

Dramsko stvaralaštvo Tene Štivičić

Prka, Antonija

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:299540>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-14**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti i Mađarskoga jezika i
književnosti

Antonija Prka

Dramsko stvaralaštvo Tene Štivičić

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2020.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti i Mađarskoga jezika i
književnosti

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Antonija Prka

Dramsko stvaralaštvo Tene Štivičić

Diplomski rad

Humanističke znanosti, Znanost o umjetnosti, Teatrologija i dramatologija

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2020.

Prilog: Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje

Obveza je studenta da donju Izjavu vlastoručno potpiše i umetne kao treću stranicu završnog odnosno diplomskog rada.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, datum

9.9.2020.

Antonija Polca
ime i prezime studenta, JMBAG

01 222 176 07

Sažetak

Tema ovog rada jest pregled i analiza dramskog stvaralaštva Tene Štivičić. Korpus istraživanja suvremene hrvatske dramatičarke čine sljedeće drame: *Na samrti*, dramska zbirka *Dvije i druge* (koju čine drame *Nemreš pobjeć od nedjelje*, *Dvije* i *Fragile!*), dramska zbirka *Nevidljivi* (sačinjena od drama *Sedam dana u Zagrebu*, *Krijesnice* i *Nevidljivi*), koautorski dramski projekt *Europa* te drama *Tri zime*. Ovaj rad većinski je usmjeren na tematsko-motivsku te stilsku razinu dramskog teksta, a obrađuje i pitanje jezika, točnije poliglosiju koja je vrlo česta pojava u dramama Tene Štivičić. U radu su predstavljeni biobibliografski podaci o autorici te razdoblje postmodernizma u punom jeku. Unutar konteksta postmodernizma objašnjen je pojam postdramskog kazališta te su mu pridružene stilske odrednice uz veći naglasak na one koje su usko vezane za stvaralaštvo Tene Štivičić. Rad je građen, osim na korpusu autorice koji sadrži citate pogodne ovoj analizi, na studiji Manfreda Pfistera pod naslovom *DRAMA: Teorija i analiza*, kao i na studiji Hansa-Thiesa Lehmana pod naslovom *Postdramsko kazalište*. Po pitanju konkretnije analize drama i dramskog pregleda rad je obuhvatio recenzije dramaturga i redatelja koji su iznijeli svoje stajalište o dramama Tene Štivičić. Od izuzetne pomoći u procesu izrade ovoga rada pokazao se znanstveni rad izv. prof. dr. sc. Ivane Žužul pod naslovom „Politike kulture mladih u drami *Dvije* Tene Štivičić“ te je poslužio kao potkrepa socio-kulturalnom aspektu koji rad proučava. Zaključak ovoga rada iznosi osobna razmatranja uz implementaciju podudarnih mišljenja iz teorijske građe. Cilj ovoga rada bio je prezentirati produktivno i zrelo stvaralaštvo Tene Štivičić kao zaokruženu cjelinu, pridružiti mu teorijsku podlogu, kao i stilsko te tematsko-motivsko određenje.

Ključne riječi

postmodernizam, postdramsko kazalište, naturalizam, poliglosija

Sadržaj

1. UVOD	1
2. Bio-bibliografski podaci o autorici.....	3
3. POSTDRAMSKO KAZALIŠTE	5
3.1. <i>Postmoderno i postdramsko</i>	8
4. ANALIZA DRAMSKOG OPUSA	9
4.1. <i>Na samrti</i>	9
4.2. Dramska zbirka <i>Dvije i druge</i>	10
4.2.1. <i>NEMREŠ POBJEĆ OD NEDJELJE</i> , MONODRAMA ZA DVA LIKA	10
4.2.2. <i>DVIJE</i>	14
4.2.3. <i>FRAGILE!</i>	19
4.3. Drame <i>Nevidljivi</i>	20
4.3.1. <i>KRIJESNICE</i>	20
4.3.2. <i>SEDAM DANA U ZAGREBU KOMEDIJA ZABLUDA</i>	22
4.3.3. <i>NEVIDLJIVI</i>	25
4.4. <i>Europa</i>	27
4.4.1. BILJEŠKE O AUTORIMA, OKOLNOSTIMA NASTANKA I IZVOĐENJA DRAME..	28
4.4.2. KRATAK SADRŽAJ.....	31
4.5. <i>Tri zime</i>	33
5. ZAKLJUČAK.....	34
6. POPIS LITERATURE I IZVORA	35

1. UVOD

„Umjetnost se uopće ne može razvijati bez odnošenja prema ranijim oblicima.“

Lehmann, 2004:28

Tema ovog rada jest *Dramsko stvaralaštvo Tene Štivičić*. Rad donosi pregled i analizu drama, dramskih zbirki i jednog koautorskog projekta te se osvrće na autorski razvoj uz poseban naglasak na odrednice stila, tema i motiva. Pregled i analiza drama svedeni su na logičan vremensko-stilski nazivnik postmodernizma, konkretnije unutar konteksta postdramskog kazališta.

Prema Lehmannu, nemoguće je postdramsko kazalište svesti na određeni nazivnik forme i formalnih elemenata. Dakle, ignorira se teorijski inventar, a naspram njega razvija se *estetska logika* novog kazališta. Način opažanja je promijenjen; simultano i multiperspektivno zamjenjuje linearno-sukcesivno. Manje popularno mišljenje među teatrolozima jest ono da je bavljenje znanosti o kazalištu *refleksija kazališnog iskustva*. Ovaj rad priklanja se upravo spomenutoj, manje popularnoj struji. Proučavanje kazališta općenito iskustven je proces, polazi od *dosad viđenog* i kreće se prema *novom* te se na taj način može proučavati kroz vrijeme, ali i u danom razdoblju. Ovdje je moguće povući paralelu s teorijom jezičnog znaka Ferdinanda de Saussurea, odnosno na način njegova promatranja jezičnog znaka, sinkroniju i dijakroniju.¹ Ovaj je rad usmjeren na *sinkronijsko* proučavanje kazališta, ali uključuje i ono *dijakronijsko* jer je u svakoj analizi bitan povijesni aspekt kao referentna točka.

Hans Theis Lehmann točno opisuje kazalište kada govori o tome da ono postaje društvenom situacijom u kojoj gledatelj stječe iskustvo u kolikoj mjeri ono što doživljava ovisi ne samo o njemu, nego i o drugima. (Lehmann, 2004:135)

¹ Termin sinkronije označava istodobnost, istovremenost. Oprečan je dijakroniji. U lingvistici sinkronija proučava jezik kao sustav, ne uzimajući u obzir vremensku dimenziju.

Termin dijakronije označava odvijanje događaja, pojava jednih iza drugih u vremenskom slijedu. U lingvistici se primjenjuje takav način gledišta na jezični znak, uzimajući u obzir povijesni razvoj. Oba su pristupa primjenjiva i na proučavanje znanosti o kazalištu.

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. (Pristupljeno 22. 8. 2020.)

Posebna zahvalnost i duboko poštovanje upućuje se Teni Štivičić, koja je u svrhu izrade ovoga rada dobre volje omogućila uvid u izvornu verziju drame *Europa* s nekoliko korekcija te je susretljivo i vrlo ažurno odgovarala na postavljena pitanja o građi.

2. Bio-bibliografski podaci o autorici

Tena Štivičić² rođena je u Zagrebu 1977. godine. U Zagrebu je na Akademiji dramskih umjetnosti diplomirala dramaturgiju. Uz druge autore, za vrijeme svojih studentskih dana Tena Štivičić u kazališno-teorijskom časopisu *T&T* ili *Theatre & Theory* 1998. objavljuje dramu *Tri zime*. Taj je časopis sastavljen od pet drama studenata Akademije dramske umjetnosti uz Tenu Štivičić; Tomislav Zajec (*John Smith, princeza od Walesa*); Pavlica Bajsić (*Na otoku*); Mislav Brumec (*Direkt*); Ivana Sajko (*Rekonstrukcije – komičan sprovod prve rečenice*). Autorima je zajednički poetički interes koji uvelike, prema riječima L. Rafolta, „iskače iz u to vrijeme aktualne dramske produkcije.“ (Rafolt, 2007:12)

Mladim je dramatičarima, ističe Rafolt, zasigurno poticaj predstavljala Nagrada „Marin Držić“, koja je ponajviše namijenjena promociji najnovijih dramskih tekstova, a sukladno tome i poetikama.

Tena Štivičić pohađala je scenarističke radionice na Imaginarnoj akademiji u Grožnjanu, sudjelovala je na Svjetskome susretu mladih pisaca (*Interplay*) u Varšavi (2000.) i Australiji (2001.) te na radionicama za mlade europske dramatičare Bonner Biennale. Pisala je drame i scenarije za dugometražne filmove (*Leda*, 1998.) i serije (*Tko se sjeća Aleka još*, 1998.), a povremeno objavljuje i kraće eseje o suvremenom kazalištu, odnosno novinske kolumne za časopis *Zaposlena*. Drame su joj izvedene u nekoliko profesionalnih i „off“ kazališnih kuća u zemlji te emitirane na hrvatskom, njemačkom i slovačkom radiju. Sudjelovala je u internetskom projektu kazališta Royal Court iz Londona, za koje je s desetak mladih dramatičara napisala dramu *We are Water* za BBC. Dugometražni scenarij za vlastitu dramu *Fragile* i za dramu *Goldoni*, drugu u omnibusu jednočinki inspiriranih talijanskim dramatičarom Carlom Goldonijem za Bijenale u Veneciji dovršila je 2007. godine. Njezine su drame: *Na samrti* (1998.); *Tko se sjeća Aleka još* (1998.); *Nemreš pobjeć od nedjelje* (2000.); *Bilježnica Robija K.* (2001.); *Dvije* (2002.); *Fragile* (2005.). Drame u sklopu dramske zbirke *Nevidljivi* uključuju: *Sedam dana u Zagrebu* (praizvedba 2009., režija: Tijana Zinajić, ZKM/Orient Express Project, Zagreb), *Krijesnice* (praizvedba 2007., režija: Janusz Kica, ZKM, Zagreb) i *Nevidljivi* (praizvedba 2011., režija: Douglas Rintoul, Transport Theatre, London/New Wolsey Theatre, Ipswich). U njezino stvaralaštvo ulaze i drame za djecu *Parsifal* (praizvedba 2001., režija: Ivica Šimić, Mala scena, Zagreb) i *Pssst* (praizvedba 2003.,

² Većina je podataka o dramatičarki preuzeta iz *Odbrojanja, Antologije suvremene hrvatske drame*, autora Lea Rafolta, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb. 2007., ali i s mrežnog izvora Wikipedije (pristupljeno 25.8.2020.)

režija: Željko Vukmirica, Kazalište Trešnja, Zagreb) te scenarij za dugometražni film iz 2003. pod naslovom *Svjetsko čudovište*, u režiji Gorana Rušinovića. Drame Tene Štivičić prevedene su na brojne jezike te su afirmirane diljem Europe.

3. POSTDRAMSKO KAZALIŠTE

Analitički temelj ovoga rada, kako ga sam autor naziva, studija je Hansa-Thiesa Lehmana pod naslovom *Postdramsko kazalište*, u kojoj autor iznosi činitelje postdramskog kazališta. Sadržajno autor opisuje značajke postdramskog kazališta, fokusiran je na dramu nakon Brechta, a u svrhu potpunog shvaćanja postdramske kazališne misli predstavlja i preteče postdramatike. U studiju uvrštava cjeline koje se tiču postdramskih kazališnih znakova, bavi se pitanjima performansa, teksta, prostora i vremena te tijela i medija.

