

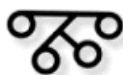
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA JUŽNOSLAVENSKE JEZIKE I KNJIŽEVNOSTI

DIPLOMSKI STUDIJ JUŽNOSLAVENSKIH JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI
KATEDRA ZA SRPSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST
SMJER: KNJIŽEVNO-INTERKULTURNI

Tea Tušek

Dramsko pismo Biljane Srbljanović

Diplomski rad



Mentor:
prof. dr. sc. Dušan Marinković

2016.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Osobine dramskog pisma	2
2.1 Nova europska drama.....	5
3. O Biljani Srbljanović	8
4. Dramski opus Biljane Srbljanović	9
4.1 <i>Beogradska trilogija</i>	10
4.2 <i>Porodične priče</i>	14
4.3 <i>Pad</i>	17
4.4 <i>Supermarket</i>	20
4.5 <i>Skakavci</i>	23
4.6 <i>Barbelo, o psima i deci</i>	27
5. Značajke dramskog pisma Biljane Srbljanović.....	31
6. Zaključak.....	36
7. Literatura	37
8. Sažetak	39

1. Uvod

Drama je književni rod koji se od lirike i epike razlikuje najviše u tome što je neraskidivo vezan uz kazalište i izvođenje na pozornici, a time uspostavlja poseban odnos s publikom. Stoga drama ima posebnu strukturu i karakteristike, o čemu će biti riječi u uvodnim poglavljima ovoga rada. Od svoga nastanka dramsko se pismo razvijalo prema zahtjevima vremena i publike te je slijedilo trendove prisutne u suvremenoj dramskoj proizvodnji. Tako se i devedesetih godina dvadesetog stoljeća u drami pojavljuju novi trendovi, najprije u Velikoj Britaniji, a zatim i u ostatku Europe, ali i na globalnoj razini. Takav novi način prikazivanja stvarnosti u drami postaje poznat pod nazivom „nova europska drama“ te ima velik utjecaj i na dramsko pismo Biljane Srbljanović, koje je glavna tema ovoga rada.

Biljana Srbljanović jedna je od najpoznatijih i najznačajnijih srpskih dramatičarki. U svojim dramama obrađuje brojne recentne diferencirane političke i društvene teme zapadnoeuropskoga kulturnog kruga na način da smješta i razvija dramske radnje u obiteljskom i osobnom modelu prikazivanja. Neovisno o tome što slijedi postupke „nove europske drame“ Biljana Srbljanović uspijeva formirati svoj osobni stil i učiniti svoj stvaralački glas individualno prepoznatljivim. Do sada je objavila drame *Beogradska trilogija* (1997.), *Porodične priče* (1998.), *Pad* (2000.), *Supermarket* (2001.), *Amerika, drugi deo* (2003.), *Skakavci* (2005.), *Barbelo, o psima i deci* (2007.), *Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu)* (2011.), *Mali mi je ovaj grob* (2013.) i *Tuđe srce ili pozorišni traktat o granici* (2016.). Od tih drama u ovom će radu biti obrađene *Beogradska trilogija*, *Porodične priče*, *Pad*, *Supermarket*, *Skakavci* i *Barbelo, o psima i deci*. Govorit će se o oblicima angažiranosti i kritičkoj svijesti koja dramatičara historijsko vrijeme te o repertoaru postupaka, tema i motiva i o njihovom razvoju iz teksta u tekst. Kroz te karakteristike drama izvest će se zaključci o značajkama dramskog pisma Biljane Srbljanović i o njezinoj relevantnosti na srpskoj književnoj i kazališnoj sceni.

2. Osobine dramskog pisma

Od svoga nastanka u Grčkoj i osnovnih oblika komedije i tragedije, drama se razvijala zajedno s društvom i svojom tematikom i promjenama u strukturi pratila promjene u društvu te je na njega i utjecala. Kao poetsko umjetničko djelo dramu nije moguće zamisliti bez povezanosti s kolektivnim gledateljem, odnosno određenom društveno-povijesnom zajednicom (Inkret 1987: 10). Andrej Inkret navodi kako, iako drama nesumnjivo pripada jezičnoj umjetnosti, ona se u svom punom smislu i opsegu realizira na kazališnoj sceni. Sama činjenica da je dramski tekst čvrsto povezan s kazalištem i publikom ima utjecaj na načela oblikovanja po kojima se drama već u svojoj jezičnoj strukturi i verbalnom ustrojstvu razlikuje od drugih rodova jezične umjetnosti.

Jedna od najvažnijih značajki koje dramske tekstove razlikuje od epsko-narativnih je što stalno stoje u modusu prikazivanja i pjesnik nigdje ne govori sam (Pfister 1998: 24). Prema Manfredu Pfisteru nepostojanje posredujućeg komunikacijskog sustava i prožimanje vanjskog i unutarnjeg komunikacijskog sustava stvara dojam neposredne sadašnjosti prikazanog događaja i uvjetuje apsolutnost dramskoga teksta prema autoru i publici, koja je svoju najkonzekventniju scensku realizaciju našla u realističkoj konvenciji „četvrtoga zida“.

Osim sadašnjosti onoga prikazanoga u drami, druga je pretpostavka za izvođenje drame na pozornici ograničenje na neposredne replike dramskih likova jer dijalog je u drami temeljni modus prikazivanja:

Kada se u dramskom dijalogu radnja odvija u govoru, pojedinačna se dramska replika ne iscrpljuje samo u propozicijskom sadržaju svoje izjave, nego predstavlja i izvršenje nekog čina – nekog obećanja, nagovora, prijete itd. U dramskom je dijalogu, dakle, uvijek sadržan aspekt izvođačkog, kako ga opisuje teorija govornog akta, budući da u njemu uvijek vrijedi najopćenitiji uvjet izvođačkoga: *Postoji nešto, što lik koji govori, radi u trenu govorenja*. Dramski govor kao govorni čin konstituira uvijek svoju govornu situaciju. (Pfister 1998: 28)

Za sve je dramske tekstove karakteristično da se sastoje od dva međusobno povezana, ali temeljno različita tekstualna sklopa. Uz već spomenuti dijalog, drugi tekstualni sklop čine didaskalije, odnosno pomoćni tekst. One funkcioniraju kao vezivni član u organizaciji dijaloga te po svojoj prirodi omogućavaju *teatralizaciju* dramskog teksta (Inkret 1987: 55).

Zdenko Lešić (2008: 387) objašnjava da se drama od ostalih književnih rodova razlikuje u tome što ne završava tekstom, stoga njezino izražajno sredstvo nije samo jezik, već

i sve ono što stoji na raspolaganju umjetnosti glumca u različitim medijima. Ta uvjetovanost drame kazalištem tiče se svih aspekata drame: organizacije vremena i prostora, koncipiranja likova, prezentacije fabule, uspostavljanja atmosfere itd. U svemu tome poslije autora često odlučnu riječ ima kazališni umjetnik: redatelj, glumac, scenograf, kostimograf. To navodi na zaključak da drama zapravo nastaje u suradnji autora i kazališnih umjetnika koja tekst pretvara u predstavu. Ta kolektivnost produkcije utječe i na kolektivnost recepcije:

Naime, dramski tekst je s obzirom na svoju realizaciju upućen na kazališnu instituciju kao organizacijsku osnovu i ona je recipijentu vidljivija i manifestnija nego izdavaštvo kao institucija koja posreduje samo pismeno tradirane tekstove; zatim, kolektivnost recepcije jasnije upućuje na povezanost kazališta i dramskih tekstova s društvenim grupama nego što to vrijedi za druge vrste tekstova. Pored toga, dramski tekstovi – barem oni novoga doba – imaju za razliku od ostalih književnih tekstova dvostruku organizacijsku osnovu jer se ne realiziraju samo kroz instituciju kazališta, nego se u svome pismeno fiksiranom tekstualnom supstratu distribuiraju i putem izdavačkih kuća. (Pfister 1998: 57)

Temeljne kategorije dramskoga teksta su prostor, vrijeme i dramski lik. Dramski prostor nikada nije prazan ni neutralan, uvijek je prostor događanja s neizbježnim označiteljskim djelovanjem na lik (Inkret 1987: 96). A. Inkret smatra da se dramski lik i prostor uzajamno konstituiraju budući da je dramski lik uvijek postavljen u točno određeni prostor koji ga u velikoj mjeri određuje, kao što i lik svojim govorom artikulira prostor u kojem govori. Uz prostor neraskidivo je povezano i vrijeme. Ono se na sceni ne može prikazati s konkretnom neposrednošću kao što je označen prostor, već se ostvaruje u govoru predstavljenih likova ili promjenama u samom prostoru.

Prema A. Inkretu (1987: 89) dramski je lik formiran kao nosioc govora te je u dijalogu konstituiran specifični oblik njihove egzistencije. Bez posredujućeg komunikacijskog sustava lik se u drami ne prikazuje u svojoj biografsko-genetičkoj dimenziji i u unutrašnjem prostoru svoje svijesti, već predstavlja sebe sama, prvenstveno je lik koji govori i koji se prikazuje u međuljudskoj komunikaciji (Pfister 1998: 242). Z. Lešić (2008: 389) naglašava kako je u drami, zbog nepostojanja pripovjedača, bitno da likovi sami izraze ono što misle i osjećaju, ako žele upoznati publiku sa stanjem svoje duše. Ako se svijest lika želi otkriti publici, ono što se događa u međusobnim odnosima i svijesti likova mora se pretvoriti u nešto što se događa na sceni. Kod opisivanja funkcije likova Seymour Chatman (1978: 119) navodi kako likovi nisu, kako se nekada smatralo, samo funkcije radnje, već ih se treba promatrati kao

autonomna bića sa svojim „osobinama“ i „navikama“. U diskursu se publici daju informacije preko kojih ona rekonstruira lik te su tako recipijenti oni koji interpretiraju karakter likova. Chatman govori i o podjeli likova koje uvodi Edward Forster. S obzirom na broj osobina koji lik ima E. Forster razlikuje plošne i zaokružene likove. Plošni su likovi oni kod kojih postoji samo jedna osobina ili jedna osobina jasno dominira nad drugima te je ponašanje tih likova predvidljivo. Za razliku od plošnih likova, zaokruženi likovi imaju veći broj osobina, od kojih neke mogu biti i kontradiktorne te time njihovo ponašanje nije predvidljivo, skloni su promjenama i iznenađenjima. Z. Lešić (2008: 391) primjećuje da je zbog ograničenja drame duljinom i dijaloškom formom, dramski lik gotovo uvijek na neki način sveden na neku izrazitu karakternu crtu, ili na neki neumitan životni zadatak, ili na neku dominantnu strast, ili na neku tipičnu ljudsku manu. Čak i kada je psihološki vrlo složen, on se očituje isključivo u okviru onog polja djelovanja koje mu određuje dramska radnja.

Sve ove nabrojane kategorije – prostor, vrijeme, lik - izražene su u dramskom tekstu jezičnim kodovima, no kod postavljanja na scenu dramski se tekst ne koristi samo njima, već i optičkim i neverbalno-akustičnim kodovima te se ostvaruje kao sinestetički i multimedijски tekst (Pfister 1998: 29). Darko Lukić (2010: 53) kazalište promatra kao hipermedij jer u izvedbu integrira više različitih medija. Primjećuje kako su kazalište i predstava uvijek bili pod utjecajem inovacija u tehnologiji i medijima te navodi citat Boenischa:

Prije svega moramo prihvatiti činjenicu da jednostavno nikad nije ni bilo odvojene povijesti kazališta i medija. Kazalište je po sebi medijska tehnologija koja se koristi, u samom svom srcu, drugim medijima kako bi prenijelo i pohranilo, dok u isto vrijeme stavlja naglasak na procesiranje informacija. Esencijalno, kazalište je semiotička praksa, koja uključuje, prikuplja i u osjetilnom smislu prenosi (dakle: prikazuje) sadržaje i kognitivne strategije drugih medija, kreirajući mnogostruke kanale, i multi-medijski semiotičko i opažajno okruženje. Točno kroz ta vrata ulazi intermedijalnost u kazališnu predstavu. (2010: 55)

Tako o unošenju novih medija i tehnologija u kazališnu predstavu ne odlučuje samo autor jer je kod scenske realizacije dramskog teksta dramski pisac samo jedan od kolektiva proizvođača. Najvažniju ulogu kod postavljanja predstave igra redatelj, pogotovo od druge polovice 20. stoljeća, kada dolazi do zanimljivih promjena u europskom kazalištu.

2.1 Nova europska drama

Do dvadesetog stoljeća režiranje je u kazalištu bila usputna funkcija, no početkom dvadesetog stoljeća redatelj postaje samostalni i nezaobilazni subjekt u postavljanju dramskog teksta na scenu. Počinju se pojavljivati redatelji vizionari koji zapravo ne trebaju pisca, oni žele samo tekst kojime žele vladati i u koji žele intervenirati – tekst je redateljima samo građa za dramsku igru. Redatelji postavljaju predstave prema svojim vizijama i određuju im smisao koji je u njihovu interesu, a ne nužno u smislu samoga teksta. Dramski tekst za redatelje postaje samo svojevrsni predložak te se može činiti da su tekst za čitanje i predstava potpuno razdjeljeni. U osamdesetim godinama 20. stoljeća vrhunac je vladavine redatelja i protjerivanja pisca iz kazališta pa čak i izbacivanja riječi „drama“ iz rječnika suvremenih redatelja (Nikčević 2009: 31). Redatelji prisvajaju tekstove, preslaguju ih i izobličavaju, često tako da uopće više ne liče izvornim dramama. Kako navodi Sanja Nikčević, redatelji se često okreću klasicima jer djela davno umrlih pisaca mogu preslagivati i odmicati od osnovnog značenja koliko god žele (2009: 34). Ako su suvremeni pisci željeli da im drame budu postavljene na pozornicu, morali su pristati da se njihove drame prekroje po redateljskim vizijama. Ipak redateljsko je kazalište imalo problem – publika je prestala posjećivati predstave pa zahtjev za piscem postaje sve glasniji. Tada se u britanskom kazalištu događa nešto zanimljivo (Nikčević 2009: 49).

