći i mnoge uzajamne bliskosti. Ono što Antulov iznimno zrelo koristi jest vrlo budno stanje svijesti koja promatra graničnu situaciju – i Žena i Vojnik u svojim unutarnjim iskazima (u kojima se isprepliću sjećanja, misli, čulni podražaji te promatranje svakodnevnih detalja koji posve mirno supostoje, paralelno uz stravičnu činjenicu odvođenja grupe radnica u šumu na masovno silovanje) posjeduju iznimnu dozu odmaka od stvarnosti koju proživljavaju – oni su ujedno i akteri i promatrači. Paralelnim pričanjem stravične priče i nizanjem svakodnevnih detalja koji uz nju supostoje Antulov uspijeva na razini dramskog pisma progovoriti o onoj istoj banalnosti zla o kojoj je pisala Hannah Arendt. U to se uklapa i njezino idejno propitivanje pozicije moći i odgovornosti pojedinca. *Nisam osjetio krivnju. Ništa se nije moglo učiniti*, reći će Vojnik pri kraju drame.

U svojim tekstovima Vizek vješto dovodi činjenično stanje našeg sada i ovdje, uzrokovano beskonačnim i najčešće posve bezuspješnim reorganizacijama inih poslovnih sustava – do stanja apsurdna

Središnje polje interesa Une Vizek (*Pomračenje, Posljednji poziv za Reykjavik*) jest problematiziranje anti-utopijske realnosti neoliberalnog kapitalizma i suvremenih korporacija (*software*-kompanije u jednom i avio-kompanije u drugom tekstu). U svojim tekstovima Vizek vješto dovodi činjenično stanje našeg sada i ovdje, uzrokovano beskonačnim i najčešće posve bezuspješnim reorganizacijama inih poslovnih sustava – do stanja apsurdna (koji je zapravo već itekako upisan u realnim događanjima, samo ga treba znati prepoznati i oblikovati), a apsurd, pak, ispisuje na zaigran, crno-humoran način. Navedeno, po mojem mišljenju, uspješnije provodi u svojoj prvoj drami *Pomračenje* u kojoj se poigrava i žanrom SF-a. Savršeno uređena *software*-kompanija naizgled djeluje kao otvoreni sustav beskonačnih mogućnosti da bi se, međutim, vrlo brzo shvatilo da je riječ o posve zatvorenu sustavu u kojem su sloboda kretanja i lepeza otvorenih mogućnosti samo prividne. Unutar tekstualnih pasaža Vizek se vješto poigrava referencama na Kafkin *Proces*, serijal *Zvezdane staze*, film *Trumanov Show*, no iznad svega nastavlja se na smjernice upisane u književnosti anti-utopije, napose na Huxleyjev *Vrti, novi svijet* u kojem je sve naizgled savršeno uređeno, no nestalo je Čovjeka. No s druge strane, Vizek dramom, kako sama kaže, naglašava da je svaki pojedinac koji radi u korporaciji isto tako dio te korporacije i da je najvažnije shvatiti i prihvatiti tko smo i što smo.

Dramski tekstovi Jelene Tondini (*Kad narastem bit ću Almodovar, Telefon, Coito ergo sum*) bliski su žanru crne komedije, a u njima se autorica ironski osvrće na malo-građanštinu koja upravo buja svugdje oko nas. Tondini ispisuje posve stereotipne likove kako bi postigla crnihu-

Sraz konzervativne, homofobne sredine i mladih ljudi drugačijih nazora Tondini ispisuje unutar okrilja obitelji.

morni efekt, poigrava se poetikom *trash*a te učestalo upotrebljava citatnost vezanu uz fenomene pop-kulture, po čemu je, kao i po otvaranju homoseksualne tematike, bliska Sandiću i Pešutu. Kao i kod Pešuta, njezini su protagonisti također mladi, obrazovani ljudi u bezuspješnoj potrazi za poslom. Sraz konzervativne, homofobne sredine i mladih ljudi drugačijih nazora Tondini ispisuje unutar okrilja obitelji, s tim da u *Kad narastem bit ću Almodovar* koristi u književnosti, filmu i drami dobro poznati model obiteljskog okupljanja u kojem postupno dolazi do prodora iskrenosti i otvaranja prešućivanih rak-rana, a u *Telefonu* iznalazi zanimljivu dramsku formu u kojoj se svi dijalozi, uglavnom fokusirani na Nju, Mamu i Baku, odvijaju putem telefona koji najčešće postaje u svim segmentima komunikacijskoga značenja – posve gluhi telefon. Na posve je drugačiji način ispisani tekst *Coito ergo sum*, politička porno-oda tranziciji (vrlo slobodna adaptacija de Sadeove *Filozofije u budoaru*), iako i u njemu Tondini propituje iste motive kao i u prethodna dva teksta. No ovoga puta za to koristi strukturu dramske forme pisane u rimo-vanom stihu, a kroz naglašene pornografske dionice referira se na naše društveno-političko stanje, baš kao što je to prije nekoliko godina učinio Oliver Frljić u inscenaciji Molièreova *Škrca* igranoj u riječkom brodogradilištu 3. maj.