U kriterije koji definiraju dramske tekstove, Manfred Pfister u svojoj studiji *DRAMA, Teorija i analiza*, ubraja isprepletanje unutrašnjeg i vanjskog komunikacijskog sustava, multimedijalnost i kolektivnost produkcije i recepcije. Izvedbu (*performance*) definira „kao aktivnost koju čini neki pojedinac ili neka skupina, ponajčešće radi pružanja užitka nekom drugom pojedincu ili skupini“³, tada drama pripada istoj vrsti aktivnosti kojoj i slobodna igra (*play*), potom igra sa zadanim pravilima (*game*), sportska natjecanja i rituali. (Pfister, 1998:35)

Pfister u svojoj studiji ističe da se autor književnog teksta, a posebice dramatičar, svojim tekstom obraća javnosti te da s istim stupa u javnu komunikaciju. Autor književnog teksta orijentira se prema društvenim normama na način da ih ili poštuje ili ih krši nekim svojim inovacijama. Nadalje, dramatičaru Pfister dodjeljuje uloge interpreta religijsko-političkog mita, homiletskog navjestitelja zadanih normi ponašanja, idealista koji uzvisuje samorazumijevanje nekih staleža, zabavljača, satiričkog kritičara anomalnog u društvu itd. Navedeno, prema autoru, nabrojani su stereotipi „koji se pojavljuju u historijskoj dijakroniji ili, pak, sinkronijski u međusobnoj konkurenciji. Ti stereotipi dramskog autora dijele se na dva modela: model ekspresivne funkcije i model instrumentalne funkcije. U prvome modelu dramatičar afirmativno iznosi društveni koncenzus, a u drugome se tek treba uspostaviti ili promijeniti.“ (Pfister, 1998:61)

Sociološko pitanje medija unutar podsustava estetsko-književne komunikacije, ističe Pfister, drama gubi na značenju, posebice u kontekstu narativnih tekstova.

„Noviji razvoj dramskih oblika – a riječ je o eksperimentima s mitsko-ritualnim oblicima, potom o antiiluzionističkim tendencijama, te o kompleksnim eksperimentima s

³ R. Schechner (1966.), str. 27.

kršenjem konvencija – valja promatrati kao refleks i uvjet tog gubitka središnjeg sustava u sustavu javnih komunikacijskih medija.“ (Pfister, 1998:64)

H. T. Lehmann navodi distinkciju između europskih i izvaneuropskih kazališta. Europsko se kazalište odnosi na uprizorenje govora i činjenja na pozornici oponašalačkom dramskom igrom. S druge strane postoje izvaneuropska kazališta drukčije strukturirana, npr. indijsko kathali ili japansko nō kazalište, u čijim su strukturama u fokusu ples, zbor, glazba te visokostilizirane ceremonijalne radnje. Lehmann napominje da je Bertolt Brecht, začetnik epskog kazališta, u nastavku tradicije dramske igre oponašanja označio takvu praksu izrazom „dramsko kazalište“. U svojoj studiji Lehmann zaključuje da unutar teorije epskog kazališta dolazi do *obnove i dovršenja klasične dramaturgije*. (Lehmann, 2004:40)

Pojam „dramskog kazališta“, prema Lehmannu, u najobuhvatnijem smislu može označavati jezgru europske kazališne tradicije novog vijeka. U njemu postoji spoj dijelom svjesnih, a dijelom kao samorazumljivo pretpostavljenih motiva koji se često još uvijek smatraju neupitno konstitutivnima za kazalište „kao takvo“. Kazalište se prešutno smatra *kazalištem drame*. Među njegove momente koji su se svjesno teoretizirali pripadaju kategorije „oponašanje“ i „radnja“, kao njihova takozvana automatska supripadnost. (Lehmann, 2004:21)

Duboko promijenjen modus kazališne upotrebe znaka omogućava da se jedan važni sektor novog kazališta opiše kao „postdramski“. Ujedno je novi kazališni *tekst*, koji uvijek iznova sam reflektira svoj ustroj kao jezična tvorevina, uglavnom „ne više dramski“ kazališni tekst. Aludirajući na književnu vrstu drame, naslov *Postdramsko kazalište* signalizira i dalje postojeću vezu i razmjenu između kazališta i teksta, premda je ovdje u središtu diskurs *kazališta* i stoga se o tekstu radi samo kao elementu, sloju i „materijalu“ scenskog oblikovanja, a ne njegovu vladaru. (Lehmann, 2004:16-17)

Spoznaja postdramskog kazališta počinje osvjedočavanjem o tome u kolikoj je mjeri njegov egzistencijalni uvjet uzajamna emancipacija i raskol između drame i samog kazališta. (Lehmann, 2004:58)

Lehmann u svojoj studiji fenomene prisutne unutar postdramskog kazališta svrstava unutar *paradigme* postdramskog kazališta koju karakterizira kao pomoćni pojam za „naznačivanje zajedničke negativne granice međusobno krajnje različitih formi postdramskog kazališta u odnosu na dramsko“. Navodi da ti radovi postaju paradigmatički zbog priznanja autentičnosti unutar njihova vremena nastavka te na taj način dobivaju snagu po pitanju

postavljanja mjerila. Karakteristike su postdramskog kazališta, prema Lehmannu, fragmentiranje naracije, stilski heterogenost, hipernaturalizam, groteska i neoekspresionistički elementi, ali moguće je ih je naći i unutar modela dramskog kazališta, samo intezitetom i pojavnošću manje prisutne. Ovdje valja također istaknuti Brechtov način kritiziranja naturalizma kao dramatike sućuti.

Uz pojam naturalizma u Lehmannovoj studiji prisutan je i pojam hipernaturalizam koji autor preuzima od Jeana Pierrea Sarrazaca⁴. Autor također opisuje problematiku kulta sućuti kao zamjenskog poriva u sklopu kojega svako dramsko predstavljanje proizlazi iz implicitnog zahtjeva „suosjećanja, sućuti, sudoživljavanja, suradovanja s fingiranom sudbinom fingiranog lika kojega utjelovljuje glumac.“ (Lehmann, 2004:155)

Uvođenjem strukturalnih promjena ni tekst u postdramskom kazalištu ne ostaje neokrznut. Štoviše, uloga je teksta ovdje uvelike raslojena. Lehmann daje uvriježen pregled teksta kazališne izvedbe koju strukturalno razlikuje, pa tako razlikuje *lingvistički tekst*, *tekst inscenacije* i tekst izvedbe (*performance text*). Nadalje, Lehmann pojašnjava međudjelovanje struktura: „Jezični ‘materijal’ i tekstura inscenacije u odnosu su uzajamnog djelovanja s kazališnom situacijom koja je obuhvatno shvaćena u konceptu teksta izvedbe.“ (Lehmann, 2004:111)

„Za postdramsko kazalište sada vrijedi da se tekst koji je u kazalištu pismeno i/ili usmeno zadan i u širem smislu riječi – „tekst“ inscenacije (s glumcima, njihovim ‘paralingvističkim’ dopunama, redukcijama ili deformacijama lingvističkog materijala; s kostimima, svjetlom, prostorom, vlastitim vremenom, itd.) polazeći od *promijenjenog shvaćanja teksta izvedbe* postavljaju u novo svjetlo. Iako se strukturalna promjena kazališne situacije, uloge gledatelja u njoj, vrste njegovih komunikativnih procesa ne ističe u svim vrstama postdramskog kazališta i ne posvuda jednako razgovijetno, ipak stoji tvrdnja: postdramsko kazalište *nije samo nova vrsta teksta inscenacije* (a pogotovo ne samo novi tip kazališnog teksta), nego tip upotrebe znakova u kazalištu koji ta dva sloja kazališta iz temelja razriva strukturalnom promjenom kvalitete teksta izvedbe; on postaje više prezentacija nego reprezentacija, više dijeljeno nego priopćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više energetika nego informacija.“ (Lehmann, 2004:111)

⁴ *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Lausanne 1981., str. 178.: „Priklon hipernaturalizmu – to jest sofisticiranom naturalizmu, i, kako se običava reći, naturalizmu ‘drugog stupnja’... Gledateljstvo se poziva na egzotičnu konzumaciju ustajalih isječaka života.“

3.1. *Postmoderno i postdramsko*

Velik dio istraživanja u ovome radu posvećen je ranije spomenutom postdramskom kazalištu. Pojam *postdramskog* dovodi se u vezu s pojmom *postmodernog*, oni zapravo koegzistiraju, njihov bi se odnos mogao karakterizirati kao simbiotički. Ovaj dio rada bavi se opisom odnosa tih dvaju pojmova, odnosno predstavlja sve ono što je *postmoderno*, a ujedno čini *postdramsko*. H. T. Lehmann u svojoj studiji ističe da je pojam *postmodernog* uvriježen te da se vezuje za kazalište od 1970-ih do 1990-ih godina. Unutar tog perioda donosi još užu žanrovsku raslojenost koja čini: kazalište dekonstrukcije, plurimedijalno kazalište, restaurativno tradicionalističko/konvencionalno kazalište te kazalište gesti i pokreta.

Pfister ističe važnost poznavanja estetskih kodova nekog vremena. Ovladavanje estetskim kodovima ulazi u kompetenciju mogućnosti razlikovanja estetskih i neestetskih tekstova i poznavanje specifične pretenzije estetičkih tekstova prema zbilji, tj. njihove fikcionalnosti. Pfister taj odnos određuje kao unaprijed zadan, prešutnim društvenim sporazumom između autora i recipijenta. (Pfister, 1998:69-70)

Značajke „postmodernog kazališta“ od 1970. obuhvaćaju sljedeće karakterizacije: višeznačnost, slavljenje umjetnosti kao fikcije, slavljenje kazališta kao procesa, diskontinuitet, heterogenost, ne-tekstualnost, pluralizam, više kodova, subverzija, svemjesnost, perverzija, akter kao tema i glavni lik, deformiranje, tekst kao samo osnovni materijal, dekonstrukcija, tekst važi kao autoritaran i arhajski, performans kao treće između drame i kazališta, anti-mimetičnost, odupiranje interpretaciji. Prema Lehmannu, postmoderno kazalište bezdiskursno je, u njemu vladaju meditacija, ritam i ton. (Lehmann, 2004:24)

Lehmann u svojoj studiji donosi zaključak prema kojemu postdramsko kazalište uključuje ponovno preuzimanje starijih estetika.

4. ANALIZA DRAMSKOG OPUSA

4.1. *Na samrti*

Tena Štivičić dramu *Na samrti*, inspiriranu istoimenom novelom Miroslava Krleže, napisala je za vrijeme studija Dramaturgije, točnije na trećoj godini studija. Drama je objavljena u časopisu *Teatar i teorija*, u broju 10, 1998. godine.

Vrijeme radnje drame odvija se za vrijeme Kraljevine SHS, a glavni su likovi Max i Helena koji pripadaju visokograđanskom društvu. Kasnije se ispostavlja da je početak drame retrospekcija te traje do četvrte scene. Max je uspješni vinar koji potječe iz aristokratske loze, a brakom i Helena postaje članicom visokog društva. U drami se u više navrata pojavljuje Maxova sestra Margita, s kojom Helena nije u dobrim odnosima. Margita i Helena jednostavno ne podnose jedna drugu, Margita Helenu izluđuje svojim primjedbama te od samog početka nije odobravalala njezin brak s Maxom. Također joj često prigovara za njezino ponašanje, daje joj sugestije s kime bi se Helena trebala družiti, uči ju kulturi. Helena je trebala biti glumica, a udajom za Maxa svoje je snove ostavila po strani. U razgovorima s Maxom često se prisjeća svojih amaterskih izvedbi i žali za svojim neostvarenim snom. Max umanjuje njezine interese te nad njom vrši pritisak kvaziintelektualne superiornosti.