Devedesetih godina dvadesetog stoljeća pojavljuje se velik broj novih britanskih drama punih nasilja i vulgarnog jezika koje su, usprkos negativnom javnom odjeku, na sebe svrnule pažnju, a glavni su joj predstavnici Sarah Kane i Mark Ravenhill (Nikčević 2009: 54). Redatelji zagovaraju taj trend, žele drame koje provociraju. Kako navodi S. Nikčević, usprkos početnim negativnim kritikama, trend drama punih nasilja i vulgarnog jezika u Velikoj se Britaniji zadržava oko pet, šest godina pod imenom *in-yer-face theatre*, a zatim iščezava iz kazališta. S. Nikčević navodi najvažnije karakteristike tih drama:

Te drame prikazuju najčešće svijet zatvorenih, izoliranih soba – hotelskih, kućnih, bolničkih – u kojima se događa najgore moguće nasilje nad pojedincem – smjenjuju se dobrovoljni seksualni odnosi u raznim kombinacijama – hetero i homo – sa silovanjima, uriniranje s povraćanjem, kastracije i sakaćenja s kanibalizmom, prosipanje crijeva s incestom, probadanja s nabijanjima na kolac, ubojstva sa samoubojstvima i tako unedogled. Dva su glavna lika krv i sperma koji teku u potocima, a treći je glavni lik droga. Upoznajemo se s drogom u svim mogućim kombinacijama, a najčešće se konzumira na sceni na što je moguće otvoreniji, i

okrutniji način – od raznih ubadanja (u oko, primjerice) do prekoračenja doze. Jezik kojim likovi govore izrazito je vulgaran, blasfemičan i pornografski, prikazuje se na sceni ono što inače pripada intimi, a i teme o kojima govore uglavnom su nasilje i seks. Ponekad nemoć i bol, ponekad dosada i bezizlaznost. (...) Sadržaji su reducirani na okvirnu sliku koja je naoko zanimljiva, ali budući da se ne razvija, ostaje doista okvirna slika, a sam sadržaj izgleda kao izgovor za pokazivanje nasilja. (...) Likovi su najčešće bez povijesti, a i ono što saznajemo o njihovom sudjelovanju u vanjskom svijetu ne određuje ni njih ni radnju. Saznajemo samo ono što je potrebno da netko izvrši mučenje, jer vanjski je svijet puki okvir radnje ili postoji samo kao mjesto iz kojega dolaze ili u kojem se nalaze mučitelji. (...) Drame najčešće prikazuju likove s dna društvene ljestvice: narkomane, prostitutke, dilere, sitne kriminalce, mentalne bolesnike... (2009: 62-63)

Dok S. Nikčević prikazuje drame s puno nasilja kao nešto potpuno novo u europskoj književnosti i kazalištu, Ana Tasić (2010) piše kako je eksplicitno prikazivanje fizičke egzistencije ljudskog bića u drami prisutno i prije „neobrutalističkih“ autora. Howard Baker (1905-1990) jedan je od prvih autora koji u središtu svojih drama imao tijelo, njegovo mučenje, sakaćenje i nasilnu transformaciju. On smatra da je tjelesni aspekt ljudskog postojanja u suvremenom društvu esencijalan te kazalište treba otjelotvoriti tamu i spektakl bola. Osim njega, velik utjecaj na autore „nove europske drame“ ima i „kitchen sink drama“ čiji su se autori pojavili u Velikoj Britaniji u pedesetim godinama dvadesetog stoljeća. Oni se također bave problemima tjelesnosti i fizičkog nasilja kao posljedice očaja, devijatnošću, kriminalom, društvenim neredom, opsjednuti su nasiljem i seksom kao instinktivnim i animalnim aspektima ljudskog postojanja. Tematiziraju tjelesnost i naglašenu emotivnost, što su teme inferirnije „duhovnim vrijednostima“. Prikazivanje scena brutalnosti i ekstremnog nasilja koriste da isprovociraju očekivanja publike i navedu je da razmišlja. Pretjerano inzistiranje na tjelesnom aspektu ljudskog postojanja može se shvatiti kao odsustvo duhovnosti u suvremenom društvu, a nasilje kao rezultat odsustva smislene komunikacije. Kao što je vidljivo iz prikaza A. Tasić (2010), prikazivanje nasilja i tjelesnosti nije ništa novo, autori *in-yer-face* kazališta od starijih su dramskih pisaca preuzeli teme i motive koje koriste na sličan način i s istom namjerom – šokirati i isprovocirati publiku.

Dok je trend *in-yer-face* drame u Velikoj Britaniji već bio na zalazu, u ostatku Europe je zavladao pod nazivom „nova europska drama“. Predstavlja se kao jedina drama koja može izraziti duh vremena. S. Nikčević (2009: 128) smatra da „nova europska drama“ degradira pozitivne pojmove poput *ljubavi* i *sreće* i zamijenjuje ih pojmovima poput *zla* i *smrti*. Najbitnije kod tih drama je da budu kontroverzne i provociraju. Kao jednu od predstavnica

trenda u Europi vidi i Biljanu Srbljanović iako ističe da ona zadržava svoj fini dijalog protkan humorom, ali ipak preuzima mnogo značajki trenda *in-yer-face* drame (Nikčević 2009: 113).

Osim Sanje Nikčević, Milana Romić (2007) također svrstava Biljanu Srbljanović u predstavnike „nove europske drame“, ali ona u tome ne vidi ništa loše. Ona smatra da je glavna značajka „nove europske drame“ problematiziranje aktualnih političkih i društvenih tema na nov i specifičan način s glavnim ciljem uzdrmanja publike:

To je senzacionalno kazalište koje izaziva burne i neuobičajene reakcije gledatelja, čitatelja i glumaca koji ponekad odbijaju igrati u ovim predstavama. U novim dramama ruše se tabui i moralne norme, kao i ustaljene i tradicionalne ideje o tome što se prikazuje na kazališnim daskama, jer ova drama u testiranju sinteze stvarnosti i kazališta ide do samoga kraja prisiljavajući publiku i čitatelje da dožive iskustva koja obično izbjegavaju jer su im previše neugodna ili zastrašujuća.

Kao glavne karakteristike „nove europske drame“ M. Romić (2007) navodi zastupljenost marginalnih likova, sklonih problematičnom ponašanju, relativiziranje pozitivnih i negativnih likova te nepostojanje glavnog lika, svi su likovi na dnu društvene ljestvice. Osim toga, jako je naglašena seksualnost te se na eksplicitan način seks i ubijanja prikazuju na sceni. Drame su realistične, izravne i brutalne kako bi kod gledatelja izazvale šok i reakciju na prikazano. Fabula u dramama teče linearno ili je prikazan fragmentaran niz priča, eksperimentira se formom i jezikom.

Sibila Petlevski (2007: 25) smatra da je *in-yer-face* drama tip kazališne provokacije koji suočava promatrače s tabuima njihovih vlastitih psiholoških i kulturnih operativnih sistema i pomaže razbiti navike pasivnog promatranja. Navodi citat Alexa Sierza, kazališnog kritičara koji je napisao knjigu o novoj britanskoj drami. *In-yer-face* dramu on označava kao kazalište u kojemu se razbijaju tabui i dotaknuta su šakljiva pitanja, dolazi do nasilja i seksualnih odnosa na sceni, a najvažnija karakteristika *in-yer-face* kazališta njegovo je snažno djelovanje i žestoko tjeranje na reakciju. Mnoge od karakteristika „nove europske drame“ mogu se prepoznati u dramskom opusu Biljane Srbljanović, o čemu će biti više riječi u idućim poglavljima.

3. O Biljani Srbljanović

Biljana Srbljanović jedna je od najznačajnijih suvremenih srpskih dramskih pisaca koja je svojim dramama stekla svjetsku slavu i priznanje ne samo publike, nego i stručne i profesionalne kazališne elite. Osvojila je nekoliko nagrada Sterijinog pozorišta za dramski tekst, odlikovana je francuskim Ordenom viteza za umjetnost i književnost te je osvojila europsku nagradu Nova kazališna realnost. Diplomirala je dramaturgiju na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu 1995. godine. Njezina je prva drama *Beogradska trilogija* (1997.), napisana kao diplomski rad, a nakon nje napisala je drame: *Porodične priče* (1998.), *Pad* (2000.), *Supermarket* (2001.), *Amerika, drugi deo* (2003.), *Skakavci* (2005.), *Barbelo, o psima i deci* (2007.), *Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu)* (2011.), *Mali mi je ovaj grob* (2013.) i *Tuđe srce ili pozorišni traktat o granici* (2016.). Njezine drame karakterizira politička angažiranost i kritičnost prema suvremenom društvu, ali i zanimanje za intimnije, obiteljske i osobne probleme i međugeneracijske odnose. Njezina važnost u suvremenoj srpskoj književnosti je neupitna, kako tvrdi Ivana Đilas (2002: 25):

A dramski pisac Biljana Srbljanović polako je postala fenomen Biljana Srbljanović. Cinici komentarišu da je iskoristila momenat kada je pažnja političke javnosti bila usmerena ka Srbiji. Ne znam koji drugi momenat je mogla da iskoristi i kom bi to momentu trebalo da piše, osim o onom u kojem živi. I dok smo mi ostali bili zbunjeni činjenicom da događaji na ulici prevazilaze naše pozorišne moći, gušili se u osećanju manje vrednosti, dok smo gubili korak sa savremenim pozorištem, Biljana je prevazišla tu klaustrofobiju i dokazala da se može govoriti i da te čuju, citiraju, prevode, objavljuju i igraju tvoje komade čak i ako si iz Srbije – ako pišeš zanimljivo.

Zbog svog prepoznatljivog glasa i izravnosti u prikazivanju raznih suvremenih problema čovjeka prema sebi i prema drugima ne samo u Srbiji, nego i svijetu u cjelini, posebno onom dijelu koji se smatra vrhuncem ljudskog razvoja, drame Biljane Srbljanović nagrađivane su u Europi i postavljane na brojnim pozornicama i izvan Srbije.

4. Dramski opus Biljane Srbljanović

Jedna od glavnih karakteristika dramskog opusa Biljane Srbljanović njezina je kritičnost prema društvenom i političkom stanju u Srbiji i zapadnom svijetu te čovjeku kao krivcu za stanje u kojemu se društvo nalazi. Ona govori o problemima koji su nastali kao posljedica rata na području bivše Jugoslavije, ali ne zanemaruje ni opće i osobne ljudske probleme. Teme i postupci u njezinim dramama imaju karakteristike „nove europske drame“ – koristi prezentaciju nasilja, provokaciju i vulgarni jezik kako bi kod čitatelja ili gledatelja izazvala snažnu emocionalnu reakciju ili radikalnog odbijanja ili angažiranog prihvatanja. Neovisno o tome što se bavi suvremenim temama pa bi prema toj orijentaciji bila bliska onoj tradiciji koja koristi postupke pomoću kojih se najplastičnije prezentira zbilja, a to su realistički postupci. Biljana Srbljanović upravo dramatično razgrađuje takav model korištenjem alegorije i metafore i osobito služenjem začudnim scenskim jezikom. Na taj način uspijeva proizvesti šok, radikalnu provokaciju i osjećaj egzistencijalne ugroženosti, o čemu govori i Milana Romić (2007):

Drame Biljane Srbljanović tragične su i realistične slike i fragmenti srpske, ali i svjetske, stvarnosti koji, nakon svake pročitane drame, čitatelja ostavljaju u stanju šoka i tjeskobe zbog svijeta u kojem živi. Prikazujući svijet marginalaca, emigranata, a posebno djece, autorica uspijeva stvoriti dramski opus u kojem neprestano iste teme i karakteri čine najbrutalniju i najrealističniju sliku koju autorica, da paradoks bude veći, često prikazuje postupkom dječje igre, alegorije, groteske ili parodije. Strukturirajući drame fragmentarno, sa simultanim ili kružnim radnjama, postiže se snažan efekt izravnosti prikazanog u tekstu ili na sceni. Didaskalije su u ovim dramama opširne i bitne. Dramaturginji je, očito, vrlo bitno da se poruka njezinih drama jasno prenese na kazališnu scenu i ostavi snažan i šokirajući dojam na gledatelja.

S obzirom na to da je Biljana Srbljanović suvremena mlada dramska autorica, jasno je da njezin dramski opus nije dovršen te da je otvoren prema budućnosti. U nastavku svoga dramskog stvaralaštva autorica se može okrenuti novima, ili se vratiti starim postupcima dramskog prikazivanja. Pri pisanju ovog diplomskog rada napravljen je izbor od nekoliko drama preko čijih će karakteristika biti izvedeni zaključci o nekim značajkama dramskog pisma Biljane Srbljanović s naglaskom na motive, teme i likove i razvoj postupaka autorice iz drame u dramu. Drame su izabrane pod raznim kriterijima: bit će analizirane prve tri drame autorice kako bi se osvrnulo na sam početak njezina pisanja (*Beogradska trilogija, Porodične*

priče i Pad), zatim drama *Supermarket*, jedina napisana po narudžbi redatelja i time bliska „novoj europskoj drami“ i naposljetku drame *Skakavci i Barbelo, o psima i deci*, jedina djela autorice koja su do sada izvedena u zagrebačkim kazalištima pa su time i bliža hrvatskoj publici. Smatramo da je izbor tih drama dobra osnova za upoznavanje s dramskim piscem Biljanom Srbljanović.