Dramske tekstove Kristine Gavran (*Zvonimir*, *Pfanova*, *Dedal i Ikar*, *Igra*, *Pred vratima*, *Gaudeamus igitur*, *Spremni*) najteže je svrstati pod zajedničke nazivnike jer se od jednog do drugog svog teksta ona poigrava različitim formama: od pirandelovskog propitivanja odnosa autora i lika – *Zvonimir*, preko poetske drame – *Pfanova*, drame ideje – *Dedal i Ikar*, dokumentarističkog *slice of life* stila pisanja – *Gaudeamus igitur*, psihološkog realizma u duodrami zatvorena sustava – *Pred vratima*, pa sve do najnovije drame *Spremni* koja priziva utjecaj anti-drame). Čini se, stoga, kao da unutar tog poigravanja i istraživanja

raznih stilova Gavran traži svoj vlastiti autentični izričaj. No ono što se provlači kao svojevrsna konstanta unutar njenog dramskog pisma jest propitivanje različitih pozicija moći i promjena unutar tih pozicija, kao i učestali motivi osjećanja straha i duboke potrebe za slobodom. Po mome mišljenju, Gavran svoje najsnažnije spisateljske trenutke zasad ostvaruje u dokumentarno-psihološki intoniranim dramama (*Gaudeamus igitur*, *Pred vratima*) u kojima uspijeva vrlo suptilno i zrelo proniknuti u fluidnost međuljudskih odnosa i izgraditi posve vjerodostojne karaktere. S druge strane, njezina zasad posljednja drama *Spremni* zanimljiv je obol paranoi koja se u svijetu stvorila povoda

Priču o smaku svijeta Gavran koristi kao platformu za kritiku današnjega svijeta čija je formativna jedinica obitelj zapravo leglo krajnje sebičnoga djelovanja koje isključuje sve one koji nisu dio "nas".

dom, navodno (još jednog), smaka svijeta 2012. godine, a na čijem su valu nastale mnoge pred- i post-apokaliptične knjige i filmovi, od McCarthyjeve *Ceste do von Trirove Melankolije*. No priču o smaku svijeta Gavran koristi kao platformu za kritiku današnjega svijeta čija je formativna jedinica obitelj zapravo leglo krajnje sebičnoga djelovanja koje isključuje sve one koji nisu dio "nas".

Horvat se nema pretenziju baviti teškim temama, niti secirati neuralgične točke našeg vremena, već lepršavo i vješto ispisuje ljubavne intrige komedijski stereotipnih karaktera.

Nina Horvat (*Dok nas smrt ne rastavi*, *Tri treća tromjesečja* / *Maybe Baby*, *Do posljednje kapi krvi*) jedina je od dramatičara najmlađe generacije posve usmjerena na žanrovski određene tekstove koji uporište pronalaze u

spoju melodrame, komedije, s povremenim uplivima psiho-drame (*Dok nas smrt ne rastavi*) ili pak krimića (*Do posljednje kapi krvi*). Horvat se nema pretenziju baviti teškim temama, niti secirati neuralgične točke našeg vremena, već lepršavo i vješto ispisuje ljubavne intrige komedijski stereotipnih karaktera.

Privjenac Mile Pavičević *Moje skrovište ili kako sam provela popodne čekajući Spidermana* još je jedan svježiji obol najmlađoj generaciji hrvatskih dramatičara.

Privjenac Mile Pavičević *Moje skrovište ili kako sam provela popodne čekajući Spidermana* još je jedan svježiji obol najmlađoj generaciji hrvatskih dramatičara. Pavičević se bavi jednom od tema koje su protresle takozvanu dramaturgiju krvi i sperme devedesetih godina – seksualnim nasiljem u obitelji, međutim, način na koji joj pristupa posve je drugačiji od brutalne izravnosti i žestine kojom je o njoj tada progovarala većina europskih dramatičara. Snaga njezine drame je u naznakama nasilja, u neizrečenome, u tišini, kao i u činjenici da je većina drame iznijeta kroz oči djevojčice Lare koja od nasilja bježi u imaginarni svijet strip-junaka. Na strukturalnoj razini, Pavičević kombinira realističke dijaloške sekvence, unutar kojih se vrlo postupno gradi slutnja nasilja, s monološkim pasażima imaginarnog svijeta glavnog dramskog lica.

I na kraju, želim naglasiti da mi ambicija nipošto nije bila pokušaj pronalazjenja zajedničkih nazivnika ovoj novoj generaciji dramskih pisaca, i to iz jednostavnog razloga – njihove su dramske poetike toliko raznovrsne da vjerujem da bi svako ukalupljivanje bilo nasilno teorijsko sintetiziranje. Navedena je raznovrsnost, po mome mišljenju, iznimna vrijednost tog mladog domačeg dramskog pisma i treba je poticati, a ne nastojati ugurati u artifičijelnu odrednicu "nove, mlade generacije".

Vedrana Klepica

Srđan Sandić

Dino Pešut

Diana Meheik

Nataša Antulov

Una Vizek

Jelena Tondini

Kristina Gavran

Nina Horvat

Mila Pavičević