Max i Helena odlaze na vikendicu gdje se par verbalno sukobljava, a kasnije Max u naletu bijesa diže ruku na Helenu te ju ozlijeđi. Ozlijeđenu Helenu primjećuje Ivan, perspektivni advokat koji radi za Maxa, koji joj nanese ozljedu ispire rakijom. U drami dolazi do vremenskog preokreta te se radnja prebacuje u vrijeme *sada*. Na sceni su Ivan i Helena koji u krevetu slave godišnjicu ljubovanja te planiraju kamo bi mogli otputovati i pobjeći. Iz njihova razgovora saznaje se da je Max teže bolestan, Helena i Ivan broje sitno do njihova konačna odlaska. Nakon nekoliko scena kroz koje likovi dolaze i odlaze, Max izražava svoj cinizam i sve više psihički maltretira Helenu dajući joj do znanja da zna za njezinu aferu s Ivanom. U konačnici Max umire, u njegovoj je sobi opatica koja moli za njegovu dušu, a Ivan i Helena su u sobi pored.

Helena je izvan sebe zbog Maxove smrti koju je zajedno s Ivanom iščekivala, traži odjeću za pokojnika i histerično hoda kroz scenu. Ivan je za vrijeme Heleninog ludila promatrao opaticu te je u njoj vidio nešto posebno i privlačno. Nesvjestan da Helena nije ipak toliko izvan sebe, Ivan pokušava uspostaviti prisniji odnos s opaticom koji graniči s primjerenim. Helena je naslonjena na vrata i sluša razgovor cijelo vrijeme. Nakon nekog

vremena ulazi u prostoriju i tjera opaticu iz kuće, a s Ivanom ulazi u raspravu. Otjeravši na kraju i Ivana, Helena ostaje sama na pozornici s psom Felixom kojemu tepa.

4.2. Dramska zbirka *Dvije i druge*

Ovaj dio rada bavi se analizom i pregledom drama objavljenih unutar dramske zbirke *Dvije i druge* koju čine naslovi: *Nemreš pobjeć od nedjelje*, monodrama za dva lika, *Dvije* i *Fragile!*. Drama *Nemreš pobjeć od nedjelje* na kazališne daske ZKM-a postavljena je 1999. godine u režiji Tee Gjergjizi Agejev te je nagrađena nagradom Marin Držić 2000. godine. Snježana Banović 2003. režirala je dramu *Dvije* u beogradskom Ateljeu 212. Dramu *Fragile!* režirao je Matjaž Podgrajc u sklopu Slovenskog mladinskog gledališča u Ljubljani 2005. godine. Dramski tekst *Fragile!* 2006. godine nagrađen je na Danima satire Fadila Hadžića nagradom Zlatni smijeh te 2008. Europskom autorskom nagradom i Nagradom za inovativni dramski tekst u sklopu Heidelberg Stuckemarket-a. Drama *Fragile!* također je nagrađena i na Marulićevim danima.

Tea Gjergjizi Agejev prigodno opisuje ovu dramsku zbirku u kojoj se ne forsira neosnovana logika, pravda se ne utjeruje nauštrb života, rečenice se ne krata da bi se sakrila praznina, niti ih se produljuje da bi nejasnoće bile pojašnjene. Prema njezinim riječima, ovo su drame namijenjene svima, bez ulagivanja ili preziranja, bez obzira na status i intelekt te porijeklo.

4.2.1. NEMREŠ POBJEĆ OD NEDJELJE, MONODRAMA ZA DVA LIKA

U drami *Nemreš pobjeć od nedjelje*, kao što sama dopuna naslovu govori, prisutna su dva lika, Ona i On. Drama je suvremenog karaktera u kojoj se dinamično izmjenjuju monolozi i dijalozi između Nje i Njega, ljubavnog para. Povremeno se pojavljuju obrisi drugih likova koji se samo spominju u radnji, npr. Glup i Gluplji, koji su Njegovi prijatelji kod kojih se On kratko nastanjuje nakon svađe, odnosno kratkog prekida veze. Teme monologa egzistencijalističke su, bave se svrhom likova te ponekad upadaju u nihilistički prostor zaključcima likova da *ništa* nema smisla.

Na spomenuti nihilizam, ovdje je prigodno referirati se na riječi dramaturginje Maje Gregl koja sažima (ne)komunikacijski aspekt ove drame.

„Postupno probijajući zid nekomunikativnosti, otuđenosti i na trenutke tuposti i izgubljenosti svoje generacije, dvoje mladih postavlja pitanja zašto im je krenulo loše, zašto se osjećaju loše i zašto žive lošim životom. Istodobno se objektivistički pristup, koji na trenutke zadržava izvjesnu distancu od protagonista, doima na prvi pogled kao psihološka studija karaktera i nameće rezultat dobro napisanog komada s tezom, ali, usprkos tome i upravo zbog toga, ovaj tekst pulsira u svojoj slojevitosti jer smo zavarani njegovom maštom i začudnošću. Jasan psihološki status lica kojima se postiže preglednost i transparentnost društvene scene u kojoj se On i Ona kreću daje naslutiti sve moguće napetosti kroz koje prolaze dramska lica tražeći onu egzistenciju kojom su određena i zbog koje su načinjena.“⁵

U skladu s vremenom i žanrom postdramskog kazališta, tematske bi se sastavnice mogle ujediniti pod nazivnik *naturalističkih* stilskih karakteristika. Karakteristike naturalizma u postdramskom kazalištu često prate situacije preživljavanja u urbanom svijetu koje prate gužva i napadaji panike u tramvaju, zapadno radno vrijeme, prikupljanje novca za stanarinu od gotovo ispodprosječno plaćenog posla uz povremene *počasti-se-zasluzio-si*⁶ situacije koje u spomenutoj vrsti kućanstva unose sukob.

Lehmann *naturalističke* stilske karakteristike opisuje kao *novi naturalizam* 80-ih i 90-ih godina prema kojima nudi situacije koje karakteriziraju groteskno propadanje i apsurdnost. U novom naturalizmu probija se norma; dramska situacija donosi novinu *gubljenja* u drogu, propadanja i komičnosti. (Lehmann, 2004:154)

U drami *Dvije* novi naturalizam jače je zastupljen nego u drami *Nemreš pobjeć od nedjelje*. Ono što je karakteristično za drame *Nemreš pobjeć od nedjelje*, *Dvije*, kao i za dramu *Sedam dana u Zagrebu* jest pojava nove kazališne forme pod nazivom *Cool fun*, pod koju one mogu biti svedene. Spomenuta forma javlja se 80-ih i 90-godina prošlog stoljeća. Nova kazališna generacija, kako Lehmann u svojoj studiji navodi, gotovo nasilno traži neko novo „realno“ koje treba provocirati odustajanje od forme. To odustajanje od forme primjeren

⁵ Recenzija Maje Gregl, članice Povjerenstva za Nagradu za dramsko djelo ‘Marin Držić’ za 1999. Više informacija na mrežnom izvoru *zekaem.hr*.

⁶ Ovakva vrsta izraza upotrijebljena je radi prikazivanja slikovitosti primjera u svrhu objašnjavanja situacije, odnosno konteksta. *Počasti-se-zasluzio-si* situacija, odnosi se na sve one situacije u kojima je pojedincu jasno da si ne može priuštiti određeni životni luksuz (u konkretnom primjeru u drami nije riječ o luksuzu već o svojevrsnoj nužnosti posjedovanja udobnih i kvalitetnih tenisica, ali kada se sagledaju životni uvjeti Njega i Nje onda se ta nužnost pretvara u luksuz), ali ga bez obzira na sve sagledane činjenice taj pojedinac priušti uz motiv „Počasti se, zaslužio si“. Ima raznih primjera takvih situacija, u kojima sredstva nagrade ne moraju nužno biti samo odjevni predmeti, već ukusna i često nezdrava hrana te ostale manje i veće nagrade kojima se pojedina osoba može razveseliti, ovisno o preferencijama.

je izraz pomućenog, a također i očajnički prenapregnutog osjećaja života. (Lehmann, 2004, 156)

„Kazalište pritom, reflektirano, oponaša sveprisutne medije s njihovom sugestijom neposrednosti, no istodobno traži neki drukčiji oblik pod-javnosti iza čije se površine razuzdanosti mogu opaziti melankolija, osamljenost i očaj.“ (Lehmann, 2004:156)

Takvo kazalište prikazuje individue karakterizirane oznakom „prosječnih ljudi“ koji u svjetlu pozornice izlažu svoje teme i geste koje se, kako H. T. Lehmann navodi, *uglavnom hrane i posreduju iz sekundarne medijske recepcije*. *Cool fun* kategorijom kazališta moguće je odrediti drame *Fragile!* i *Nevidljivi*, o kojima će kasnije biti govora.

„Nemilosrdna zabava pritom tendira sarkastičnom, ironičnom izlaganju opscenosti, svakodnevnog nasilja, osamljenosti i seksualnih želja, povezana s ironičnim citiranjem i upotrebom trivijalne kulture.“ (Lehmann, 2004:154)

Monolozi u drami predstavljaju ono što se događa trenutno, dakle, u sadašnjem vremenu, a dijalozi su retrospektivni i na taj način nose priču, odnosno upotpunjuju dramsku cjelinu prožetu monolozima. Lehmann u svojoj studiji, u cjelini koja se odnosi na *zbofsko kazalište*, ističe da je „teorija monologa s pravom uz poremećenu komunikaciju uzela u obzir i jedno i drugo obrazloženje za monologiziranje dijaloga u drami: nije samo nepremostiv ponor sukoba ono što sprječava da se pojavi dijaloško nego i prevelik *koncenzus* onih koji govore.“ (Lehmann, 2004:168) U nastavku objašnjava da likovi ne govore jedan mimo drugoga, nego takoreći svi u istom smjeru te ističe da je za postdramsko kazalište simptomatično to da dijalošku strukturu zamjenjuje monološka i zbofska.

Kroz monologe moguće je iščitati kakav pogled na svijet imaju likovi. Oni obiluju pokušajima intelektualizacije, a njihov je vokabular relativno siromašan, uz prisutan zagrebački *sleng*. Već spomenuta poremećena komunikacija, prema Pfisteru, uvjetovana je „time što između partnera u dijalogu ne postoji nikakav kanal, ili što je kanal ometen (psihički ili fizički nesposobni ili nedovoljni za komunikaciju), što se služe divergentnim kodovima ili otegotni nesporazumi, ili što su naposljetku, njihovi referencijski konteksti toliko različiti da nedostaje onaj minimalni koncenzus koji je pretpostavka funkcionalne komunikacije. Primjeri se za to u obilju mogu pronaći upravo u modernoj drami.“ (Pfister, 1998:199)

Razvidna je bipolarnost stajališta u kojoj jedan lik rado govori o nečemu što je trenutno popularno u kulturi, a drugi to poništava i devalorizira – likovi u drami kontriraju

jedno drugome stajalištima. Primjer u drami za spomenuto je kršćanski bog nasuprot budističkim vjerovanjima koja na Zapadu prethodno nisu bila toliko zastupljena među populacijom, a istovremeno i *mainstream pojave novog doba* kao što su tjelovježba i zdrava prehrana kao pozitivne pojave, a s druge strane pretjerano uživanje u alkoholu i ostalim opijatima kao negativna pojava. Ovdje valja nadodati unakrsni pojam vrijednosti koje likovi imaju o navedenim pojavama.