4.1 Beogradska trilogija

Beogradska trilogija prva je drama Biljane Srbljanović. Za tu svoju diplomsku dramu autorica inspiraciju nalazi u stvarnoj činjenici da je Beograd u devedesetim godinama napustio velik broj mladih ljudi, među kojima su bili i njezini prijatelji. U tom se smislu nadovezuje na dugu tradiciju o emigrantskoj literaturi, kako u svjetskoj, tako i u srpskoj književnosti. Problem emigracije provlači se kroz čitavu povijest, ljudi napuštaju zemlju u kojoj su rođeni iz raznih razloga, od političkih, ekonomskih pa sve do ratnih, emigracija je stalno prisutna. Autorica ovdje koristi iskustva svoje zemlje koja je se osobno dotiču:

Koristeći se stvarnim problemom svoje zemlje i stanovnika koji su samo prividno svojevrijedno odlučili postati emigranti, autorica jednostavnom fabulom i simultanom trodijelnom kompozicijom dramskog teksta, ali i dojmljivim stilskim nijansiranjem atmosfere i psiholoških stanja dramskih osoba, stvara kritičan dramski tekst, koji kulminira ubojstvom kada se konačno daje naslutiti zrnice optimizma. (Romić 2009: 360)

Glavna tema ove drame život je emigranata koji su zbog rata napustili Beograd i otišli potražiti novi život u Pragu, Sydneyju i Los Angelesu. Dramu čine tri duže scene i kratka završna scena. Sve se scene odvijaju u isto vrijeme, na doček Nove godine, i iako su mjesta radnje na različitim kontinentima, svi se likovi nalaze u gotovo istim stanovima, malo drugačije uređenima, ali punim uspomena na Beograd. Čeznja za Beogradom i lik Ane Simović, koja na neki način predstavlja Beograd u drami budući da je jedina od likova tamo ostala, povezuju sve likove u drami.

U prve tri scene koje su poput samostalnih jednočinki prikazuje se život emigranata na raznim kontinentima. Svi su urbani i mladi ljudi, koji se ne snalaze u novoj životnoj sredini i ne čine ništa kako bi aktivno poboljšali svoj život u novom prebivalištu. Čitavo vrijeme čeznu za Beogradom, koji je prikazan u kratkoj zaključnoj sceni. U prvoj sceni dramski su likovi Kića i Mića Jović, braća koja su iz Beograda pobjegla u Prag. Kića je poveo brata u Prag kako

bi ga spasio od sudjelovanja u ratu i sada tamo rade kao plesači mamba. Uniforma koju oblače za posao sušta je suprotnost vojnoj uniformi koju bi bili prisiljeni nositi da su ostali u domovini. Kroz njihove se razgovore o banalnim temama otkrivaju njihove traume, nepripadanje i očaj:

KIĆA: Ili je gospodin možda nezadovoljan što ga nisam ostavio kod kuće, što nisam pustio da ga mobilišu, da negde, na nekoj livadi, glumi naoružani narod, da jedno pet minuta brani nebesko srpstvo čije su granice samo Bogu poznate, pre nego što ga prvi metak ne oduva kod svetog Petra na fri šop! (Srbijanović 2000: 13-14)

Njihovo je nepripadanje najočitije kada im u posjet dolazi Čehinja Alena (ujedno i jedini neemigrantski lik u drami) s kojom braća ne uspijevaju komunicirati (iako u Češkoj žive već dvije godine) pa Mića počinje panično recitirati rečenice iz prve lekcije *Češkog za početnike*. Na kraju scene Mića počinje plesati mambo s Alenom i time se predaje svom besmislenom životu u stranoj zemlji.

Druga se scena odvija u Sydneyju gdje dva mlada para, Miloš i Sanja te Kaća i Dule, zajedno čekaju Novu godinu s djetetom koje ne prestaje plakati. Sve su to mladi ljudi, intelektualci, no i oni se osjećaju kao uljezi u stranoj zemlji. Iako u Beogradu nisu prijatelji, u Australiji se zbližavaju jer su „svoji“, izgubljeni u stranoj zemlji. Kod njih se također vidi tuga za domovinom, ali i mržnja onoga u što se ta domovina pretvorila:

KAĆA: Ima! Ima! Oni su krivi što ja sedim ovde, umesto da sam kod kuće, sa svojim društvom, svojim prijateljima, da radim posao za koji sam se školovala i da od svoje, sopstvene, zarađene love, mogu pristojno da živim!!! Tvoj otac i tvoja majka i milioni takvih, koji su u pauzama pečenja rakije na placu i klanja prasića po kadama, glasali za one zlikovce, za lopove i kriminalce!!! Zbog njih ja nisam mogla da ostanem u svojoj zemlji, u svom gradu, zbog dođoša iz raznih Gurguzovaca i njihovih zemljaka odande, koji su mi odredili i vlast i život i sudbinu!!! (Srbijanović 2000: 47)

Život izvan vlastite domovine nije ono što su očekivali od života, osjećaju nepripadanje, očaj i strah, što je najbolje vidljivo iz Dulina priznanja o vlastitoj impotenciji i beznađu:

DULE: A znaš zašto? Zato što sam se tada, te noći, u tom šugavom hotelu, dok je moja žena mirno spavala pored mene, zato što sam se usro, Miloše. Zato što sam se usro od straha. Straha

od onoga što me čeka. Od života daleko od kuće. Od života s mojom ženom. Od života, Miloše. (Srbljanović 2000: 55)

Njihova novogodišnja noć prolazi uz alkohol, plač djeteta i preljubnički seksualni odnos i ne donosi nikakav optimizam, samo pomirenost sa situacijom koja se vidi u završnoj replici ove scene, kada Miloš izgovara jednostavno *Jebi ga*.

Treća se scena odvija u Los Angelesu gdje se uz buku narodnjaka upoznaju glumac Jovan i pijanistica Mara, koji u Americi pokušavaju pronaći bolji život. Zabavljaju se zajedno i uspostavljaju prijateljski odnos, ali sve upropaštava Dača, dijete srpskih roditelja, odrastao i rođen u Arizoni. Uudara Maru i prijete Jovanu pištoljem koji slučajno opali i ubija Jovana. Kako navodi Nataša Govedić (2005: 85) politička trauma svih likova nastavlja trajati i izvan matične postojbine, svi oni nastavljaju čeznuti za prijateljima i ljubavima s kojima su se rastali u domovini te nijedan od likova ne uspijeva izbjeći teror političkog sustava bivše domovine, Jovan čak i umire zbog produžene ruke političke opresije. Miloš Lazin (2005) u činjenici da čovjek s izmišljenim porijeklom, rođen u Americi, koji je svoj nacionalizam skovao na uspomenama svojih roditelja, postaje ubojica u takvom besmislenom činu za koji ni ne osjeća odgovornost, vidi razotkrivanje nacionalnih i etičkih problema kao ljudskih. Ubojica je prije svega čovjek te odgovorni za ratne zločine nisu razni nacionalizmi, već zlo koje je u ljudima i može se pojaviti u bilo kojem trenutku.

Četvrta, najkraća scena, objedinjuje dvoje odsutnih junaka: Beograd i Anu Simović, poveznice svih likova u drami. Vesna Jezerkić (2006: 11) tu kratku, filmsku sekvencu uspoređuje sa satirskom igrom koja bi publici donosila komičko olakšanje poslije užasa tragedije, ali ovdje tog olakšanja i rasterećenja nema, ostaje samo šutnja. Svojom šutnjom i nepomičnošću dok se čuje odbrojavanje do Nove godine Ana Simović daje konačni komentar i zaključak da su u Srbiji ostali pojedinci koji su konačno ušutkani i prisilno integrirani u kaotičnu zajednicu (Romić 2009: 362).

M. Romić (2009: 358) kao zanimljivost ove drame navodi i njezin odnos prema pojmovima *svoje-tuđe* i *domaće-strano*. Dramski su se likovi odlaskom iz svoje zemlje našli negdje između *svojeg* i *tuđeg*. Osjećaju nostalgiju za svojim domom, iako se on sada pretvorio u nešto novo i nije više njihov, a istovremeno ne mogu, a ni ne trude se, prevladati barijere koje su podignute između njih i strane kulture. Primjer toga su braća Jović koja, iako u Češkoj žive već godinama, još uvijek nisu prošla ni prvu lekciju češkog za strance, kao i braćni parovi u Australiji koji se uporno druže samo zato što su svi iz Beograda, iako, kako kaže

Sanja: *U Beogradu se nikada nismo družile. Ma, nismo se podnosile!!!* (Srbljanović 2000: 38).

Aleksandra Jovičević (2006) kao najveću tragiku ovih junaka vidi to što su oni ostali zarobljeni u jednom prošlom vremenu što je u drami posebno prikazano neznanjem likova o tome koliko je sati, što je izrazito bitno na novogodišnju noć. Oni čeznu za povratkom kući, zatočenici su tog prošlog vremena i slike o sebi, pa se tako ne mogu uklopiti u nove okolnosti. Za te je mlade ljude vrijeme stalo, osjećaju apsurdnost svoje egzistencije. Ovaj dramski tekst direktno progovara o patnjama običnih ljudi, ali ne u stilu politički angažiranih komada, već više na planu emotivnosti. Progovara o vječnim temama izbjeglištva, neprilagođenosti zemlji u kojoj se živi i mržnji prema zemlji koja ih udomaćuje. Kroz izmjenu komičnih i lirskih tonova razvija se priča o nostalgiji, rezignaciji i nemoći žrtvovane generacije.

Svi su središnji likovi ove drame obilježeni jednom svojom karakterističnom crtom – emigranti su. To je ono što ih najviše obilježava. Žale za domovinom i svatko je od njih obilježen strahom i nesposobnošću da nađe svoj novi smisao izvan Beograda. Iako svatko od likova ima određene karakteristike koje ga razlikuju od ostalih, ipak su svi likovi u tipu izgubljenog emigranta koji se jednostavno pomirio sa sudbinom i ne čini ništa za bolju budućnost. Primjer toga su i Mara i Jovan, pijanistica i glumac, koji se u Americi ni ne trude raditi ono za što su se obrazovali, već Mara radi u kavani, a Jovan u tvrtki za seljenje. Pasivnost i usredotočenost na prošlost glavna je osobina svih likova.

Zbog toga što je *Beogradska trilogija* prva drama Biljane Srbljanović, u njoj autorica najmanje eksperimentira postupcima prikazivanja. U ovoj je drami radnja prikazana korištenjem realističnih postupka, ali određene se inovacije vide u upotrebi filmskih elemenata – prikazuju se tri simultane radnje te drama završava kratkom, gotovo filmskom sekvencom. Autorica je svjesna multimedijalnosti kazališta i usvaja određene estetičke, izražajne i narativne postupke filma te time stvara nova i originalna rješenja u svijetu svoje drame. Sklonost autorice preuzimanju pojedinih filmskih elemenata i multimedijalnosti tekstova vidljiva je od prve drame i proteže se kroz čitav njezin dramski opus. Od samoga početka svog dramskog stvaralaštva, autorica se kritički postavlja prema suvremenom društvu i izravnošću prikazivanja malog čovjeka i njegove historijske traume, ona emocionalno angažira čitatelja. Autorica se služi estetikom šoka i nasilja kako bi kod čitatelja isprovocirala reakciju. Iako je već od ove drame vidljiv utjecaj *in-yer-face* kazališta na autoricu, prije svega u vulgarnom jeziku, ali i u besmislenom ubojstvu koje se događa na samom kraju drame, karakteristike „nove europske drame“ bit će uočljivije u nekima od idućih drama. Većinu postupaka koje uvodi u svojoj prvoj drami, Biljana Srbljanović koristit će i razvijati i u

ostatku svoga dramskog opusa. A. Jovićević (2006) ovu dramu vidi kao uvod u ostatak dramskog stvaralaštva Biljane Srbljanović:

Biljana Srbljanović već u ovom komadu nagoveštava ono što će biti glavna karakteristika svih njenih dramskih komada: eliptičan i sveden dijalog, sa naglim obratima, kratkim, tihim i usput izgovorenim priznanjima, bolnim pauzama i tišinama. Koristeći prednosti filmske dramaturgije, Biljana Srbljanović je u mogućnosti da prikaže da različiti ljudi na različitim mestima mogu da doživljavaju iste stvari, i da se iste stvari događaju na mestima koja su potpuno odvojena jedna od drugih. (2006)

4.2 Porodične priče

Za razliku od realističkog prikazivanja svijeta u *Beogradskoj trilogiji*, u drami *Porodične priče* Biljana Srbljanović koristi se više alegorijskim postupcima pri prikazivanju radnje. U središtu ove drame dječji su likovi, kako autorica navodi u pomoćnom tekstu na početku drame:

Svi junaci ovog komada su deca. Ipak, stare i podmlađuju se, prema potrebi priče, a ponekad i promene pol. To ne treba da čudi. Glumci, naprotiv, nisu deca. Oni su odrasli ljudi koji u komadu igraju decu, koja, opet, igraju odrasle. Ni to ne treba da čudi. Biće dovoljno drugih stvari za čuđenje. (Srbljanović 2000: 88)

Ova drama sadrži jedanaest scena koje prikazuju dječju igru u kojoj dječji likovi glume odrasle, ponavljaju obrasce ponašanja i izraze naučene od svojih roditelja, a u svoju ulogu djeteta vraćaju se samo kada netko od njih poželi napustiti igru, ali ipak nitko od njih igru ne napušta. Likovi u drami su Vojin i Milena, brat i sestra, koji u igri glume majku i oca, Andrija, koji glumi njihovog sina, ali po potrebi i kćer, i Nadežda, *dete s tikom*, koje je do posljednje scene u ulozi psa. Jezik kojim djeca govore nije razvijen, karakterističan je za djecu, ali je asocijativan i prilično je vjerna reprodukcija jezika mržnje kojim govore njihovi roditelji. Nasilje se ponavlja u svakoj sceni poput rituala.