Ona zdravu prehranu i tjelovježbu označava kao pozitivne pojave te potiče Njega na zajedničko sudjelovanje vezano za aktivnosti koje prate tu pojavu, iako je po svojoj prirodi anksiozna, ne trpi gužve, u tramvaju joj često pozli, dok On s druge strane sve te pojave devalorizira te se okreće alternativnim, u kulturi negativno obilježenim aktivnostima, kao što je uživanje u *jointu* s prijateljima. U drami je razvidna i disocijativna⁷ struktura Nje kao lika. U jednom trenutku Ona je zainteresirana za tjelovježbu i zdrav način života, a u drugome na poziv za *joint* koji dobiva od strane Njega i njegovih prijatelja, umjesto da prema vlastitom nahođenju odbije poziv, odlazi u drugu krajnost te pokušava dogovoriti nabavljanje kokaina ponovljenom *počasti-se-zasluzio-si* retorikom te je na taj način kontradiktorna samoj sebi. Didaskalije, također, donose obavijest o dramskoj radnji i situaciji. Izraženih scenskih prijelaza u drami nema, oni su motivirani didaskalijskim sugestijama autorice i radnjom koja je statična i u kojoj se sve može odviti u jednom treptaju oka. Ipak je radnju moguće podijeliti u dva dijela. U prvome dijelu likovi monološki intelektualiziraju svrhu i opstanak postojanja u modernome svijetu te ih se na taj način upoznaje i dolazi se do zaključaka o njihovom odnosu i društvenom statusu. Do drugoga se dijela dolazi izmjenom dijaloga koji je većinski usmjeren na retrospekciju te se do kraja drame dolazi do sadašnjeg vremena, odnosno od kraćeg prekida veze Njega i Nje do pomirbe i razrješenja, tj. sadašnjeg vremena.

⁷ *Disocijativno* se u ovom kontekstu odnosi na lik i situaciju, a značenje disocijativnog ovdje je dvojako. Prvotno se odnosi na svijest lika, tj. gubitak osobnosti i stava te osjećaja za dobro i loše, a drugotno na sociološku instancu, odnosno na odbijanje određenih vrijednosti (u ovome slučaju vlastitih) ili normi.

4.2.2. DVIJE

Središnji likovi drame *Dvije* sugestivno su dvije mlade žene Anja i Lena, opisane kao „komadi“, dakle privlačne djevojke koje funkcioniraju principom samoironije. Analiza će se u ovome dijelu rada pozivati na izvorni znanstveni članak izv. prof. dr. sc. Ivane Žužul pod naslovom „Politike kulture mladih u drami *Dvije* Tene Štivičić“. Autorica članka sažima dramu kao simptomatičnu „jer prikazuje rasute i stalno prekoračujuće kulturne obrasce ponašanja mlade generacije koji se u Hrvatskoj umnožavaju različitim sociokulturnim uokvirivanjima u doba postkomunističke tranzicije. Osobni problemi dviju dvadesetogodišnjakinja stavljaju se u širi okvir globalnih pitanja kao što su tranzicija, ratna zbilja, konzumerizam, retorika popularnih diskursa, rodni stereotipi, obiteljski odnosi, ovisnost o opijatima.“ (Žužul, 2018:388)

Ivana Žužul u svome radu slijedi kulturalnostudijske, subkulturalne i postsubkulturalne aspekte istraživanja kulture mladih. Također, zornije opisuje dramski prostor, odnosno mjesta na kojima se sve odvija dramska radnja. Autorica je u svome radu mjestima koja u drami nemaju ime pridružila plan grada Zagreba.

„Drama nedvosmisleno prikazuje prostor postratnog Zagreba (Tkalča, Sheraton, Esplanada, Sabor, Traumatološka bolnica u Draškovićevoj itd.) u postkomunističkom tranzicijskom vremenu u kojemu se pojedini obrasci ponašanja mladih mogu povezati s ponašanjem takozvane zagrebačke zlatne mladeži.“ (Žužul, 2018:390)

Uz navedena prostorna određenja drame, uvodni dio drame zanimljiv je jer nema konkretan opis. Određen je tako da se može odviti na bilo kojem mjestu koje odgovara didaskalijskim uputama te podsjeća na Beckettova *Godota* jer je u početku nejasno gdje se Anja i Lena nalaze, a njihova je komunikacija većinom fatička. Čitatelj dobiva dojam da govore samo da ne bi prekinule komunikacijski kanal.

Navedeni dijalog iz drame podupire tvrdnju o prostoru, vremenu i obliku komunikacije. Tek na kraju drame moguće je doći do saznanja da se ne radi o konkretnom prostoru nego o svojevrsnom dramskom *limbu*⁸.

⁸ Prema katoličkim vjerovanjima, goli prostor u kojemu se nalaze duše nakon smrti. Ondje trebaju provesti određeno vrijeme prije ulaska u raj. U raznim varijantama zastupljeno i u drugim religijama.

„Anja i Lena stoje. Negdje su vani, među nekim drvećem, ali nije sasvim jasno gdje.

LENA: Stani.

ANJA: Šta je?

LENA: Ne idemo dalje.

ANJA: Zašto?

LENA: Ostanimo tu.

ANJA: Kako hoćeš.

LENA: Ti bi išla dalje?

ANJA: Ne znam zašto sam dovde došla.

LENA: Pa, ni ja.

ANJA: Ti imaš razlog.

LENA: Ti imaš razlog.

ANJA: Možda. Ne znam više. Čudno je ovo, je l' da?

LENA: Čudno? Da, mislim da ta riječ odgovara. Dobro nas je zajebo.

ANJA: Šta ćemo sad?

LENA: Snaći ćemo se. Naviknut ćemo se.

ANJA: Misliš da hoćemo?

LENA: Čuj, ja hoću. To je prirodno. Za tebe ne znam. Ti bi mogla zaglibiti.

ANJA: Misliš?

LENA: Šta ja znam. Ne znam. Nećeš. Ma, ne, nećeš.“ (Štivičić, 2008:65)

Uvodne didaskalije upućuju na scenografske upute koje se odnose na prostor podijeljen na tri djela koji sačinjavaju stan, klub i bolnica. Nakon nejasnoga prostora i radnje u kojoj se nalaze Anja i Lena pojavljuje se lik Emila koji je četrdesetpetogodišnjak, govori u kameru te je iz njegova obraćanja moguće saznati da je romanopisac. Prema ranije objašnjenim scenografskim rješenjima dobivenih iz didaskalija moguće je iščitati da je radnja o kojoj je prethodno bilo govora radnja *sada* te će nastavak dramske radnje biti

retrospektivan, ali to čitatelj ili gledatelj može zaključiti tek na samome kraju drame. Iz *limba*, neobjašnjenog prostora, radnja se seli u prostor kluba u kojemu se Anja i Lena susreću te se upoznaju. Anja i Lena za vrijeme upoznavanja u poprilično su dobrom raspoloženju koje je potaknula neka od rekreativnih droga, a i sama je autorica zabilježila stanje „žvakanja“, odnosno grčenja vilice koje je nuspojava konzumacije spomenutih droga.

„Uskršnji party. WC u klubu. Čuje se prigušena ‘house’ glazba. Anja ulazi u WC odjeljak. Zatim u WC ulazi i Lena. Anja popravlja šminku i pleše. Uživa. Dodiruje zidove, prislanja se, pleše. Anja izlazi iz WC-a, s mekim, sretnim osmijehom na licu. I jedna i druga ‘žvaču’ i malo rastežu dok govore.

LENA: Ej.

ANJA: Ej.

Anja pere ruke. Suši ih. Pleše s rukama ispod sušila. Smije se. Zatim se lagano nastavi gibati.

LENA: Ne ideš van?

ANJA (odmahne glavom): Obožavam WC-e.

LENA: I ja. Paše mi kako se muzika ovdje čuje prigušeno.

ANJA: Ahaaa.

LENA: I hladnije je.

ANJA: Ahaa. I manja je gužva.

Lena prasne u smijeh. Obje se smiju. “ (Štivičić, 2008:69)

Kod spomena psihoaktivnih supstanci uspostavlja se poveznica s pretečom drame iz zbirke *Dvije i druge, Nemreš pobjeć od nedjelje*, o kojoj je ranije bilo govora. Poveznica je usmjerena na *novi naturalizam* u čijem je fokusu moderan način života koji je nerijetko usko vezan za psihoaktivne supstance, odnosno taj ga element prožima, a ponekad i obuhvaća. I u ovoj je drami prisutna jedna od kontradikcija *mainstream* *pojave novog doba*, lagodan život uz *počasti se, zaslužio si* kao lajtmotiv (iako u ovoj drami Anja i Lena „ne zaslužuju“ *čaććenja*, s obzirom na to da se većinu vremena *časte* provodima od kojih je većina visokog ranga, jedan od njih je u hotelu) te apsolutna indolentnost protagonistica. Njihov je način života kontradiktoran prema tome što se obje bave *fitnessom* i istovremeno konzumiraju psihoaktivne supstance. Spomenut način funkcioniranja upravo je prisutan u uputi autorice

prema kojoj obje funkcioniraju prema principu samoironije. Uz drogu i *fitness*, unutar dijaloga spominju se i malverzacije nekretninama, odnosno dodatan element kriminala ulazi u dramu. Iz danih motiva moguće je iščitati da se samoironičan duo ne treba pretjerano truditi u životu, već sve imaju na zlatnom pladnju na kojemu se nerijetko nalaze razni prahovi namijenjeni ušmrkavanju i postizanju mentalne ugone i stimulacije. Tako je i egzistencija Anje i Lene konzistencije praha; pojave se negdje, osmisle *program* koji realiziraju tek toliko da se za njima digne nešto prašine i nestanu.

Drama prikazuje i lik Lenine majke Sonje, koja je u nesretnom braku s Leninim ocem te joj Lena često spočitava činjenicu da je ona nesretna u braku. Ivana Žužul u svojem radu vrlo prigodno i točno opisuje Sonjin lik te navodi da Sonja „bez znanja i pristanka sudjeluje u realityju“ te njezinu egzistenciju uspoređuje s filmom *Trumanov show*. (Žužul, 2018:400)

Ispostavlja se da je Anja s Leninim ocem, romanopiscem Emilom koji se predstavio na početku drame. Kao i za Sonjin lik, Ivana Žužul daje jednako točan i pogodan opis koji se odnosi na lik Emila:

„Emilove su replike gotovo uvijek monološke i uobličene kao izjave za medije, dijaloške su vrlo rijetke jer je u drami stiliziran kao duh, utvara, obje ga djevojke nazivaju fantomom koji neprestano nestaje. Njegova je fizička prisutnost uvijek medijalizirana, a njegov izvanmedijski život predstavljen je kao sapunica koju prate žena i kći. Slika koju gradi u medijima prikazuje ga kao intelektualca i obiteljskog čovjeka s konvencionalnim, reklo bi se provincijskim životom bliskim njegovoj generaciji.“ (Žužul, 2018:404)

Dramska situacija i odnosi unutar nje vrlo su komplicirani. Situacija može biti okarakterizirana kao *trajno poremećena*. Nastavak radnje donosi situaciju u kojoj se Anjina soba pretvara u bolesničku. Lena posjećuje Anju u bolnici gdje je završila zbog ispiranja želuca. Ovoj je situaciji prethodila božićna zabava na kojoj su se Anja i Lena zabavljale, Moguće je pretpostaviti da zbog ranije spomenutih načina te uslijed pretjerivanja Anja završava u bolnici. Prisutan je dijalog unutar kojega Anja komentira njezin romantični odnos s Leninim ocem, a dodatna je dramatičnost zapečaćena Leninim i Anjinim poljupcem koji pojačava *trajnu poremećenost*.

Pred kraj drame Anja puni 23 godine te je uprizoren *oporavak* Anje i Lene nakon slavlja. U završnoj su sceni koja prethodi epilogu postavljeni Sonja, Emil, Anja i Lena. Upute autorice upućuju na to da je atmosfera cijele scene prikazana poput *lošeg tripa*, dijalozi

nemaju logičku vezu koja bi ih povezala u smislenu komunikaciju pa je cijeli doživljaj psihodeličan.

Sonja, Emil, Anja i Lena – svi na sceni, ali odvojeni. Komunikacije se miješaju, čas razgovaraju telefonom, čas licem u lice. Jedino bi Anja i Emil trebali biti u istom prostoru, ali to se na trenutke kida.

EMIL: Sad je cijele situacije dosta. Čovjek može svoj film razvlačiti do neslućenih granica, ali na kraju svaki film ipak pukne.

ANJA: Dosta je koje situacije?

SONJA: Dosta je koje situacije?

ANJA: Lena, ovo nema nikakvog smisla. Ja se pitam tko njemu glavu nosi.

SONJA: Emile, molim te, daj dođi doma pa ćemo razgovarati. Ovo je pomalo neozbiljno, ne misliš? Dođi doma i onda ćemo to sve lijepo riješiti.

LENA: Mama, ne znam gdje su, otkud da znam i šta rade, pa šta misliš da im držim svijeću?

SONJA: Emile, ako je to sad neki akutni napad zbog te tvoje curice...

EMIL: Kakve curice?

LENA: Ne znam šta da radiš, oprosti, nikad se nisam našla u toj situaciji s tatom. Nije suvisao, da, razumijem, a što bi ti htjela? (Štivičić, 2008:137)

Završni je dio drame epilog u kojemu su, prema uputi autorice, Anja i Lena na groblju, potresene sjede te je scena ista kao prva. Dijalog upućuje na to da je Emil umro, ali nejasno je pod kojim okolnostima, odnosno je li ubijen.

ANJA: Je l' misliš ti da je to kazna?

LENA: Ma, kakva kazna. Znaš šta, ako izgovoriš riječ sudbina, ja ću se ubit iz puške.

ANJA: Znaš, jednom mi je rekao...

LENA: Misliš da ovaj dan može proći a da ga ne citiramo?

ANJA: Mislim da ne.

LENA: Ni ja. Što ti je rekao?

ANJA: Rekao je 'Ponekad se pitam gdje ćeš biti kad čuješ da sam umro.'

LENA: *Ha i nije mu padalo na pamet da će se to dogoditi u tvom podrumu.*

ANJA: *Da. Nije ni meni.* (Štivičić, 2008:141)

4.2.3. *FRAGILE!*

Unutar didaskalijskih napomena koje se odnose na dramski tekst nalaze se i one koje se tiču jezika. Autorica napominje da je engleski glavni jezik drame. Središnji su likovi Mila i Marko, Hrvatica i Srbin koji jedini govore materinskim jezikom i to samo dok su sami. Drama obuhvaća nekoliko priča migranata koji uslijed ratne situacije na Balkanu dolaze u Veliku Britaniju tražeći azil i posao. U drami je prisutno nekoliko scena koje opisuju mjesta radnje, *pub* Bugarina Michija koji je svoj posao pretvorio u mjesto u kojemu se odvijaju zabavni sadržaji uz točenje pića. Michi je krutih osobina, nekulturan je, ali prilagodljiv Zapadu i zbog toga je uspio u poslu. Marko, koji je ranije spomenut, kod Michija pronalazi posao pipničara, a Mila odlazi na razne audicije i pokušava uspjeti u glumačkom svijetu. Jedna od scena uprizoruje izbjeglički hostel u Londonu u kojemu se prvi put pojavljuju Tjaša, Marta i Gayle. Tjaša se relativno dobro sporazumijeva na engleskom jeziku, dok Marta nešto slabije. Marta radi kao čistačica, a Tjaša je tek pristigla te je u potrazi za poslom. Gayle radi kao socijalna radnica te u prvom pojavljivanju obavlja razgovor s Tjašom koja je ratna izbjeglica s balkanskog područja. Objašnjava joj način na koji funkcioniraju azil i traženje posla, ohrabruje ju, pruža joj podršku te ju također navodi da, ako želi, može pričati o strahotama koje je proživjela u ratnim okolnostima. Tjaši je u tom trenutku preteško pričati o svojoj traumi. Kasnije je moguće doznati da je proživjela gotovo svaki ratni zločin počinjen nad civilima, od kojih su većina seksualno zlostavljanje.

Novinska je agencija još jedan prostor u kojemu se odvija radnja drame. Unutar tog prostora predstavljen je lik Erika koji ondje radi kao reporter, a porijeklom je iz Norveške. Iz te se scene doznaje se da su Erik i Mila u romantičnom odnosu, ali iz njihova dijaloga, doznajemo, ne pretjerano *ekskluzivnom* jer je Erik sklon *nestajanju*. Kao i u prethodne dvije drame prisutan je element konzumacije psihoaktivnih supstanci – veza Erika i Mile svodi se na upražnjavanje strasti. U trećoj sceni važno je napomenuti da se, na projekciji koja bi predstavljala televizijsku reportažu, pojavljuje uplakana Marta iz hostela koja progovara o ratu kao civil. U drami su razvijeni komplicirani odnosi, Erik i Tjaša otprije su zajedno te se ispostavlja da je Tjaša stigla u Englesku da bi potražila Erika, iako joj njezina socijalna

radnica Gayle savjetuje na početku da to ne čini, već da pokuša ostvariti novi početak bez starih kontakata.

Također, Gayle ostvaruje romantični odnos s Markom, koji je Milin cimer. Naposljetku, Tjaša i Erik ponovno se susreću, oživljavaju stare uspomene kojima su vezani, a Mila i Tjaša saznaju jedna za drugu, nakon čega Erik po svom običaju *nestaje* i više se ne javlja. Nakon što saznaju da dijele muškarca, Mila i Tjaša odlaze na večeru tijekom koje Mila očajnički pokušava saznati kakav je Erik te na koji se način odnosio prema Tjaši. Tjaša, s druge strane, ne smatra njihov odnos toliko spornim, već je u fokusu njezinih misli zapadnjačka hladnoća na koju ima česte primjedbe i usporedbe. Iz Tjašine životne priče doznaje se da je žrtva *traffickinga*, s tim je nesretnim iskustvom obišla mnoge Europske zemlje te može usporediti razinu *topline* ljudi tih zemalja. Kraj drame u obliku je epiloga u kojemu se Mila i Marko upoznaju netom nakon dolaska u Englesku. Vrijeme epiloga je retrospektivno, dakle vrijeme *prije*.

4.3. Drame *Nevidljivi*

Ovaj dio rada bavi se pregledom i analizom dramske zbirke *Nevidljivi*, koju čine drame *Krijesnice*, *Sedam dana u Zagrebu: komedija zabluda* i *Nevidljivi*. Prema riječima recenzenta knjige *Nevidljivi*, Tomislava Zajca, prisutna je velika ujednačenost teksta na svim njegovim razinama; na razini ideje, strukture, pristupa likovima i osnovnog tona drama, pa sve do povezivanja kroz rezonantne tematske krugove. Prema riječima Tomislava Zajca, „dramski prostori koje autorica odabire uglavnom su vrlo realistična prizorišta, koja u nekim malim pomacima sugeriraju da su i više od prostora za iskazivanje dramskog potencijala. Prostori su to koji svojim realnim prosedeom omogućuju nesmetanu igru, dok ih istovremeno i vrlo suptilno, autorica jednostavnim postupcima izdiže na razinu metafore.“

4.3.1. *KRIJESNICE*

Drama *Krijesnice* izvorno je napisana na engleskom jeziku pa tako u uputama koje donose informacije o likovima i scenskom prostoru stoji potpis autorice i Mirte Zekan kao prevoditeljice. Zanimljivo je to što su u popis likova uvrštene Anja i Lena, opisane kao „*stjuardese, u nekim tridesetima, razdražljive, s dinamikom para*“. (Štivičić, 2015:75)

Kad bi se stvaralaštvo Tene Štivičić sagledalo u kontekstu ranijih objava, drama *Dvije* (2002.) prikazuje priču dviju prijateljica, Anje i Lene u ranim dvadesetim godinama koje funkcioniraju principom samoironije. Postoji mogućnost da se autorica u ovoj konkretnoj drami poslužila *reciklažom*⁹ likova.

Drama broji sveukupno 12 likova, od kojih se neki, poput Anje i Lene, pojavljuju u tandemu¹⁰. Unutar napomena koje se tiču scene autorica opisuje dramski prostor:

„Prostorom dominira ploča s destinacijama, jedna od onih starinskih sa slovima na okretanje i veliki sat koji visi negdje u zraku. Oni su uvijek tu, bez obzira na kojem dijelu aerodroma se odvija radnja. Krećemo se kroz aerodrom, pratimo naše junake, na onaj cirkularni, repetitivni način, kako se već krećemo po aerodromima. Uvijek nekamo ideš i uvijek završiš na istom mjestu. Ili na nekom drugom, koje izgleda isto.“ (Štivičić, 2015:76)

Radnja drame je dinamična, prikazuje razne likove koji za vrijeme snježne oluje ostaju *zaglavljani* na aerodromu. Kako vrijeme radnje drame odmiče likovi se cirkularno pojavljuju, tako čitatelj kroz njihove dijaloge dobiva dojam njihove uloge na aerodromu, odnosno *što* ih je i *gdje* poslalo da se nađu upravo na aerodromu. Tajana Gašparović pisala je u časopisu za kazališnu umjetnost *Kazalište* o drami *Krijesnice* te su za nju dramska lica unutar drame „tipiziranija od punokrvnih osobnosti drame *Fragile!*“. (Gašparović, 2007:38)

Gašparović dramsku strukturu opisuje linearnom i uobičajenije fragmentarnom, lišena je rastvaranja unutarnjih pukotina i poigravanja s vremenskom perspektivom. Gašparović također iznosi konkretizaciju mjesta i vremena radnje drame, nazivajući ih ne-mjestom i ne-prostorom, a daje i metaforički prijedlog za dramsko isčitavanje.

Mjesto radnje *Krijesnica* je zračna luka. Ona konkretna, fizički prisutna, ali i ona metaforička. Posljednji prizori drame *Fragile!* također se zbivaju u zračnoj luci, a već i sam naslov drame sadrži asocijaciju na putovanja (gdje često nailazimo na prtljagu s oznakom *Fragile!*) koja, spojena s doslovnim prijevodom naslova (lomljivo, krhko) i s dramskim zbivanjima, otvara i mračniju konotaciju: način na koji zapadni svijet tretira ljude iz Istočne Europe i ostale nepodobne pridošlice. (Gašparović, 2007:38)

⁹ Ovaj je izraz ovdje upotrijebljen da bi se objasnio postupak jednom kreiranih likova iz prethodne drame i ponovno ožvijen u drugoj, ali u drugom kontekstu, bez prevelikog fokusa na same likove.

¹⁰ Tandemsko pojavljivanje likova upućuje na njihov simbiotski način funkcioniranja na sceni. Opisi tih likova uvjetni su s obje strane, a tiču se likova koji su kolege na radnom mjestu, bračni ili neki drugi par.

U *Krijesnicama* se, kao i u dramama *Fragile!* i *Europa* provlači pitanje jezika. Element pitanja jezika u ovoj drami logičan je jer je mjesto radnje na aerodromu, ali u jednom je dijelu drame osjetna problematika engleskog jezika kao glavnog govornog jezika Europe i većine svijeta. Opis spomenute problematike opširniji je u dijelu vezan za dramu *Europa*.

Primjer jezične problematike vidljiv je u sceni pod naslovom *Automat* u kojoj se susreću Olga, u didaskalijama opisana kao nenametljiva dvadesetogodišnjakinja koja govori jezikom koji joj nije materinji s primjetnim naglaskom, i Martin, šarmantan i izuzetno smiren pedesetogodišnjak.

„*MARTIN: Ne govorite engleski?*

OLGA: Govorim engleski i njemački.

MARTIN: Sjajno. Ja ne.

OLGA: Engleski govorite prilično dobro.

MARTIN: Hvala vam. Sklon sam složiti se s vama. Međutim, ne govorim ni jedan drugi jezik, što je ustvari, sramotno.