Djeca izvode obrazac nasilja naučen u krugu vlastite obitelji i to nasilje smatraju normalnim. Situacije u kojima se nalaze djeca prepoznatljive su i stereotipne. Normalno je da Vojin tuče svoju ženu i dijete, obiteljski pakao neprestano se ponavlja, ali u kulminacijskom trenutku zlostavljanja djeca, odnosno Andrija, ubija svoje roditelje i time im se osvećuje za

nasilničko ponašanje. Ipak, nakon svakog ubojstva ubijeni likovi ustaju i nastavljaju igru samo sa sitnim tragovima prošlih smrti:

Trauma zlostavljanja konstantno se izvedbeno ponavlja, sa svim svojim hotimičnim, ironijskim vampirizmom: djeca ubijaju, umiru i ustaju da bi izvela nova ubijanja, na neki nas način podsjećajući ne samo na strukturu horora, nego i na strukturu jednolične, mehaničke, emocionalno ravnodušne pornografije. (Govedić 2005: 86)

Podjela uloga u ovoj je igri stroga, djeca su uvijek u istim ulogama. Vojin je patrijarhalni vođa obitelji koji u prvoj sceni zabranjuje svojoj obitelji da ima vlastito mišljenje te svi jednoglasno ponavljaju slogane totalitarne države koja ih okružuje (Govedić 2005: 87): *U se i u svoje kljuse! Glavu u pesak! Dupe uza zid! Ljudi su ljudima neprijatelji!* (Srbijanović 2000: 98). On čak prijavljuje vlastitu ženu kao neprijateljicu režima zbog čega ona ostaje bez posla. Na kraju scene roditelji odlaze spavati, a Andrija ih zapali te ih time ubija u snu.

U idućoj sceni Vojin uči Andriju engleski, a oba roditelja opet omalovažavaju i zlostavljaju svoje dijete pa im se Andrija osvećuje tako što ih oboje upuca pištoljem izgovarajući pritom ispravnu englesku riječ *the gun*.

Kao i uvijek, Vojin i Milena oživljavaju s tragovima prošlog ubojstva i sada je Vojin uspješan automehaničar koji *ima, ali ne da*. Muči obitelj glađu, dok sam jede koliko hoće. Sada on umire od šoka kada sazna da mu je kći trudna uz riječi: *Moje nije! NIJE!!!* Iako saznaje da joj je kći žrtva incesta, Milena se svejedno pretvara u ucviljenu udovicu koju Andrija ubija udarcem nogom u grkljan.

Kao što se između svih ovih scena nalaze kratki prizori s Andrijom i Nadeždom, tako i nakon ove scene njih dvoje dijele pozornicu. Pjevaju četničke pjesme i imaju spolni odnos. Tek nakon što doživi vrhunac Andrija pita Nadeždu kako se zove te počinje pjevati *Jebo sam jebo Nadežduuu!* Ovaj je prizor moguće tumačiti kao dječje razumijevanje seksualnosti kao krajnje opresivne ideologije i apsolutnog odsutstva intimnosti (Govedić 2005: 89).

Trauma, očaj i strah djece otkriva se kada počinju prepričavati svoje snove. Andrija je sanjao da je na natjecanju u Zagrebu i treba pozvati taksu, ali ga je strah da neće to znati isvesti na ispravan način pa će se otkriti kao Srbin pa ga od straha počinje gutati asfalt. Vojin sanja da je opet rat i da mora na bojište u Srbiju, na kojem umire posve besmislenom i beznačajnom smrću, čime Biljana Srbijanović kritizira kult muškog heroizma. Milena pak sanja da su joj muž i sin umrli u ratu, a ona nema novaca za sprovod ni za život pa umire od bijede. Ovdje se opisuje situacija koja je snašla mnoge žene koje su u ratu ostale bez članova

svojih obitelji. Cijelo vrijeme dok prepričavaju snove, likovi uzimaju sedative pa kada Andrija objavi da je prodaja sedativa zabranjena, Milena i Vojin umiru od muke. *U tom trenutku drame Srbljanović uspijeva situaciju očaja „prevesti“ na sardonični antiklimaks, što je jedan od najmučnijih i najoriginalnijih dramskih poteza njezina opusa* (Govedić 2005: 90).

U idućoj sceni Andrija se želi priključiti antifašističkom i pacifističkom pokretu te doma dolazi za zastavom Dominikanske republike što budi bijes i srpski ponos njegovih roditelja. Vojin mlati Andriju kao izdajnika domovine te ga stavlja u kućni pritvor. Andrija zatim lancem zadavi svoje roditelje uz riječi: *Nema druge*. N. Govedić (2005: 91) ovaj finale shvaća kao snažnu političku poruku: *ako se mržnja naših roditelja ne može zaustaviti, mi smo ti koji s njom moramo prekinuti vezu. Problem, međutim, ostaje u tome što ubijanje nikada ne zaustavlja ubijanje, zbog čega nasilje sasvim sigurno nije rješenje za politiku mržnje*.

Zbog toga na kraju drame Andrija iskušava drugi model otpora tako što napušta obitelj i zemlju, no i ovaj put uzrokuje smrt svojih roditelja – umiru od tuge za izgubljenim sinom.

Završna je scena jedina u kojoj Vojin i Milena ne ustaju nakon smrti, leže plavi, a Nadežda ih pokušava probuditi i po prvi puta u drami progovara i izgovara potresni monolog iz kojeg saznajemo da je ona stvarno ubila svoje roditelje slučajno ispustivši ručnu bombu:

NADEŽDA: Mama, probudi se, molim te, tata, tatice, izvini nisam htela, stvarno nisam htela, neću više nikad... sa prljavim rukama za sto, da pravim krmače po knjigama, da rasturam novine, da izvikujem parole, da tražim pare, da plačem kad se udarim, da cepam čarape, da se zaljubim, da pljujem supu, da kradem pare iz novčanika, da gulim kolena, da tražim slatko, prepisujem u školi, da pričam o politici, da se gadim kad tata podriguje, da tražim nasljedstvo, pomoć, stan, da planiram budućnost, da želim svoj život, da imam svoje mišljenje, da tražim napredak, sreću i mir, da odrastem, da se udam i da imam decu...! (Srbljanović 2000: 165)

Ovaj tragični motiv asocira na stvarne tragične ratne scene gubitka roditelja ili djece u ratu. U Nadeždinu monologu vidljivo je sve licemjerje i strahota današnjeg društva koje ne dopušta djeci bolju budućnost, a jednostavni dječji nestašluci dvostruko se teže vrednuju i više se osuđuju nego brojni „nestašluci“ koje čine njihovi roditelji (Romić 2007).

U drami *Porodične priče* nastavlja se kritičnost i angažiranost autorice, iako se mijenjaju postupci prikazivanja. Za razliku od *Beogradske trilogije*, u ovoj se drami koristi alegorija te se kroz prikazivanje dječje igre naglašava kritika svijeta odraslih, rata i nasilja. U ovoj su drami likovi manje individualni karakteri. Budući da su to djeca koja glume odrasle, ona služe za prikazivanje stereotipnih obiteljskih uloga, situacija i odnosa te nisu nositelji

specifičnih osobina – Vojin i Milena su roditelji, Andrija je dijete, a Nadežda je sredstvo prikazivanja traume i strahote svijeta. Likovi su ponovno manje karakteri, a više tipovi. Vojin je tipični otac u patrijarhalnoj zajednici te se na njegovu primjeru kroz razne scene prikazuju stereotipi o tipičnom ocu, glavi obitelji, koji izmišlja pravila da bi ih se drugi držali, a on radio što hoće. Milena je pak stereotipna majka, podložna ocu, poslušna i o njemu ovisna što je najbolje vidljivo u sceni kada saznaje da joj je kći možda žrtva incesta, a ona se ipak pretvara u žalosnu udovicu. Andrija je dijete koje pokušava pobjeći od svoje disfunkcionalne obitelji, no svaki njegov trud je bezuspješan te se njegova uloga u obitelji neprestano ponavlja. Nadežda je ovdje lik koji na najpotresniji način prikazuje sav užas vremena. Sama autorica u didaskalijama navodi da *svaki pogled na nju izaziva mučninu, fizičko gađenje i bes*. Ona je lik koji do završne scene ne progovara pa je time najtjelesnije prikazan. Ona ima tikove, slini, drhti, cvili i ne može smisleno komunicirati s ostalim likovima. Zato je i njezin završni monolog još potresniji – tek kada svi ostali likovi umiru, ona se uspijeva izraziti.

U ovoj se drami razbija kronološko prikazivanje radnje, drama se sastoji od niza fragmentarno postavljenih slika koje podsjećaju na kratke filmske scene – i u ovoj drami Biljana Srbljanović nastavlja s uvođenjem filmskih elemenata u dramu. U ovoj se drami više nego u *Beogradskoj trilogiji* vidi i utjecaj „nove europske drame“. Iz scene u scenu ponavlja se krug besmislenog nasilja, dolazi do beznačajnog i bezosjećajnog seksualnog odnosa, jasno je prikazana brutalnost života i to sve kroz prikazivanje dječje igre, čime se na neki način pojačava efekt ovog teksta nad recipijentom. Kroz alegoriju se prikazuju stvarne traume i prerano odrastanje. Prikazivanjem djece koje se igraju obitelji kroz tipične obiteljske situacije omogućuje se raskrinkavanje čudovišnog svijeta odraslih ispunjenog nasiljem koje postaje normalno i očekivano, ali se na kraju okreće protiv roditelja samih.

4.3 Pad

Kao i u *Porodičnim pričama*, i u *Padu* Biljana Srbljanović napušta realistički stil prikazivanja i okreće se alegoriji. Više od *Beogradske trilogije* i *Porodičnih priča*, radnja je u *Padu* fragmentarna i prikazana popot košmarnog sna. *Pad* je drama o rađanju fašizma ili bilo kojeg totalitarnog režima pa je tako u njoj ideološko gledište najuočljivije:

Pad je politička alegorija fašizma, drama o intelektualcima koji stvaraju mitologiju mržnje da bi se domogli vlasti, ali oruđe kojim su se poslužili na putu prema moći ima neobičnu sposobnost da poslije uništi i vlastite kreatore. (Govedić 2005: 95)

I u ovoj je drami u središtu obitelj, ali su njezini članovi više simbolične i nadlične figure koje predstavljaju vječne ljudske osobine i određene dijelove nacije. Središnji je lik Sunčana ili Nadmajka Nacije koja iz scene u scenu rađa razne institucije koje čine totalitarnu državu, najprije kuću, zatim televizor, kasarnu, crkvu i bodljikavu žicu, kojom zatim okružuje svoju tvorevinu. Sve su to rekviziti potrebni za stvaranje jedne homogene i zatvorene države. Postupkom rađanja ovih institucija na slikovit način prikazuje rađanje države nad kojom vlada ideologija, koju se zatvaranjem bodljikavom žicom želi obraniti od svih zamišljenih neprijatelja i u kojoj se želi dokinuti sva različitost i individualizam.

SUNČANA: Ukidam pravo na lična imena, pravo na prezime i rodoslovno stablo! Svi kao jedan, svi u jedan glas, u jedan mah, na jedan mig, svi, jer su odabrani, svi, jer bi da se uznesu, čitav nacion jedan je pojam, jedna letelica, jedna svemirska stanica. Ukidam pravo na pomoćni glagol „hteti“, uvodim obavezu na glagolski oblik „morati“! Naređujem kolektivnu deobu sudbine, naređujem svima i za sve isto, naređujem da žene puste brade, a muškarci kose, naređujem svi da liče jedan na drugog, propisujem kolektivnu operaciju lica, ukidam jedinstvene otiske prstiju, zabranjujem mozak kao samostalni organ, različit krvni pritisak i temperament! Zahtevam da svi udišu u isto vreme, a izdišu kad ja to kažem, nikakva različitost neće se tolerisati!

Uvodim smrt kao istorijsku obavezu, a život, kao pitanje izbora, potpuno, definitivno i neopozivo. UKIDAM! (Srbljanović 2000: 216)

Iako je Sunčana Nadmajka Nacije, za vođu nove države i Oberočuha Nacije izabran je Živko jer, kako kaže Sunčana, *ovaj svijet je ipak patrijarhalan*. Osim njih, pojavljuju se i likovi Glogova i Stratimirovića, Kameleona Nacije, zatim Vera, Snaha Nacije, koja iz scene u scenu stalno iznova pokušava samoubojstvo režući žile, pijući tablete ili vješajući se, no nikada ga ne izvede do kraja, te jedini lik koji preživljava Majčin fašizam, njezin sin Jovan, Nacionalno Kopile. Kroz rađanje institucija i stvaranje države, Biljana Srbljanović na slikovit način iznosi svoju kritiku totalitarnog režima:

Autorica se izruguje svim nacionalnim mitovima koji su osobito naglašeni u vrijeme ratova i buđenja nacionalne svijesti. Ona se satiričnim replikama i postupcima ruga srpskom narodnom blagu, narodnim vjerovanjima i običajima (osobito ruralnim) i oštro kritizira lažnu visoku moralnu svijest intelektualaca, svećenika i generala koje na sceni utjelovljuju dva lika (Stratimirović i Glogov), mijenjajući odjeću i rekvizite prema potrebi. Biljani Srbljanović jako

je stalo da poruka ove drame dopre do čitatelja, a posebno do publike. Ona ju želi doslovno uplašiti i dovesti u stanje nelagode pretvarajući je u jednu od žrtava ideologije koja se odigrava na sceni. (Romić 2007)

Kako bi pokazala koliko je ono što se odvija na sceni zastrašujuće, ali i stvarno, i da bilo tko iz publike može postati žrtva totalitarnog režima, autorica briše barijeru između publike i onoga što se odvija na sceni tako što u jednom trenu Jovan puškom nišani u publiku, laser osvjetljava nečije čelo i potom se začuje pucanj: *Veoma je važno postići barem trenutak parališućeg straha među publikom* (Srbljanović 2000: 237).