OLGA: Cijeli svijet govori engleski jezik.

MARTIN: Doista. Cijeli svijet će jednoga dana biti Amerika.

OLGA: Ja idem u Ameriku!

MARTIN: Stvarno? Fantastično. New York?

OLGA: Lake Havasu City, Arizona.“ (Štivičić, 2015:113)

4.3.2. *SEDAM DANA U ZAGREBU KOMEDIJA ZABLUDA*

Drama *Sedam dana u Zagrebu* u punom smislu tog izraza zaista jest *komedija zabluda* kako stoji u dopuni naslova. Jedna je od onih drama kojoj su u zapletu dramski likovi dovedeni u situaciju u kojoj se ne zna *tko pije, a tko plaća* te zamršeno klupko dramske priče bude *nasilno* otpetljano na humorističan način. Specifičnost je ove drame što ima naratoricu, kako stoji u uputi autorice, Susjedu koja je uvijek „*prisutna i sve zna, svaki dan u Zagrebu. Susjeda izgovara didaskalije, prvenstveno one u kojima se osjeća komentar, kao i zadnju veliku. Mogu joj pomagati i likovi koji ne sudjeluju na sceni*“ (Štivičić, 2015:8)

Dramska je kompozicija također vrlo zanimljiva, scene i događaji raspoređeni su linearno prema danima u tjednu, s prvom scenom koja započinje u ponedjeljak (svojevrna implikacija novih motivacija, novih *pobjeda*) i završnom scenom koja se događa u subotu, tako da nedjelja izostaje (što opet može implicirati to da je svojevrni *krug* zamršene dramske situacije i odnosa prekinut, o čemu će biti govora nadalje, tj. cikličnost se prekida i nema kontinuuma ako se drama uopće može promatrati u takvom alegorijskom aspektu).

Uz dramsku kompoziciju, ovdje se u vezu može dovesti i definicija *situacije* S. Jansena koju je Manfred Pfister uvrstio u svoju teorijsku studiju.

„*Situacija* se definira kao rezultat podjele tekstualne razine na dijelove koji odgovaraju zatvorenim skupinama. To znači da ćemo kod analize nekoga konkretnog teksta postaviti granicu između dviju situacija tamo gdje ulazi ili gdje izlazi neka osoba, ili, pak tamo gdje se u dekoru zbiva promjena mjesta.“ (Pfister, 1998:293)

Upute autorice koje se tiču likova također su zanimljive, karikirane te prilagođene vremenu i temi pisanja. Tako se u uvodnoj sceni koja se odvija u *ponedjeljak* susreću Ana, pomalo nervozna i usamljena četrdesetpetogodišnjakinja koja je odgovorna u agenciji za udomljavanje pasa, i Nataša, tridesetsedmogodišnjakinja opisana kao neurotična osoba koja pije lijekove za smirenje, a stil joj je odijevanja hrvatsko-japanski. Radnja se odvija u staromodnoj kancelariji u kojoj Nataša pokušava udomiti psa, ali joj Ana postavlja gotovo nemoguće uvjete usvajanja koji više priliče posvajanju djeteta nego usvajanju životinje. Ana se prema Nataši postavlja autoritativno, iako joj takav stav nimalo ne pristaje, te ju *rešeta* pitanjima od životnih uvjeta, posla od kojega zarađuje do bračnog statusa, koji je u Natašinom slučaju neostvaren. Očajna svime što se od nje traži, Nataša daje lažnu adresu na koju će doći Ana i provjeriti uvjete za udomljavanje psa.

Ono što je zanimljivo, a tiče se cjelokupnog stvaralaštva Tene Štivičić, jest motiv psa koji se povremeno pojavljuje u nekoj od drama. Tako se u drami *Na samrti* pojavljuje irski seter Felix s kojim Helena sama ostaje na kraju drame. Ovdje je prisutan motiv psa, odnosno pokušaj udomljenja psa od strane Nataše koja je opisana kao neurotična u didaskalijama. U generacijskoj drami *Tri zime* također se spominje pas Bonica u nekoliko navrata u kontekstu događaja kojih se likovi iz te drame anegdotalno prisjećaju. Moguće je pretpostaviti da je pas samo estetsko sredstvo kojim dramatičarka želi *podebljati* punoću likova i dramske situacije, a s druge strane, izostavivši dramu *Tri zime* u kojoj je pas samo obris, odnosno uspomena, moguće je pretpostaviti da je pas pratitelj usamljenih, nesretnih i razočaranih žena; Helene,

koja se s više dragosti obraća psu nego bilo kojem drugom liku u drami, u nekoliko navrata optuženoj da ima psihičkih problema te ima problema s muškarcima; i Nataše, koju autorica u didaskalijama opisuje kao neurotičnu ženu koja je na sedativima te također nije u povoljnoj romantičnoj situaciji što će biti u nastavku obrazloženo.

Nataša daje adresu svoje prijateljice Tanje te sljedeći dan odlazi kod nje da bi dogovorila *plan*. Tanjin je stan moderno i skupocjeno uređen, a ona je trudna te planira nekonvencionalni porod u svome stanu na koji poziva prijatelje i užu obitelj. Nataša se ne slaže s idejom *alternativnog* poroda te Tanju pokušava odgovoriti od takve ideje, ali bezuspješno. Kasnije se u dramu uvode dva lika, Natašin muž Danijel, uspješni konzultant koji je često odsutan iz obiteljskog doma zbog posla, i Mustafa, predsjednik kućnog savjeta. Mustafa dolazi do Tanje na hodniku zgrade s peticijom koja se tiče stambenog okruženja, nakon čega ga Tanja ljubazno poziva u stan u kojemu se nalazi njezin muž Danijel. Ulaskom u stan Mustafa objašnjava Danijelu *nacrt* peticije koju ovaj ne želi potpisati i usput u stan unosi nemir te uvrijeđeno odlazi, ostavivši supružnike u svađi koji se pred kraj scene pomire.

U nastavku drame moguće je doznati da Nataša ima ljubavnu aferu s Danijelom, mužem svoje najbolje prijateljice. Scena koja se *odvija u četvrtak* prikazuje Natašu i Danijela zajedno uz povremene prepirke i razgovor o igrački iz *sex shopa*.

Danijel implicira to da su Natašu *psihijatri sredili lijekovima* te smatra da nakon toga nema povratka na staro. Atmosfera Natašinog i Danijelovog druženja implicira to da si *pune vrijeme*, dosadno im je. Nataša djeluje kao da ne gaji pretjerane emocije prema Danijelu, a Danijelu je očito dosadno u braku, odnosno pokušava pobjeći od Tanjine potrebe za kontrolom koju joj je dramatičarka pripisala kao karakternu osobinu.

Sljedećeg dana Nataša svraća kod Tanje na prethodni dogovor i *posudbu* stana u svrhu udomljavanja, dala je Ani iz agencije Tanjinu adresu. Danijel je poslom odsutan. Tanji pukne vodenjak, Nataša ju pokušava odvesti u bolnicu, ali se Tanja opire jer je htjela *porod kod kuće*. Tanja Nataši daje broj babice koja joj je trebala pomoći za vrijeme poroda, odnosno odraditi posao sa strane, *na crno*, no babica je u Beču i nije u mogućnosti doći. U trudovima, Tanja se povjerava Nataši sa sumnjom da ju Danijel vara. Tada u stan upadaju Ana i Mustafa koji se fizički sukobljavaju. U kasnijem razgovoru s Tanjom Mustafa nevino raskrinka Natašu pred Anom koja shvati da joj je Nataša dala lažnu adresu. Nakon nekog vremena na scenu dolazi Danijel pred Tanju koja je u odmakloj fazi trudova. Pri samom porodu Tanja uhvati

Danijela za jednu ruku, Natašu za drugu. Dok je Tanja u sredini, drugo se dvoje čudno pogledavaju.

Subotnja i ujedno završna scena, slikovito je opisana.

„U polumraku, Tanja leži na kauču s bebom na prsima. Spava. Ispod nje s jedne strane na podu spava Danijel, s druge Nataša. Malo dalje spava Ana naslonjena na usnulog Mustafu. Mustafa ju je zaštitnički obgrlio. Svi umazani krvlju i raznim tjelesnim izlučevinama. Tragovi krvi i izmeta posvuda oko njih. Dvije, tri prazne boce na stolu. Uokolo nered, porušene stvari, razbijeno ogledalo nakrivljeno visi na zidu, komadi stakla na podu, krvave plahte i ručnici posvuda.“ (Štivičić, 2015:70)

Mustafa i Ana se bude prvi i odlaze iz stana, skoro kao par. Nakon njih probudi se Nataša, uzima torbu te i ona misli otići, ali tada se probudi i Tanja koja moli Natašu da pridrži novorođenu bebu. Danijel odnosi Tanju u kupaonicu, a Nataša ostaje sama s bebom u rukama te to doživljava kao smiješan prizor. Danijel se vraća do Nataše, ona mu bez riječi predaje bebu i odlazi. Za to vrijeme Tanja vičući doziva Danijela koji ostavlja bebu na sofī. Drama završava tako što beba leži sama na sofī, a oko nje su krv i nered.

4.3.3. NEVIDLJIVI

Drama *Nevidljivi* inspirirana je knjigom *A Seventh Man* Johna Bergera i Jeana Mohra. Središnji je lik drame Felix koji vodi autorefleksivne razgovore s psihoterapeutom. Od značajnijih likova u drami prisutni su Anton i Lara, oboje migranti u Londonu u potrazi za poslom i azilom. Dramatičarka i u ovoj drami kroz likove i radnju ističe zapadnjačku krutost i sistemske prilagodbe s kojima se migranti u potrazi za boljim životom susreću.

U sceni pod naslovom *Lara je dobila kuhinjski stol*, lik Lare, migrantice, opkoljen je uličnim nasilnicima koji ju vrijeđaju te ju čak pokušaju silovati. U obranu joj pristiže Anton.

„Ispred svoje kuće Lara stoji pored kuhinjskog stola. Prilaze joj dva dečka.

1. DEČKO: *Hej. Ti.*

Lara ga pogleda, ali ne odgovara.

2. DEČKO: *Neće kroz vrata, a?*

LARA: Neće.

1. DEČKO: Nisu ti dosta široka.

LARA: Ma ići će...

2. DEČKO: A vi nemate vrata, tam otkud si ti? Jesi nekad vidla vrata, e?

LARA: Sve u redu.

1. DEČKO: Si u šatoru odrasla?

2. DEČKO: E, gle, ak ti mi uguramo taj stol kroz vrata, šta nam daš?

LARA: Ne, hvala. Ja ne trebam pomoć.

Lara se popne na stol.

1. DEČKO: Lijepo ti nudimo dil. Mi tebi zguramo stol u kuću, a ti nama popušiš? A? Pa reci da to nije fer.

LARA: Molim vas, pustite me na miru.

2. DEČKO: Jebi ga, zlato, sad je malo kasno za to.

Uhvate stol pa ga zavrte s Larom na njemu. Ona se sklupča na stolu, dok oni vrte sve brže, draže je i huškaju.

Anton se pojavi. Uhvati jednog dečka za kragnu jakne i baci ga na zemlju.

1. DEČKO: Hej!

ANTON: Makni se od nje.

Drugi dečko se zaleti na Antona, ali je Anton očito veći od njega. Prvi dečko se diže s poda.

2. DEČKO: Aj probaj, aj još jednom stavi tu svoju zamazanu ruku na mene, smeće imigrantsko.

1. DEČKO: Odjebi otkud si došao.

2. DEČKO: Pa ne bi ju štapom dirao. Da zaradim sidu od nje.

1. DEČKO: Ptičju gripu.

2. DEČKO: (smije se) Ptičju gripu. Svinjsku gripu.

1. DEČKO: Ej, rasparat ću te, pičko.

2. DEČKO: Znamo di živiš, ti si mrtav čovjek, buraz.

I dečki otrče.

ANTON: Jesi dobro?

LARA: Jesam.“ (Štivičić, 2015:240-241)

Na kraju pregleda i analize ovog dramskog teksta, navedene riječi recenzenta Tomislava Zajca zaokružuju ovu dramsku cjelinu:

„*Nevidljivi*, na kraju, donose vrlo elaborirane preskoke između čvrsto pozicionirane Tvrđave Europe, kao visoko ograđena prostora slobode kojoj se teži, a koja za njezine stanovnike paradoksalno predstavlja emocionalni zatvor; i Drugih, odnosno onih koji doslovno jesu ‘drugi’ – pomoćne radne snage koja je nevidljiva, kojoj čak nije pripisan ni realni prostor igre, već su za svoje osobne iskaze prisiljeni koristiti neimenovani prostor svojevrsnog nebivanja. Unutar svoje ciklične strukture *Nevidljivi* bolno aktualno predstavljaju svijet vječitog ponavljanja, u kojem oni koji bi morali postati pametnijima ili od - govornijima to nikada ne postaju, a oni koji bi mogli pronaći svoje mjesto ‘negdje drugdje’ u tome nikad ne će uspjeti.“ (Zajec, 2015:119)

4.4. Europa

Drama *Europa* kazališni je projekt zasnovan na multilingualnom, raznolikom, ali i zajedničkom europskom naslijeđu. Ideja je *Europe* simbolična; promicanje kolaboracije i spajanje raznolikosti, u srži razmjena ideja kroz umjetnost. Projekt je djelo petero autora, uključujući i Tenu Štivičić. Autori koji su radili na *Europi*, uz Tenu Štivičić, pioniri su dramske scene u zemljama njihova porijekla. Lutz Hübner iz Njemačke, Małgorzata Sikorska-Miszczuk iz Poljske, Steve Waters i Caroline Jester iz Ujedinjenog Kraljevstva. Cilj je predstave da kroz ideju *Euroteatra* promiče predstave na drugim jezicima, osim na engleskom. tj. da se kazalište ujedini kroz jezičnu i nacionalnu raznolikost na europskom području. Nacionalna pripadnost autora i kratke informacije o njihovu radu ovdje su tek uzgred spomenute. Važno je istaknuti nacionalnosti autora zbog faktora multilingualnosti u drami, koja je ujedno i nositelj drame.

Lehmann u svojoj studiji navodi da je „umjetnost, a pogotovo kazalište, koje je mnogostruko uključeno u društvo – od kolektivnog karaktera produkcije preko javnog financiranja do zajedničke recepcije – stoji na polju realne *socio-simboličke prakse*. Ako uobičajena redukcija estetskoga na društvene pozicije i iskaze ostaje prazna, onda je, obratno,

svako pitanje estetike koje u umjetničkoj praksi kazališta ne prepoznaje refleksiju društvenih normi opažanja i ponašanja slijepo.“ (Lehmann, 2004:18)

Izvorni je tekst drame na njemačkom, hrvatskom, poljskom i engleskom jeziku. U izvornome tekstu režijske upute, prijedlozi i didaskalije napisane su na engleskom jeziku. Dramski predložak u svrhu izrade ovoga rada preuzet je od autorice Tene Štivičić. Verzija sadrži nekoliko posljednjih korekcija prije izdavanja te je uz tu verziju priložena i verzija na engleskom jeziku.

Poliglosija je sve više je prisutna u postdramskom kazalištu, a H. T. Lehmann tu pojavu vezuje za uvjete produkcije. Ističe da se mnogi zahtjevniji kazališni radovi mogu financirati samo uz pomoć međunarodnih koprodukcija, tako da posve pragmatični razlozi sugeriraju da se upotrijebe jezici zemalja sudionica. (Lehmann, 2004:200)

4.4.1. BILJEŠKE O AUTORIMA, OKOLNOSTIMA NASTANKA I IZVOĐENJA DRAME

Prethodno je spomenuto da je ova drama multilingualan projekt petero autora koji se razlikuju po nacionalnoj pripadnosti i jeziku. Ovaj dio rada donosi kratke informacije o autorima koji su radili na drami uz Tenu Štivičić. Ovdje su u kratkim crtama predstavljeni Lutz Hübner iz Njemačke, Małgorzata Sikorska-Miszczuk iz Poljske, Steve Waters i Caroline Jester iz Ujedinjenog Kraljevstva.

Lutz Hübner rođen je u Heilbronnu 1964. godine. Školovani je glumac te je angažiran u nekoliko kazališta u Njemačkoj. Od 1996. godine samostalno piše i režira u Berlinu, gdje živi s obitelji. Napisao je četrdeset predstava koje su prevedene na dvanaest jezika. Njegove su drame najizvođenije u Njemačkoj.¹¹

Małgorzata Sikorska-Miszczuk scenaristica je i dramaturginja. Diplomirala je novinarstvo, političke i rodne studije u Varšavi. U Łódžu završava poslijediplomski studij Filmske montaže na Akademiji filmske i kazališne umjetnosti. Njezine su predstave prevedene na sljedeće jezike: engleski, njemački, francuski, srpski, hrvatski, češki, ruski, rumunjski, ukrajinski, švedski, španjolski i hebrejski. Predstave su izvođene u Češkoj Republici, Poljskoj, Njemačkoj, Francuskoj, Švedskoj, Rusiji, Rumunjskoj, Belgiji, Španjolskoj te u SAD-u.

¹¹ Navedene su informacije o autorima i okolnostima nastajanja drame preuzete, prevedene, sažete i parafrazirane iz radne verzije *Europe*. Građa je preuzeta na upit dramatičarke Tene Štivičić.

Steve Waters bio je nositelj nekih kolegija na poslijediplomskom studiju Dramaturgije na Sveučilištu u Birminghamu u razdoblju od 2006. do 2011. godine. Poučava kreativno pisanje na UEA-i te je član Udruženja britanskih kazališta. Vodi blog koji objavljuje britanska medijska kuća *The Guardian*.

Caroline Jester je spisateljica, dramaturginja i predavačica te se dramaturgijom koristi u raznim aspektima. Dvanaest godina radila je kao dramaturginja i književna urednica u kazalištu *Birmingham Repertory Theatre* gdje je surađivala s brojnim piscima. Na Institutu kreativnog i kritičkog pisanja radi kao suradnica na Sveučilištu grada Birminghama, a diplomirala je dramsko pisanje na londonskom Dramskom centru. Predavala je na Salfordu i na Sveučilištu Birmingham, na Zakladi Arvon te je radila za *Britansko vijeće*. Prevela je *Malograđansku svadbu* Bertolta Brechta. Osmišljava internacionalne dramaturške programe te priprema informativne dramske audio zapise za *Museum of Carpet*.

Pred autore bio je postavljen velik izazov, govoreći o ovoj drami. Autori su se dvoumili trebaju li predstavu postaviti na engleskom jeziku ili ju trebaju pripremiti na više jezika. Na kraju su se odlučili za obje varijante, a upravo im je multilingualnost omogućila istraživanje novih dramaturških mogućnosti kroz kolaboraciju. Bitno je spomenuti da je kolaboracija jedan od najproduktivnijih oblika rada u dramaturgiji jer dvojako širi vidike. Dramski komadi nastali suradnjom više autora slojevitiji su te su otvoreni onom *dramski još neistraženom*, prema eksperimentalnom i inovativnom, otvaraju vrata novim dramskim rješenjima.

Prema Lehmannu ovu je dramu moguće svrstati u kategoriju *teatra projekta* koji je po svojoj biti eksperimentalan, a sastoji se u traženju novih povezanosti i prepletenosti načina rada, institucija, mjesta, struktura i ljudi. (Lehmann, 2004:30)

Redosljed premijernog izvođenja *Europe* započeo je u Dresdenu, nakon toga u Poljskoj u Bydgoszczu, kasnije u Birminghamu i napokon u Zagrebu u ZKM-u, u travnju 2013. godine. Bitno je naglasiti da su se radionice vezane za *Europu* odvijale u Zagrebu godinu dana prije nego što je Hrvatska postala članicom Europske unije. Zanimljivost vezana za radionice provedene u Zagrebu jest zaključak da hrvatski jezik posjeduje veliki broj germanizama.

Dva su ključna problema prezentirana u drami: problem jezika te problem podrijetla. Na samom se početku, u uvodu odvojenom od scena, u uputi za čitatelja navodi problem jezika, odnosno engleskog jezika kao monopolnog. O engleskome jeziku kao dominantnom

jeziku Europe dalo bi se napisati više znanstvenih radova, tako da će ovdje ta problematika biti iznesena samo suštinski. Pitanje jezika vrši pritisak na kazališnu umjetnost, ali i na znanost općenito, no ovdje je naglasak na kazališnoj umjetnosti. Opći je stav da bi manje države, pa i one veće (npr. Poljska) trebale govoriti engleski, da bi postigle afirmaciju u Europi. Pred Ujedinjeno Kraljevstvo ne postavlja se takva vrsta izazova. Samim time što je netko govornik engleskog jezika automatski bi trebalo značiti da su mu sva vrata otvorena prema „Europi“, dok je izvorni govornik engleskog jezika onaj koji stoji pred vratima i odlučuje koga će pustiti, a tko će ispred tih vrata ostati stajati.

Drama je nastajala u vrijeme kada se tek govorilo o tome da će doći do Brexita, odnosno da će se Ujedinjeno Kraljevstvo odvojiti od ostatka Europe, što se u konačnici i događa 31. siječnja 2020. Lehmann u svojoj studiji iznosi stav koji se odnosi na istraživanje postdramskog kazališta prema kojemu nije cilj izvođenje novih načina kazališnog oblikovanja iz društvenih odnosa.

„No u realnosti koja je prepuna socijalnih i političkih sukoba, građanskih ratova, bijede, potlačivanja, sve većeg siromaštva i socijalne nepravde ipak je možda prikladno na kraju malo općenitije razmisliti o načinu na koji se može misliti odnos postdramskog kazališta prema političkome.“ (Lehmann, 2004:329)

U ovoj drami implementirani su elementi jezičnog monopola koji je prešutan lingvistu ili nekom drugom stručnjaku čiji su predmet zanimanja društveno-humanističke znanosti, usko povezan s politikom i društvenom moći. H. T. Lehmann u tom kontekstu opisuje organizaciju moći kroz društvo koje pravno regulira sva područja života, odnosno za njega je to „splet u kojemu čak i vodeća politička elita jedva da još ima zbiljsku moć nad ekonomsko-političkim procesima, a kamoli nad pojedinačnim osobama.“ (Lehmann, 2004:329)

U takvoj teoriji politički sukob tendencijski izmiče promatranju i scenskom predstavljanju jer gotovo da ne postoje vidljivi nositelji pravnih pozicija koji bi se suprotstavljali kao politički protivnici. Za ovu dramu važan je i pojam interkulturalnosti, za koji Lehmann u svojoj studiji tvrdi da bi trebao izazivati više političkih dvojbi nego što je to obično slučaj.