Osim što je *Pad* drama alegorije i groteske, ona je i drama ironije i autoironije, humora koji u sposobnosti da se sami sebi smijemo poziva na suočenje s političkim sistemom, na emocionalnu, etičku i intelektualnu akciju. U alegorijskom svijetu drame suptilno se nijansiraju deformativni potencijali društvene stvarnosti i ogledaju se manipulativne strategije ideološke moći te modeli našeg pokoravanja i nemoć da im umakne svatko od nas ponaosob (Beganović i Kazaz 2011: 41). M. Lazin (2005) ovu dramu definira kao sotiju, koju Leksikografski zavod Miroslav Krleža označava kao vrstu francuskog kazališnog komada političke i društvene tematike. S temeljnom postavkom da je svijet carstvo ludosti, u sotijama su likovi lude koji iznose oštrij i otvoreniju satiru društvenih i političkih prilika. U slučaju ove drame autorica je demaskirana luda sotije te, smatra M. Lazin, ona upozorava na to da se košmar sotije prelio u svakodnevicu.

Nakon *Beogradske trilogije* i *Porodičnih priča*, *Pad* se ističe kao u većoj mjeri alegorična i satirična drama te su likovi u ovoj drami najmanje poput stvarnih karaktera, a najviše poput simbola, što je i vidljivo iz načina kako ih autorica označava – nitko nema samo ime, već ima i svoju funkciju u naciji. I u ovoj drami Biljana Srbljanović nastavlja s uvođenjem karakteristika „nove europske drame“, ali ovdje se kroz prikazivanje obiteljskog nasilja stvara i slika nasilja totalitarne države nad pojedincem. Tog pojedinca u drami predstavlja Jovan, on se uspijeva izvući iz svoje nesretne i traumatične pozicije dovodeći tako do prvog sretnog završetka u opusu Biljane Srbljanović, premda ni u ovoj drami do toga ne dolazi bez upotrebe velike količine nasilja i ubojstva. Jovan je prvi lik koji se uspijeva osloboditi i izboriti za sebe, ne ostaje pasivan i pomiren sa situacijom u kojoj se nalazi, kao primjerice likovi *Beogradske trilogije* niti ne ostaje zarobljen u ponavljajućem krugu nasilja kao Andrija u *Porodičnim pričama*.

Iako je drama košmarna, izaziva očaj, tjeskobu i strah, ipak ima sretan završetak. Iako ga vlastita majka ustrijeli i čini se da je mrtav, Jovan se vraća te jednostavno i neopozivo prekida sve veze s majkom, a time i svojom prošlošću:

SUNČANA: Jovane, sine...Ovo nije stvarno. Nije moguće! Ti si mrtav!

JOVAN: Nisam mama. Živ sam.

SUNČANA: Nemoguće! Nemoguće!

JOVAN: Pogledaj me, mama.

SUNČANA: Ti ne postojiš!

JOVAN: Ne, mama, grešiš. Ti ne postojiš! Vidi: dovoljno je samo da ti okrenem leđa i – tebe nema. Dovoljno je samo da te više nikada ne pogledam i – ti si mrtva. Vidi, mama: ja postojim. A ti više – ne. (Srbljanović 2000: 272)

Na samom kraju drame Jovan ubija svoje roditelje i stvara planove za novi život i novo vrijeme u kojemu se nitko više neće sjećati prošlosti. Drama se na neki način zaokružuje tangom koji je svirao na samom početku kada je Sunčana rodila novu naciju, a sada svira na izdisaju te nacije i početku nove – *tango za novu Evropu*.

4.4 Supermarket

Drama *Supermarket* nastala je po narudžbi njemačkog redatelja Thomasa Ostermeiera, jednog od redatelja najzaslužnijih za promicanje trenda „nove europske drame“. Ovo je prva drama u kojoj Biljana Srbljanović napušta prostor Srbije te radnju smješta u Austriju i kao metu svoje kritike uzima europsko društvo osamdesetih i devedestih godina dvadesetog stoljeća kako bi pokazala određene aspekte tog društvenog modela, jer se u odnosu na njih ukazuje na moralnu i demokratsku sliku Europe kao lažnu i licemjernu (Romić 2007).

Supermarket je najdrastičnija, najzabavnija i estetski najzanimljivija kazališna pljuska koju je Nova Europa dobila u ovih desetak godina postojanja. (Boko 2002: 165)

Kritika europskog društva uočljiva je već od samog naslova drame. Naslovom *Supermarket* naglašava se konzumerizam i usredotočenost na novac i financijsku dobit europskog društva. Autorica u didaskalijama navodi kako scena, odnosno škola za emigrante u kojoj se radnja odvija *deluje kao izlog*. Već samim tim postupkom Biljana Srbljanović

ukazuje na jedan od problema kojim će se baviti u ovoj drami: čovjekom kao robom na tržištu. Čovjek je ovdje tragična figura ideoloških praksi i nije više slobodni individuum. Prikazana je banalnost života i besmislenost svakodnevice, što je posebno naglašeno ponavljanjem istoga dana. Prikazivanjem likova u izlogu, kao robe u supermarketu prikazuje se relacija između seksualnosti i kozumerizma te se ukazuje na redukciju intimnosti u suvremenom društvu. U strahu od intimnosti dolazi do kupoprodaje seksualne bliskosti. Odnosi se svode na čistu materijalnu transakciju te dolazi do distanciranja od emotivne komunikacije.

Biljana Srbljanović sama ovu dramu označuje kao *soap operu* te ozbiljnu tematiku ove drame prikazuje kroz parodiranje žanra sapunice. Stvara se napetost tamo gdje je uopće nema i u tim „napetim“ situacijama likovi se zamrzavaju i čuje se tematska glazba. I u samoj radnji nalazimo elemente sapunice u neprestanom ponavljanju istih događaja i zamršenim ljubavnim i seksualnim odnosima.

Središnji je lik ove drame Leo Schwarz, odnosno Crnojevič, porijeklom Rus, ravnatelj austrijske škole za emigrante koja ima samo dva učenika, Leovu kćer Dianu i dječaka Malog čije je pravo ime Kemal Džahiri. Leo Schwartz prije trinaest se godina doselio u Austriju i izgleda kao da se dobro uklopio u novu zajednicu, a lokalni novinar Brita intervjuira ga otprilike jednom godišnje, kada mu zatreba emigrantska priča. Ove godine Leo priprema svoj disidentski dosje i želi da Brita napiše priču o njemu kao heroju, ali problem nastaje kada se Leu počinje neprestano ponavljati isti dan. U tijeku drame Leo sedam puta doživljava četvrti studeni i jedini je od likova svjestan ponavljanja dana.

Iako se u drami ponavlja gotovo jednak dan, kroz dijaloge likova i situacije u školi čitatelj se upoznaje s raznim mračnim i traumatičnim događajima koji su natkriveni tajnom. I u ovoj su drami središnje žrtve djeca. Mali prodaje svoje tijelo starijim muškarcima za novac, a Diana je žrtva seksualnog zlostavljanja oženjenog kolege Majera koji, osim s Dianom, suprugu vara i s kolegicom Miler. Likovi se zapliću u razne priče pa razlikovanje istine i laži postaje nemoguće – Diana govori da je trudna, Mali da ga majka zlostavlja, Leo iznosi svoj disidentski dosje, da bi u idućem trenutku porekli sve što su rekli.

Čitavu dramu Leo pokušava navesti Britu da o njemu napiše članak kao disidentu i heroju i ne primjećuje kako su djeca u njegovoj školi predmet zlostavljanja profesora i novinara Brite. Leo je sebično usredotočen na iznošenje svoje lažne herojske priče pa kada mu Brita priopćava da nema interesa čitatelja za njegovu priču, Leo očajno pali svoj dosje i pokušava samoubojstvo vješanjem o radiator čija cijev puca od Leove težine i voda iz

radijatora gasi vatru koja se počela širiti po prostoriji. Ironično, upravo taj neuspješan pokušaj samoubojstva Lea u novinama predstavlja kao heroja:

KOLEGA MAJER: Kako se osećate, upravniče? Sve novine pišu o vašem herojskom činu. „Sam protiv vatrene stihije!“. To je, mora se priznati, neverovatna hrabrost. (Srbljanović 2002: 173)

Dok Leo dobiva što je želio, djeca u njegovoj školi ostaju zarobljena u krugu okrutnog nasilja. Ona skoro pa i nisu djeca, gotovo i nema razlike između likova djece i odraslih. Likovi djece naslijeđuju obrasce ponašanje od odraslih koji ih okružuju, nasilje im postaje sasvim normalno. Ona puše, imaju seksualne odnose s nebrojenim osobama, njihov je jezik izravan i vulgaran, potpuno različit od tipičnog dječjeg jezika, isto kao što je i njihov školski život koji se odvija u sjeni prostitucije i pedofilije daleko od onoga kako bi dječji život trebao izgledati:

MALI: Uzmi, slobodno. Vidi, razradio sam radnju, imam sad sedam stalnih i pun kurac povremenih klijenata, znaš li, krmačice, u kakvom svetu živimo? Hoće ćale malo da ga umoči, a da niko ne zna, posebno uvažena supruga i tri dražesne kćeri. Pa ne pita šta košta, samo da ga uvali na kratko. A Mali je tu, ne pravi problem, samo se naguzi i primi.

Mali se smeje.

MALI: Sto maraka bulja, pedeset samo pušenje. Mada bih mogao da podignem cenu za felacio, više se traži... Samo, kad bi čikica znao da tu istu kitu, koju on balavi, srču i njegove dve starije ćerke, na smenu, kad se nađe prilika... (Srbljanović 2002: 83-84)

Iako posljednja scena ove drame nosi naziv *Happy End*, nema nikakvog sretnog završetka. Seksualno zlostavljanje, pedofilija i ostale strahote i laži nastavljaju se do samoga kraja kada se likovi smrzavaju kao u „sretnoj“ slici na kraju sapunice:

Svi se razneže. Milerova zajeca. Brita Malom uvuče ruku u majicu. Mali ga uhvati za genitalije. Diana grli Lea. Majer zagri oboje, trljajući se o Dianinu zadnjicu. Svi se zamrznu. Ostanu tako gledajući u publiku. (Srbljanović 2002: 180)

Prva drama Biljane Srbljanović u kojoj napušta prostor vlastite domovine, *Supermarket* kao da se izravno nastavlja na *Pad*, u kojemu na samom kraju svira tango za novu Europu, u koju autorica sada dovodi čitatelja. Ovo je nakon *Beogradske trilogije* druga

drama u kojoj autorica obrađuje temu emigranata. No ovdje su likovi emigranata potpuno različiti, nisu obilježeni nostalgijom i pasivnošću u svojoj novoj domovini, već tamo stvaraju svoj život. Iako je taj život obilježen nasiljem i seksualnim zlostavljanjem, oni ne spominju zemlje iz kojih su došli, samo Leo pokušava svoju poziciju emigranta iskoristiti kako bi dobio status heroja. *Supermarket* je drama koja najviše odgovara karakteristikama „nove europske drame“, počevši od toga što je rađena po narudžbi redatelja, kako je i nastajao najveći broj *in-yer-face* drama. Radnja se odvija u izoliranom prostoru emigrantske škole koja je u drami obilježena kao mjesto nasilja nad njezinim učenicima. Oni sudjeluju u različitim oblicima seksualnih odnosa, većinom s osobama starijim od sebe, Mali je za njih i plaćen. Jezik kojim likovi govore izrazito je vulgaran, pogotovo kada ga koriste djeca. Iako ova drama završava scenom naslovljenom *Happy End*, sretnog završetka nema, krug nasilja u kojemu se likovi nalaze bezizlazan je.

U ovoj je drami najvidljivije korištenje filmskih, odnosno televizijskih, tehnika u prikazivanju radnje. Ako se počne od samoga podnaslova drame, u kojemu autorica ovo djelo označava kao sapunicu, i naslova zadnje scene *Happy End*, očito je njezino služenje filmskim postupcima. Filmski su motivi poput ponavljanja istoga dana, koji nalazimo i u raznim filmovima, zamršenih obiteljskih i ljubavnih veza, kao i postupci poput zamrzavanja scena i ubacivanja tematske glazbe u pozadini.

4.5 Skakavci

Za razliku od svih prethodno napisanih drama koje sadrže očitu političku i društvenu kritiku, *Skakavci* se bave puno osobnijim ljudskim problemima – međugeneracijskim odnosima i starenjem. Drama se sastoji od dva dijela, prvi dio sadrži dvanaest, a drugi šest scena. Ne postoji dramska radnja u klasičnom smislu, već se prikazuju razne situacije u fragmentarno postavljenim scenama u kojima se likovi iz barem dvije različite generacije susreću i njihovi se putevi isprepliću. U drami se nalazi nekoliko generacija likova: likovi u sedamdesetima, oni u pedesetima, likovi u tridesetima i desetogodišnje dijete. Zbog međugeneracijskog prikazivanja, mozaična kompozicija drame može se tumačiti i kao slika ljudskih životnih razdoblja i njihova odnosa (Ljuštanović 2007: 560).