„Doduše, njemu treba davati prednost pred još upitnijim pojmom multikulturalizma, koji više pogoduje ograđivanju jednih od drugih i agresivnom samoafirmiranju kulturnih grupnih identiteta nego urbanom idealu uzajamnog utjecanja. No i tu se postavljaju pitanja:

uopće se ne susreću ‘kulture’ kao takve nego konkretni umjetnici, umjetničke forme, kazališni radovi.“ (Lehmann, 2004:332)

Referirajući se na Melchingera, Pfister obilježava kazalište kao političku stvar. Državna ga je vlast uvijek promatrala s nekim nepovjerenjem, kontrolirala ga je i podvrgavala restrikcijama putem službenih instanci cenzure i to s obzirom na religijsku, političku i moralnu pravovjernost,¹² ili ga je pak subvencijama dovodila u ekonomsku ovisnost koja unaprijed jamči određeni stupanj konformizma. (Pfister, 1998:63)

Predrežijske radnje provedene su istraživanjem i radionicama u nekoliko većih europskih gradova. Autori su proveli istraživanje pomoću ankete. Ispitanici ankete bili su državljani zemlje iz koje je pojedini autor dolazio. Anketa se sastojala od deset pitanja;

- (1) *Navedite tri pravila prema kojima Europljani žive.*
- (2) *Kada biste trebali izgraditi hram posvećen Europi, od kakvoga bi materijala taj hram bio načinjen?*
- (3) *Domaćin ste emisije „Europske večere za 5“. Što biste pripremili kao glavno jelo?*
- (4) *Kako bi glasio europski Ustav sažet u jednu rečenicu. Kako bi ona glasila?*
- (5) *Slavi se Dan Europe. Kada i gdje bi se održao i što bi se događalo?*
- (6) *Kada se osjećate „europski“?*
- (7) *Kako Europa može opstati?*
- (8) *Tko upravlja Europom? Tko bi, po Vašem mišljenju, njome trebao upravljati?*
- (9) *Djetetu objasnite europsku krizu.*
- (10) *Čestitamo! Osvojili ste vikend u Dresdenu, Bydgoszczu, Birminghamu i Zagrebu. Koji grad biste odabrali i zašto?*

4.4.2. KRATAK SADRŽAJ

Slijed događaja u *Europi* nije posve linearan. Dramska se kompozicija sastoji od preko dvadeset sukcesivnih scena u kojima se isprepliću priče. U postavi originalne produkcije bilo je osam likova, po dvoje iz svake zemlje. Szaman (Šaman) je svojevrsni narator koji priča priču o *Europi* koja je pretvorena u lik. Šamanove su priče pune motiva iz prirode kojima je

¹² Razvoj u Engleskoj skicira R. Findlater (1967.)

uprizorena sloboda Europe. Lik Stribora u određenim scenama izlaže priču o dolasku Hrvata pred Europskim vijećem te pokušava dobiti novac da bi tu priču mogao plasirati na tržište. Kroz pričanje priče referira se na umjetninu *Dolazak Hrvata* Otona Ivekovića. Osjetna je ironija jer kroz prezentaciju Striborov je identitet preispitan od strane komisije, a time je i hrvatski identitet prikazan kao fragmentaran. U komisiji sjedi Sunčana koja često pomaže Striboru u izražavanju jer engleskim jezikom ne vlada toliko dobro. Tijekom prezentiranja, često na hrvatskome jeziku pokušava izraziti ono što želi reći.

Sunčani je često neugodno tijekom Striborove prezentacije jer je pretpostavljena balkanska otvorenost i ležernost dovedena u kontrast s britanskom krutošću i manjkom afektivnog izraza. Atmosfera u kojoj se Stribor našao prilično je ozbiljna i uštogljena, a on na takve situacije kao opušteni Balkanac nije navikao.

Drama se nadovezuje na problem pakistanske manjine Ujedinjenog Kraljevstva te se u nekoliko navrata portretira u *dramu traume* prikazom taočke krize. Riječ je o paru, muškarcu Pakistancu i ženi, Hrvatici, dijelom Muslimanki, koji su zabunom proglašeni teroristima. Spominje se i netrpeljivost Europe prema Židovima i Muslimanima, a također su poveznice Drugi svjetski i Domovinski rat. Prisutna je tema straha od nepoznatog, odnosno ksenofobičnosti, a to je posebice izraženo u dijelu kada su scene na njemačkom i engleskom jeziku. Taj je strah posljedica priljeva migranata koji su druge kulture i religije, stoga se zapadnoeuropsko stanovništvo ne osjeća sigurno. U drami se javlja problem Poljakinje oboljele od raka dojke koja se pokušava izliječiti, ali neuspješno. Često spominje američke znanstvenike i napredak tehnologije te žali za time što nije ondje jer smatra da bi u Americi možda bila izliječena. Taj dio prikazuje još jednu temu drame, a to su genetska istraživanja. Na kraju su portretirani vicevi, odnosno kultura pričanja viceva te se na taj način istovremeno promoviraju europska raznolikost i zajedništvo.

4.5. *Tri zime*

Tri zime transgeneracijska je drama čija je radnja podijeljena u tri vremenska perioda. Vremenski periodi uključuju događaje koji se odvijaju 1945., 1990. i 2011. godine. Uvodna scena odvija se u kancelariji HNK 1945. godine, dok se sve ostale scene odvijaju u i oko kuće obitelji Kos, nekada u vlasništvu obitelji Amruš. Samoju dramu prethode režijske upute koje se odnose na scenografiju, interpunkciju, ali i dodatnu scenu „Četvrta zima“ za koju navodi da nikada nije izvođena na pozornici te da se može izvoditi samo uz autoričino dopuštenje.

„Između scena pojavljuju se projekcije tlocrta i unutrašnjosti kuće kroz dvadeseto stoljeće i fotografije njezinih stanara kroz vrijeme.

Napomene:

Interpunkcijski znak / označava preklapanje dijaloga.

Interpunkcijski znak – označava prekinutu misao.

U dramu se inzistira na govornom jeziku, stoga su neke riječi s izostavljenim samoglasnicima namjerno pisane bez apostrofa.

Ovom izdanju ‘Tri zime’ pridodana je i dosad neobjavljena scena ‘Četvrta zima’. Scena ‘Četvrta zima’ do sada nije izvođena na pozornici, a može se izvoditi samo s autoričnim odobrenjem.“ (Štivičić, 2016:8)

Dijalozi unutar drame dinamični su kao i obitelj, nositelji radnje. Kao što je autorica u uputama navela, dijalozi se preklapaju i prekidaju. Atmosfera drame popraćena je obiteljskom dinamikom, u nekoliko navrata osjetan je snažan emocionalan naboj, a kroz radnju prikazano je siromaštvo prve generacije koja useljava u kuću te kasnije i šokantna scena obiteljskog nasilja. Pokretač radnje nadolazeće je vjenčanje u vremenu *sada*, 2011. godine, a brojne reminiscencije likova vraćaju radnju u 1945. i 1990. godinu te objašnjavaju i otpetljavaju pitanja vlasništva kuće, obiteljske tajne, okolnosti i prilike te odnose s kojima je obitelj Kos povezana.

5. ZAKLJUČAK

Posebnost drama Tene Štivičić jest upravo u njezinu autorskom poštivanju dramskih pravila bez namjere da dramsku formu postmodernistički dekonstruira – dakle, u jednostavnosti koja pogoduje i proučavatelju znanosti o kazalištu i laiku.

Postmodernost u dramama Tene Štivičić najviše je razvidna u aspektu likova. Likovi njezinih drama ujedno su i tema, reprezentacija određene skupine (Anja i Lena predstavnice *zlatne mladeži* u drami *Dvije* koje se bezbrižno izležavaju u svojem krevetu poremećenih vrijednosti, Marta i Tjaša migrantice iscrpljujuće prošlosti u potrazi za boljim sutra u drami *Fragile!*, kao i Lara i Anton, također migranti suočeni sa zapadnjačkom surovošću obilježeni kao *drugi, drugotni*, na rubu društva, u sustavu nisu obilježeni ni kao društvena margina u drami *Nevidljivi*) koja se ujedno služi svojim kulturalnim, subkulturalnim ili nekim drugim jezičnim (identitarnim) kodom te na taj način čitatelja uvodi u svijet u kojemu s likovima može suosjećati ili se s njima može poistovjetiti. Likove Tene Štivičić moguće je pronaći u njihovim dnevnim sobama te se čitatelj može uključiti u njihovo postojanje baš u onakvoj situaciji u kakvoj ih zatiče, onakvima kakvi jesu jer ti likovi govore kao mi, kao naši susjedi i prijatelji, kao naša obitelj – oni su čitatelju bliski i poznati.

Rafolt u *Odbrojanju* kritizira siromašnu poetološku odrednicu dijela stvaralaštva Tene Štivičić pod kompleksom i/ili oznakom *ženskog pisma*. Ovaj rad priklonjen je takvoj vrsti kritike jer se teme rata, terorizma, *traffickinga*, seksualnog i drugog nasilja, etničkog isključivanja, propadanja u drogu i srljanja kroz život jednostavno *ne smiju* svesti na nazivnik *samo* ženskog pisma. Riječ je o zahtjevnim i teškim temama koje nije dovoljno samo svrstati u kategoriju *pisala ih je žena* ili još gore, u kategoriju pod nazivom *ženske teme*. Emocionalna je trauma ono što je najviše zajedničko svim tim temama pa bi se takva vrsta stvaralaštva prigodnije mogla označiti *dramom traume*. Naizgled ležerne i indolentne Anja i Lena nisu preko noći postale *najgora slika najgoreg* u hrvatskom društvu. Anja pati zbog svojeg lošeg izbora muškaraca, a Lena vjerojatno u svojim dvadesetim godinama i dalje vuče svoj problem nesretne obitelji. Tako se dvije nesretnice pronalaze i postaju partnerice u autodestrukciji. Svaki lik u drami (ili barem u većini drama) sa sobom nosi svoje zašto, a drama je po svojoj naravi vrlo logičan proces.

6. POPIS LITERATURE I IZVORA

1. Findlater, R. *Banned: A Review of Theatrical Censorship in Britain*, London, 1967.
2. Gašparović, T. *Utopijske pukotine sreće. Tena Štivičić, Krijesnice, Zagrebačko kazalište mladih. Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. X No. 31/32, 2007. 38. - 43.
3. Jansen, S. „*Qu'est-ce-qu'une situation dramatique?*“ *Etude sur les notions élémentaires d'une description de textes dramatiques*“. *Orbis Litterarum*, 28, 1973. 235. – 295.
4. Melchinger, S. *Geschichte des politischen Theaters*, Frankfurt/M. 1974. dva sveska
5. Gjergjizi Agejev, T. u: Štivičić, T. *Dvije i druge*. Zagreb. Profil. 2008.
6. Gregl Maja, Nemreš pobjeć od nedjelje, mrežni izvor *zekaem.hr*. Pristupljeno 22.8.2020.
7. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 22. 8. 2020.
8. Lehmann, H. T. *Postdramsko kazalište*. Zagreb. AKCIJA. 2004.
9. Pfister, M. *DRAMA, Teorija i analiza*. Zagreb. Hrvatski centar ITI. 1998.
10. Rafolt, L. *Odbrojanje, Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb. Zagrebačka slavistička škola. 2007.
11. Schechner, R. „*Approaches to Theory/Criticism*“, *tdr*, 10,4. 1966. 20. – 53.
12. Sarrazac, J. P. *L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines*. Lausanne 1981., str. 178.
13. Štivičić, T. *Dvije i druge*. Profil. Zagreb. 2008.
14. Štivičić, T., Hübner L., Jester, C., Sikorska-Miszczuk, M., *Europa*. Scarborough, North Yorkshire. Bloomsbury Methuen Drama. 2013.
15. Štivičić, T. *Na samrti. T&T Teatar i Teorija*, godište 4, broj 10, Zagreb. 1998.
16. Štivičić, T. *Nevidljivi*. Hena com. Zagreb. 2015.
17. Štivičić, T. *Tri zime*. Hena com. Zagreb. 2016.
18. *Wikipedia*. hr.wikipedia.org/wiki/Tena_Štivičić, Pristupljeno 25.8.2020.
19. Zajec, T. u: Štivičić, T. *Nevidljivi*. Hena com. Zagreb. 2016.
20. Žužul, I. *Politike Kulture Mladih u drami Dvije Tene Štivičić*. Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 44 No. 1, 2018.