Prvi je par likova koje upoznajemo u drami televizijski voditelj Maks (55) i njegova ljubavnica Nadežda (35). Maks opsesivno pokušava sačuvati vječnu mladost, šminka se i ima lažne zube, a panično se boji smrti. Usprkos strahu, smrti je nemoguće pobjeći pa na samom kraju drame Maks *izdahne, umre*. Nadežda je šminkerica na televiziji, jednostavna djevojka

koja predviđa smrti i nesreće drugih ljudi, ali nije svjesna činjenice da je njezina baka, koju je zapostavila, već dvije godine mrtva. U njezinu je liku najbolje vidljiv antropološki pesimizam koji dominira dramom, njezin lik zrači nekakvom tugom dok prihvaća život takav kakav jest, depresivan i prazan (Blagojević 2015).

NADEŽDA: A vi, ne volite što ste sami?

SIMIĆ: Šta tu ima da se ne voli?

NADEŽDA: Ima ljudi koji ne vole. Ali, ja na primer, volim. Samo mora da se pazi, to je sve. Kako hodate, na primer. Nikad bosim nogama po mokrim pločicama i uvek pažljivo u kadi. Jer ako se okliznete, ko će da vas nađe? A to je onda grozna smrt. Kao u pustinji, ili još gore. Tako ponižavajuće.

SIMIĆ: Ma, zašto vi o tome razmišljate?

NADEŽDA: Kad tako sami hodate, uvek po ivici depresije, morate paziti, morate strašno paziti da se ne okliznete i zauvek ne propadnete u poniženje.

SIMIĆ: Još ste mlada. Naići će neko.

NADEŽDA: Ali ja nikog ne čekam. (Srbljanović 2005: 42)

U idućoj sceni upoznajemo gospodina Simića (77), starog profesora. To je jedini lik koji je potpuno sam, *niko i ništa, nikome ništa*. On čeka u hodniku Akademije na odluku hoće li ga u nju primiti. Njegova težnja da bude primljen u Akademiju surogat je čežnje za ljubavlju (Ljuštanović 2007: 563). Ta je njegova čežnja za ljubavlju vidljiva i u situaciji s Nadeždom, kada ju poljubi u usta jer ga ona gleda i oboje su *usamljeni, slični ljudi, koji su se tako iznenada* našli (Srbljanović 2005: 43). Kao što ga u tome trenutka Nadežda odbija, odbija ga i Akademija, iako ga je prijatelj akademik Ignjatović (75) nagovorio da se prijavi i time ga naveo na mišljenje da će u Akademiju biti primljen. Akademika Ignjatovića u hodniku čeka i njegov sin Milan (35), čovjek kojeg nitko ne voli, *čak je i svojoj pokojnoj majci bio neprijatan*, pasivan i besposlen:

SIMIĆ: Milane, sine, zašto vi ne radite?

MILAN: Pa, ja sam u penziji. Zar vam tata nije rekao?

SIMIĆ: Kako u penziji? Pa, koliko imate godina?

MILAN: Trideset pet. U invalidskoj penziji.

SIMIĆ: Ali, vi niste invalid!

MILAN: U Službi to ide tako.

SIMIĆ: Svašta. Što ste uopšte išli u policiju? Pa, vi tek treba da radite!

MILAN: Kako da radim? A ko će onda da brine o ocu?

SIMIĆ: Mogao bi on toliko i sam. Vi ste pravnik, niste šofer.

MILAN: A, ne. Moj otac ne može sam.

SIMIĆ: Zašto ne bi mogao? Pa, on je mlađi od mene.

MILAN: Uostalom, ja i nisam šofer. Samo ga, tako, po neki put povezem. I sačekam. Kad imam vremena i kad ne radim ništa drugo.

SIMIĆ: To vas i pitam, Milane. Zašto ne radite ništa drugo? (Srbljanović 2005: 25-26)

D. Blagojević (2015) u Milanu vidi oličenje sveopšteg stanja duhovne pasivnosti mlađe generacije – izgubljenih ideala, nadanja i općeg besmisla. Umjesto da aktivno sudjeluje u svome životu, Milan čeka da naslijedi očevu štednju i pušta da njime i njegovim životom manipulira i upravlja supruga Dada (36), pokvarena ljepotica koja čita vremensku prognozu na televiziji, a za njega se udala iz koristoljublja. Zajedno čekaju drugo dijete, već imaju desetogodišnju kćer Alegru o kojoj je nekoliko puta u drami naglašeno kako je *odvratno dete*. Središnja je figura te obitelji akademik Ignjatović koji, iako djeluje suzdržano i pragmatično, ima nezdravu opsesiju igranjem lota i traganjem za dobitnom kombinacijom. Nakon svoje smrti u drami Ignjatović svome sinu ostavlja listiće za lota, a stan i uštedevinu ostavlja Alegri.

Osim što pripada obitelji Ignjatovića, Dada ima i brata Fredija (39) i dementnog oca, gospodina Jovića (80). Fredi je homoseksualac koji se po svojoj želji da ostane vječno mlad ne razlikuje mnogo od Maksa, ali ipak za očuvanje mladosti odlazi korak dalje i podvrgava se estetskoj kirurgiji. Najdrastičniji prikaz nehumanog odnosa prema starcima vidimo u motivu lapota (slavenskog običaja ubijanja starih ljudi, kako ne bi bili teret u društvu) koji autorica prikazuje u Fredijevu planu da svoga oca odveze negdje i samo ga ostavi:

FREDI: Je l' se sećaš „Ivice i Marice”?

Dada igra da je raznežena.

DADA: Kako da se ne sećam, znaš kako smo se bojali, kad smo bili mali, da će neko da nas odvede u šumu i da nas tamo ostavi...?

Fredi ćuti. Čeka da se Dada izigra.

DADA: Ne razumem, kakve to veze ima?

Fredi je pusti da razmisli.

DADA: Misliš da tatu...

Dada čeka da Fredi završi. Fredi je pusti.

DADA: Misliš da tatu odvedemo u šumu?!

FREDI: Ne mora u šumu, može i pored. Negde gde je prijatno. Gde nije opasno. Gde je lepo. Samo da je daleko.

DADA: Da, i?

FREDI: Negde gde ima puno ljudi, gde je veliki promet, na auto-putu, na odmorištu, na benzinskoj pumpi. Tamo gde ljudi jedu, mokre, menjaju pelene, puše. Tamo gde će neko da ga nađe.

DADA: I onda?

FREDI: I, onda ništa. Tu ga ostavimo i odemo. (Srbljanović 2005: 82-83)

Fredi i ispunjava taj plan, ali se ipak vraća po svoga oca, koji nije samo dementni starac, već je osoba koja žudi za ljubavlju i pažnjom, što je simbolički prikazano u njegovoj ljubavi prema šećeru (Blagojević 2015).

Posljednji obiteljski par u ovoj drami čine doktorica Žana (50) i njezina majka, gospođa Petrović (78), obje usamljene žene koje vrlo dobro znaju kako će povrijediti jedna drugu, ali ostaju zajedno. Osim Nadežde i Simića, na gotovo apsurdan način nijedan od junaka drame ne ostaje sam, svatko je osuđen da ostatak života provede, kao po kazni, sa onim koga je najmanje želio u životu (Blagojević 2015).

Jovan Ljuštanović (2007) smatra da su likovi u *Skakvcima* nerazvijeni i pojednostavljeni, često svedeni na jednu istaknutu crtu (npr. želja za vječnom mladošću Maksa i Fredija), a oljuđuje ih to što su stavljeni u obiteljski ili kvaziobiteljski kontekst, koji je konstanta u dramaturgiji Biljane Srbljanović. Iz toga proizlazi snažna upućenost likova jednih na druge, ali i nasilje jednih prema drugima. Svi su likovi u drami nesretni, usamljeni i čeznu za ljubavlju, ali ne znaju je pružiti, već se uzajamno ponižavaju i muče. Ovu dramu karakterizira hladnoća i nemogućnost komunikacije, likovi govore, ali se ne mogu sporazumjeti na zadovoljavajući način i ostvariti neke dublje odnose.

Nedostatak političke i ideološke kritike nije jedino što razlikuje *Skakavce* od ostalih drama Biljane Srbljanović – posebnu razliku čine didaskalije koje u *Skakvcima* prestaju imati samo ulogu scenskih uputa (Jelušić 2007: 69). U didaskalijama se pojavljuje snažan pripovjedački glas koji prema svijetu drame zauzima snažan vrijednosni stav. Stoga se može činiti da su *Skakavci* više „drama za čitanje“ (Ljuštanović 2007: 558). Kod postavljanja ove drame na pozornicu, redatelju bi se postavio ozbiljan zadatak – kako prenijeti sva značenja ove drame gledatelju, kada gubi ove razvedene didaskalije koje se približavaju tipu narativnosti. A. Inkret (1987: 54) određuje didaskalije kao tekst strogo funkcionalnog karaktera, smatra ih samo orijentacijskim članom u organizaciji dijaloga koji ne igra

nikakvu eksplicitnu scensku ulogu i ne može se usporediti s ulogom pripovjedača u epskom tekstu. Biljana Srbljanović u ovoj drami kao da potpuno odbacuje takvu isključivu definiciju didaskalija i u njima uvodi svojevrsnog pripovjedača. U pomoćni tekst unosi informacije koje se ne mogu prenijeti izravno u postavljanju na scenu, kao u primjeru kada opisuje Maksove probleme sa zubima, ili unutarnje misli likova, ili kada nekoliko puta kroz dramu ponavlja koliko je Alegra odvratno dijete. Na taj način autorica u svoj dramski tekst ubacuje lik subjektivnog pripovjedača koji o likovima i radnji ima svoje mišljenje. U tome smislu udaljava se od definicije didaskalija A. Inkreta i njegove ideje da dramski tekst kao jezično umjetničko djelo nije ostvareno u svojoj potpunosti dok ne postane kazališna predstava koja pisanom književnom djelu daje dimenziju oživljavanja likova i radnje živom interpretacijom (1987: 10). S A. Inkretom ne slaže se Z. Lešić koji smatra da nema razloga zašto se dramski tekst ne bi mogao samo čitati (2008: 388-389) jer se i čitatelj sam može u svojoj mašti uživjeti u likove, kao što to radi pri čitanju romana. Posebnim postupcima u izgradnji didaskalija ove drame autorica ju je približila epskom tekstu i time prilagodila čitanju, ali nije onemogućila njezino postavljanje na scenu.

Kroz glas pripovjedača u didaskalijama i sam govor likova *Skakavci* se otkrivaju kao drama o besmislenosti života punog lažnih nada, o starenju bez dostojanstva, s osjećajem napuštenosti i samoće i o neizbježnom hodu prema smrti. Prva je to drama Biljane Srbljanović u kojoj se ne osjeća utjecaj „nove europske drame“. Autorica se ovom dramom okreće osobnijim temama, ali ne gubi svoj kritički glas. Ona kritiku okreće od politike i države na suvremeno društvo i međuljudske odnose.

4.6 *Barbelo, o psima i deci*

Barbelo, o psima i deci drama je u kojoj nema klasične dramske akcije, priča je prikazana fragmentarno i obiluje metaforičkim slikama, križaju se svijetovi mrtvih i živih, stvarnog i zamišljenog te je na taj, na trenutke zamršen način, prikazana priča o umiranju, besmislu života i smrti. Nije samo tema drame i njezin način predstavljanja ono što je zanimljivo u ovoj drami, posebne su ovdje i didaskalije u kojima se autorica često javlja u prvom licu, nerijetko ironičnim komentarima: *Neka dugačka tišina. Teška, tužna. Mogla bi biti dirljiva, kada ovo ne bi bio moj komad* (Srbljanović 2007). Određene karakteristike pomoćnog teksta iz *Skakavaca* zadržava i u *Barbelu*, tako i ovdje pripovjedač iznosi unutarnje misli likova i prema njima zauzima vrijednosni stav. No, za razliku od *Skakavaca* ovdje pripovjedač nije samo glas koji komentira svijet drame, on se u drami i nalazi, kao što je

vidljivo i u ovom primjeru: *Milica se uspravi. Prihvati udarac, izdrži. Možda malo zaplače, ali nisam sigurna. Neprijatno mi je da zagledam. U svakom slučaju, ja bih zaplakala. Možda i ne bih, ne znam* (Srbljanović 2007).

U središtu drame jednostavna je životna priča: depresivna žena Milica ubila se skočivši kroz prozor i za sobom ostavila bivšeg muža Marka, čovjeka veoma usredotočenog na svoju političku karijeru, i sina Zorana, koji želi da ga zovu Marko, debelo osmogodišnje dijete, koji sada žive s Markovom novom ženom Milenom koja jako želi zatrudnjeti, ali ne uspijeva.

Suzana Marjanić (2009) objašnjava što je za Biljanu Srbljanović *Barbelo*, pojam koji u gnosticizmu označava prvu emanaciju Boga, odnosno metafizički prostor iz kojega sve potječe. Smatra da je autorica dramu *Barbelo* odredila dvojako – kao groblje (koje čini okvir drame) i jalovu maternicu Milene, koja je određena nerealiziranim biološkim majčinstvom i koja razumijevanje dobiva samo od djeteta, svoga posinka Zorana.

Tri su ključna međuodnosa u drami: roditelj-dijete, dijete-roditelj i muškarac-žena. Ti se odnosi unutar drame granaju u različitim smjerovima, reflektiraju se u novom zrcalu te nude isto ili slično na drugačiji način (Gruić 2009: 12).

Osim posinka i supruga koji ih oboje napušta, Milena ima i majku Milu koja izbjegava svoju kćer u strahu od njezinih bezbrojnih pitanja:

MILA: Nekad ipak dodje,
da zvoni na vrata.

A ja se ućutim,
sakrijem u ćošak.

Ne znam šta ću drugo,
pred silom pitanja.

MILA: Moja ćerka kaže
da je život čudan.

Stavlja pred dilemu,
pred odluke važne.

A ja ne znam ništa. Zašto bih pa znala? (Srbljanović 2007)

U Mileninu susjedstvu žive i policajac Dragan i njegov otac Drago, koji se ne podnose, Drago smatra da mu se Dragan uselio u stan jer mu ga želi uzeti. Osim njih u drami se pojavljuje i lik Kučkarke čija su četiri sina poginula pa ih je zamijenila četvoricom pasa nazvanima po evanđelistima. Samo se u jednoj sceni u sredini drame pojavljuje i lik Lutalice i

njegova psa kojeg vidi kao svoju mamu. Oni su odustali od svijeta i sada žive na groblju. Kao lik u drami pojavljuje se i Zoranova majka Milica, iako je mrtva. Kako se velik dio drame odvija na groblju i pojavljuju se mrtvi likovi, svjetovi mrtvih i živih se isprepliću i među njima se gubi granica, dok Kučkarka jednom ne kaže: *Vi, naravno, znate, da smo svi mi mrtvi?*

Vrlo je zanimljivo što se kod likova ponavljaju imena, što sugerira nasljeđe koje roditelji prenose na djecu (Gruić 2009: 13). Tako i Zoran žele da ga zovu Marko kao oca, da bi na kraju drame odustao od toga i ponovno bio Zoran. Iako Milena i Milica nisu u rodu, sličnost njihova imena možda označava sličnost njihova života i pripadanje istoj obitelji.

Izrazitu važnost u ovoj drami ima i uloga pasa koji su zastupljeni u neprestanoj transgresiji između ljudskih i životinjskih identiteta (Marjanić 2009: 201). Tako Lutalica ima psa mamu, Kučkarka svoje sinove zamijenjuje psima i često se u drami događa da se čini kako netko govori o jednome, a zapravo misli na drugo (npr. kada Kučkarka govori o psima, a čini se da govori o ljudima, ili kada Dragan govori o svome ocu, a čini se da misli na psa). Većinom je takva zamjena identiteta označena gotovo istim iskazom: *Vi, naravno, razumete da ja govorim o psima?* ili *Vi, naravno, razumete da ja govorim o ocu?*. Čitava se drama zaključuje sličnim izrazom kada se Milena na samom kraju drame obraća publici: *Vi, naravno, razumete, da ja sve ovo, strašno dugo, strašno dugo vreme, govorim o sebi?*

Važna karakteristika ove drame njezino je propitivanje mitova o majčinstvu i roditeljstvu uopće, kao što se najbolje vidi iz razgovora dvoje starijih roditelja, Mile i Drage. Razgovaraju o svojim životima i djeci, o strahu Drage da ga sin iskorištava da dobije njegov stan i o Milinu izbjegavanju vlastite kćeri u strahu od njezinih pitanja. U tome razgovoru propituju se odnosi između roditelja i djece i njihova bezuvjetna ljubav:

DRAGO: To što mi je dete, ne znači da me voli kao oca.

Razumete li to?

Mila se zamisli. Zvuči glupo, ali je tako. Nekako, kao da shvati.

MILA: U stvari,

to je tačno ono

što moju ćerku muči.

Kako neko može unapred da zna, šta će da rodi?

Čoveka il skota? (Srbijanović 2007)

Osim toga primjećuje se kako sve majke u dramskom vremenu završavaju jalovo. Milena misli da je trudna, ali rađa samo burmu i spoznaje da je neplodna, kao što i njezina kujica umire pri porodu jer su štenci bili preveliki. Ipak, koncept o majčinstvu završava pomirbenom strategijom usvajanja – adoptivnim roditeljstvom i etikom skrbi (Marjanić 2009: 197). Dječak Zoran na cesti pronalazi psa lualicu, čiju je mamu pregazio tramvaj, a koji liči na njihovu umrlu kujicu, i usvaja ga, a Milena usvaja Zorana kao vlastitoga sina:

ZORAN: (...) Hoćeš li i ti mene sada da zadržiš?

MILENA: Naravno da hoću.

Ti si meni sve.

Ti si mi kao moj.

Kao da sam te rodila. (Srbijanović 2007)

Zoran je nekada ispunjavao emocionalnu prazninu zbog nedostatka ljubavi prejedanjem, a sada psu lualici daje ime Marko usvajajući tako emocionalno nedostupnog oca, a sebe od tada prestaje zvati očevim imenom i postaje samo Zoran. Ova je scena dvostrukoga usvajanja psa lualice i Zorana snažna metafora ljubavi i razumijevanja ovoga mračno-istinitoga komada. Usvajanjem i skrbništvom za one ostavljene, prepuštene samima sebi završava krug drame *Barbelo* – krug o ljudskim i „neljudskim” lualicama, i djeci i psima (Marjanić 2009: 199-200).

Nakon *Skakavaca*, u *Barbelu* Biljana Srbijanović nastavlja bavljenjem osobnijim temama te ni ovdje nema izražene političke angažiranosti. Kao i u svakoj drami ove autorice, u središtu svega je obitelj kao centralna figura. Ovdje se radi o nastajanju obitelji kroz ne uvijek uobičajene prilike – žena, u nemogućnosti da postane biološka majka, posvaja sina svog emocionalno zatvorenoga supruga. I u ovoj je drami vidljiva nemogućnost ljudi na komuniciraju, međusobno nerazumijevanje, ali u ovoj drami, što je rijetko kod Biljane Srbijanović, možemo prepoznati sretan završetak – dijete dobiva majku i majka dobiva dijete. Iako se u ovome dramskom tekstu načaze mnogi mračni elementi, njegov kraj ipak otkriva malo svjetla i nade.

5. Značajke dramskog pisma Biljane Srbljanović

U prethodnim je poglavljima sažeto bio analiziran dio dramskog opusa Biljane Srbljanović, a u ovome će biti riječi o tome što je zajedničko svim izabranim dramama, odnosno koje su karakteristike drama Biljane Srbljanović.

Kao što je već spomenuto, Biljana Srbljanović u svim svojim dramama iznosi snažnu političku i društvenu kritiku. Započinje svoj dramski rad kritikom političkog i društvenog stanja u Srbiji, da bi kasnije svoju kritiku usmjerila i na Europu (*Supermarket*) i Ameriku (*Amerika, drugi deo*). Čak i u dramama gdje politička kritika nije u središtu, nalaze se određeni politički elementi (u *Skakavcima* svađa Ignjatovića i Simića o komunizmu ili Markova usredotočenost na političku karijeru i želju da postane ministar u *Barbelu*). Ipak ta politička angažiranost ne znači da se autorica ne bavi puno složenijim temama:

Činjenica da Biljana Srbljanović piše žive, polemičke komade, s izraženom političkom i idejnom, odnosno ideološkom tendencijom, u čije središte stavlja pitanje osnovne ljudske slobode, pri čemu se drama shvata kao kritičko poricanje društvenih konvencija, zanemaruje da ona slika jednu novu, veoma iskrivljenu stvarnost, u kojoj je ljudska egzistencija dovedena do groteske i apsurdna u totalitarnom okruženju. Njena početna premisa da iz života preuzima „sveže” teme, preuzete iz samog središta aktuelnog života, neprimetno nas uvodi u svet alegorijskog i metaforičnog načina mišljenja. (Jovićević 2006)

S obzirom na temu Blagojević (2005) dijeli drame Biljane Srbljanović u dvije skupine: prvu skupinu čine drame koje karakterizira politička angažiranost i oštra kritika suvremenog društva (*Beogradska trilogija, Pad, Supermarket, Amerika, drugi deo*). U njima se autorica suočava sa suvremenim političko-društvenim temama na sebi svojstven kritičan način. Drugu tematsku cjelinu čine drame u kojima se obrađuju intimnije teme (*Skakavci, Barbelo, o psima i deci, Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu)* i *Porodične priče*, iako bi ta drama djelomično mogla pripadati objema skupinama). U ovim je drama u središtu interesa život različitih obitelji. Problematiziranje odnosa generacija daje autorici dramski okvir za uvođenje starih metafizičkih tema usamljenosti, starenja, potrebe za ljubavlju, života i smrti.

Od svoje prve drame *Beogradska trilogija*, u kojoj je na prilično realističan način u tri scene ispričana priča o emigrantima, autorica se svakom idućom dramom sve više okreće alegoričnim načinima prikazivanja i metaforičkim i nadrealnim slikama. U *Porodičnim pričama* kroz alegoriju i prikazivanje dječje igre donesena je potresna slika ratne traume i

iznesena politička i društvena kritika tadašnjega stanja. *Pad* kroz alegoriju i satiru prikazuje sav užas i svu strahotu stvaranja totalitarne države i života u njoj. U *Supermarketu* kritizira se europsko društvo, usredotočenost na dobit i zapostavljanje ljudi. *Skakavci* i *Barbelo* se zatim okreću metafizičkim, ljudskim temama, životu, smrti, starenju, majčinstvu. Kroz svoj razvoj od političkih do intimnijih tema, Biljana Srbljanović pokazuje kako nije uspješna samo zato što iznosi političku kritiku društva, kako neki njezini kritičari govore, već da ima nešto za reći o svim problemima koji muče malog čovjeka. Iz teksta u tekst autorica unosi inovacije ne samo u temama koje obrađuje, već i u načinu prikazivanja. Od realističnog prikazivanja u svojoj prvoj drami, okreće se alegorijskom pripovijedanju koje zadržava u svim dramama. Razbija kronološko prikazivanje radnje, drame imaju fragmentarnu strukturu, često sa simultanim ili kružnim radnjama čime se postiže se snažan efekt izravnosti prikazanog u tekstu ili na sceni.

Likovi u dramama često su marginalci, a sve likove ovih drama povezuje njihova najčešće neostvorena čežnja, bilo to za domovinom, ljubavlju, razumijevanjem, obitelji, djecom. Oni često nisu razvijeni karakteri, već su obilježeni nekom svojom karakterističnom crtom i ostvaruju se prije svega u odnosu prema drugim likovima. Posebnu ulogu u dramskom opusu Biljane Srbljanović imaju likovi djece. Autorica iskorištava likove djece, koja bi trebala u svijetu biti nevinna i bezbrižna, kako bi stvorila brutalne slike stvarnosti te od čitatelja dobila emocionalnu reakciju. Većina likova Biljane Srbljanović prema Forsterovoj bi podjeli spadala u plošne likove, označene jednom osobinom i predvidljivim ponašanjem, što i ima smisla uzme li se u obzir činjenica da je većina sporednih likova plošna, a u dramama Biljane Srbljanović gotovo su svi likovi na istoj razini, tako da nema glavnih likova. Plošnost likova posebno vrijedi za likove *Beogradske trilogije* koji su emigranti, žale za domovinom i prepuštaju se besmislu života. Među zaokružene likove mogla bi spadati Nadežda iz *Porodičnih priča* koja, iako je u većini drame označena samo svojom tjelesnošću i nemogućnošću komunikacije, na kraju drame iznenađuje svojim priznanjem o ubojstvu roditelja. Ostali likovi u drami označeni su svojim stereotipnim ulogama u obitelji. U *Padu* u Jovanu možemo vidjeti karakteristike zaokruženog lika, jer se uspijeva osloboditi obiteljskih okova i započeti iznova. *Supermarket* je pak drama plošnih likova označenih jednom karakterističnom crtom, kao što su i *Skakavci*. Milena i Zoran iz *Barbela* ponovno su primjer zaokruženih likova – u tijeku drame se mijenjaju i na kraju nalaze svoj smisao.

Važna jedinica u dramama Biljane Srbljanović je i obitelj. Ona se pojavljuje kao središnja figura u svim dramama obrađenima u ovome radu. Ta je obitelj gotovo uvijek disfunkcionalna, razlomljena i u određenom sukobu. U *Beogradskoj trilogiji* među članovima

pojedinih obitelji neprestano vlada napetost, jedni drugima zamjeraju situaciju u kojoj se nalaze, umjesto da si budu podrška u novome životu koji započinju. *Porodične priče* i *Pad* prikazuju zlostavljачke obitelji iz kojih dijete silno želi pobjeći i raskinuti sve veze sa svojom prošlošću. U *Supermarketu* odnos oca i kćeri gotovo je nepostojeći, kao da su stranci. *Skakavci* prikazuju nekoliko obitelji od kojih ni u jednoj odnosi nisu zadovoljavajući te su svi pripadnici obitelji frustrirani i nepodnošljivi jedni prema drugima, iako jedni od drugih ne mogu pobjeći. *Barbelo, o psima i djeci* jedina je drama koja donosi nadu u obitelj. Iako preispituje obiteljske odnose, majčinstvo, ljubav roditelja prema djeci i obrnuto, činom posvajanja Milena i Zoran te njihov pas postaju obitelj koja daje nadu u bolju budućnost.

J. Ljuštanović (2007: 557) također prepoznaje posebnost autoričina stvaranja stvarnosti drame. Ta stvarnost nikada nije neposredno mimetična: i antropološko-psihološka i društveno-politička stvarnost, propuštene su kroz hipersenzibilan, psihološki dramatisiran doživljaj subjekta i zato je ta stvarnost prisutna u fragmentima, u nagovještajima, ili u okrajcima, kroz alegoriju, aluziju, ironiju. Zato njezine drame nisu toliko transpozicija stvarnosti, koliko su angažirana i strastvena reakcija na probleme u društvenoj i ljudskoj stvarnosti.

Što se same kompozicije i strukture drame tiče, autorica ne uvodi nikakve značajne inovacije. Biljana Srbljanović svjesna je multimedijalnosti kazališta pa se često koristi filmskim tehnikama kao što se izlomljene priče, kratke scene, nagli rezovi i paralelne radnje. Dokida jedinstvo vremena i prostora te dramu prikazuje fragmentarno. Razbija uvjerljivost dramskog prostora te se prostor scene čini više kao ekran, čime se opet približava filmu. Osim filmskih postupaka, autorica uvodi i elemente baleta u *Skakavcima*. J. Ljuštanović u komponiranju scena i u odnosu likova u njima vidi elemente baletske logike te u drami prepoznaje glazbeni ritam i logiku napetosti u glazbenom, a ne u dramskom smislu. Također pojedine scene vidi kao dramaturške etide u kojima se autorica igra pojedinim tipovima dramskih situacija ili pojedinim tipovima drame, na primjer, dramom apsurdna.

Osim filmskim tehnikama, autorica se igra i postupcima karakterističnim za epsku književnost u svojim didaskalijama. One dobivaju posebnu ulogu jer u većini drama one nisu isključivo scenske upute, već sadrže i dodatne informacije koje se ne mogu uvijek prenijeti na scenu. U svim su dramama didaskalije prilično opširne i detaljne, ali najveća je njihova posebnost u uvođenju izražajnog glasa pripovjedača u *Skakavcima* i *Barbelu*. Ovaj je pripovjedački glas subjektivan prema drami i iznosi svoj vrijednosni stav, a u *Barbelu* na neki način zauzima poziciju lika i komentare iznosi iz samog svijeta drame više kao lik, nego

promatrač. Zanimljivost didaskalija u *Barbelu* su i autoironični komentari kojima autorica na neki način izražava svoje postojanje u svijetu drame.

Nemoguće je govoriti o stvaralaštvu Biljane Srbljanović, a ne spomenuti trend „nove europske drame“ o čijim se karakteristikama govorilo u uvodnom dijelu ovoga rada. Kada se taj trend iz Velike Britanije proširio u Europu imao je i utjecaj na Biljanu Srbljanović, što je posebno vidljivo u dramama *Porodične priče*, *Pad* i *Supermarket*, koja je čak i napisana po narudžbi Thomasa Ostermeiera, njemačkog redatelja, velikog zagovornika trenda. U tim je dramama jezik posebno vulgaran i asocijativan te je prikazivanje nasilja vrlo izravno. Nasilje i seksualni odnosi prikazani su izravno i brutalno. Žrtve seksualne zloupotrebe i obiteljskog nasilja uglavnom su djeca, a najgore od svega je što je to nasilje nešto uobičajeno. Situacije u kojima se nalaze likovi većinom se prikazane kao bezizlazne (u *Porodičnim pričama* svi pogibaju kada eksplodira bomba, u *Supermarketu* likovi ostaju zamrznuti u filmskoj slici lijepo prikazanoga nasilja). Najbitnija karakteristika svih drama Biljane Srbljanović, koja ju približava *in-yer-face* kazalištu njezino je snažno djelovanje na gledatelja i čitatelja i izazivanje emocionalne reakcije, bio to šok, strah ili tjeskoba. Dotiču se škakljiva pitanja poput prostitucije djece i njihova zlostavljanja, incesta i homoseksualnih odnosa te se ruše tabui. Kao najvažniju značajku „nove europske drame“, S. Nikčević (2009: 128) navodi sposobnost drama da budu kontroverzne i provociraju, što drame Biljane Srbljanović i jesu.

I dok S. Nikčević (2009: 113) smatra da je *Beogradska trilogija* najbolja drama Biljane Srbljanović i da bi bilo bolje da nikada nije bila pod utjecajem trenda „nove europske drame“, A. Milosavljević (2005: 283) u utjecaju trenda na autoricu ne vidi problem jer njezine drame nude pogled na svijet i dramaturška rješenja znatno drugačije od prevladavajućih pisaca „nove europske drame“, ona je samo preuzela neke od obrazaca *in-yer-face* dramaturgije kako bi ispričala priče koje nadilaze granice tipične dramaturgije krvi i sperme. Kod Biljane Srbljanović nasilje, pedofilija, seks i vulgarni jezik nikada nisu sami sebi svrhom, njihova je uloga veća:

U dramskim tekstovima Biljane Srbljanović vidljivo je beskompromisno nepristajanje na bilo kakav oblik društvene nepravde i nepodržavanje bilo kojeg političkog režima koji takvu društvenu nepravdu provodi, bilo da je riječ o totalitarnom režimu u Srbiji ili demokratskom režimu europskih zemalja i Amerike. I to je ono najvažnije kada se promatra dramski opus Biljane Srbljanović – ta hrabrost i želja da se stvari koje ju okružuju promijene na bolje. Angažiranost drama i poseban učinak na čitatelja ponekad je mnogo važniji od

kompozicijskih inovacija ili književnih postupaka koje je autorica primijenila u pojedinom dramskom tekstu. (Romić 2009: 357)

S obzirom na to da se godine stvaralačkog uspona Biljane Srbljanović podudaraju s posljednjim godinama vlasti Slobodana Miloševića i prvim godinama poslije njegova pada, njezine su prve drame s razlogom shvaćene kao kritičko i alegorijsko-simboličko suočavanje s posljedicama koje je izazvao. Iz istoga je razloga u Srbiji njezin prodor na europske kazališne scene tumačen njezinom političkom angažiranošću, a na istinskim stvaralačkim talentom (Ljuštanović 2007: 555), no M. Lazin (2005) objašnjava da je Biljana Srbljanović bila jedna od rijetkih pripadnika svoje generacije koja je umakla stvaralačkoj nepokretnosti koja je prijetila kada su se njezina država i kultura, koje su kaskale za Europom, raspale pred njezinim očima. Ona je iskoristila priliku da se ponovno osmisli i postala je jedna od nosilaca promjena u europskom kazalištu. Uspjela je vidjeti očigledno i kritički se suočiti sa stvarnošću i osobnom odgovornošću te progovoriti dovoljno glasno:

Tako, izuzetnom raznolikošću dramaturških pristupa, iz komada u komad, izneverava očekivanja, odbija uhodan put postignutog i postaje stvaralac sa originalnim sluhom za mane ovog sveta. Više od umeća, Biljana se sa šest dramskih tekstova potvrdila kao pojava, kao ličnost, koja ne samo da ima šta da kaže, već i da čuje, u sebi, taj "unutrašnji glas". I da ga neprekidno sluša! (Lazin 2005)

6. Zaključak

Od svoga je nastanka dramsko pismo imalo ne samo izrazitu formu koja ga razlikuje od narativnih tekstova, već je i njegova uloga posebna. Kroz prikazivanje na sceni i kroz čitanje dopiralo je do raznolike publike te se slijedeći razne trendove i mijenjajući se kroz vrijeme, razvilo do oblika kakvo ima danas. Kroz trend „nove europske drame“ počelo je iznositi na scenu intimnije dijelove života i prikazom nasilja, krvi i sperme šokirati publiku. Pod utjecajem te dramaturgije pojedine drame stvara i Biljana Srbljanović.

Biljana Srbljanović nije samo autorica *in-yer-face* dramaturgije, iako je jedna od rijetkih pripadnika generacije koja je nakon raspada države i kulture našla svoj stvaralački glas i počela svoj uspon nadovezujući se na recentne europske dramske trendove te se ubrzo afirmirala upravo u tom poetičkom modelu na prostoru svekolike dramske produkcije. Progovarajući o raznim recentnim, a za čitatelje i gledatelje nezaobilaznim temama, na publiku uvijek uspijeva ostaviti snažan dojam, bez obzira na to govori li o društveno-političkim temama kao u *Beogradskoj trilogiji* i *Padu* ili o metafizičkim temama kao što su starenje u *Skakavcima* ili život i smrt u *Barbelu*. Kroz različite postupke uspijeva stvoriti stvarnost drame koja nije mimetična, ali je uvijek strastvena reakcija na ljudske i društvene probleme.

Iako se sve drame Biljane Srbljanović po mnogočemu razlikuju, u svima njima nalazimo prepoznatljiv glas autorice koji na duhovit i ironičan, izravan, ali i alegorijski i metaforičan način bez straha progovara o svemu što vidi i osjeća.

7. Literatura

Primarna literatura

Srbljanović, Biljana. *Barbelo, o psima i deci*. 2007. Dostupno na:

<http://www.pescanik.net/wp-content/PDF/barbelo.pdf> (rujan 2016.)

Srbljanović, Biljana. *Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče*. Beograd: Otkrovenje, 2000.

Srbljanović, Biljana. *Skakavci*. 2005. Dostupno na:

<http://www.pescanik.net/wp-content/PDF/skakavci.pdf> (rujan 2016.)

Srbljanović, Biljana. *Supermarket*. Zagreb: Durieux, 2002.

Sekundarna literatura

Beganović, Davor i Kazaz, Enver. *Između tamo i ovdje – slobodna zona unutrašnjeg prijevoda*, u: D. Beganović, E. Kazaz (ur.), *Unutrašnji prijevodi*. Zagreb i Podgorica: Biblioteka Cicero, 2011., 9-42.

Blagojević, Dušan. *Porodični odnosi u drami Skakavci Biljane Srbljanović*, 2015. Dostupno na: <http://www.pismenica.rs/knjizevnost/porodicni-odnosi-u-drami-skakavci-biljane-srbljanovic/> (rujan 2016.)

Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca i London: Cornell University Press, 1978.

Đilas, Ivana. *Fenomen Srbljanović*, u: *Scena*, 2/2002, Novi Sad, 25-26.

Govedić, Nataša. *Trauma apatije: dvije dramatičarske postjugoslavenske Nigdine (Ivana Sajko i Biljana Srbljanović)*, u: N. Govedić, *Etičke bilježnice. O revoltu i brižnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2005., 79-105.

Gruić, Iva. *Barbelo: onirička igra odraza*, u: *Kazalište 39/40*, 2009., 10-17.

Inkret, Andrej. *Predmet i princip dramaturgije (O pitanjima drame i pozorišta)*. Prev. Gojko Janjušević. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1987.

Jelušić, Siniša. *Dramski tekstovi kao antipodi: Biljana Srbljanović i Radmila Vojvodić*, u: S. Anđelković, B. Senker (ur.), *Govor drame, govor glume*. Zagreb: Disput, 2007., 55-74.

Jezerkić, Vesna. *Beogradska trilogija: beleška o drami*, u: V. Jezerkić, S. Jovanov (ur.), *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2006., 11.

Jovičević, Aleksandra. *Drame Biljane Srbljanović*, u: *Sarajevske sveske*, 2006. Dostupno na: <http://www.sveske.ba/bs/content/drame-biljane-srbljanovic> (rujan 2016.)

- Lazin, Miloš. *Otkud uspeh Biljane Srbljanović?*, 2005. Dostupno na:
<http://www.pozorje.org.rs/scena/scena-teatron/6.htm>
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatska enciklopedija. Dostupno na:
<http://hebeta.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=57242> (listopad 2016.)
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Lukić, Darko. *Kazalište u svom okruženju, Knjiga 2, Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*. Zagreb: Leykam international, 2010.
- Ljuštanović, Jovan. *Tranziciona stvarnost i fikcija u Skakavcima Biljane Srbljanović*, u:
Naučni sastanak slavista u Vukove dane 12.-15.IX.2007., Beograd: Čigoja štampa, 2007., 555-564.
- Marjanić, Suzana. *Mitovi o majčinstvu, ili: „Udana je i ima psa“*, u: *Kazalište 39/49*, 2009., 196-203.
- Milosavljević, Aleksandar. *Naličja Europske drame*. u: Sanja Nikčević, *Nova europska drama ili velika obmana 2*. Zagreb: Leykam international, 2009., 280-283.
- Nikčević, Sanja. *Nova europska drama ili velika obmana 2*. Zagreb: Leykam international, 2009.
- Petlevski, Sibila. *Drama i vrijeme (Znanstveni ogledi i kazališne kritike)*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 2007.
- Pfister, Manfred. *Drama: teorija i analiza*. Prev. Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998.
- Romić, Milana. *Interkulturni dijalog Biljane Srbljanović*, u: *Interkulturni horizonti: južnoslovenske/evropske paradigme i srpska književnost. Knjiga II*, Kragujevac: Impres, 2009., 353-367.
- Romić, Milana. *Nova europska drama: rušenje tabua i moralnih normi*. 2007. Dostupno na:
<http://www.cunerview.net/index.php/Opca-kultura/Nova-europska-drama-rusenje-tabua-i-moralnih-normi.html> (rujan 2016.)
- Romić, Milana. *Opus Biljane Srbljanović u kontekstu nove europske drame*. 2007. Dostupno na:
<http://www.cunerview.net/index.php/Izlozbe/-/Osvrti/Opus-Biljane-Srbljanovic-u-kontekstu-nove-europske-drame.html> (rujan 2016.)
- Tasić, Ana. *Predstavljanje tela/telesnosti u istoriji pozorišta u kontekstu uticaja na neobrutalističku dramu i pozorište*. 2010. Dostupno na:
http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/group_search_ctyp_e?ct_id=ct_02_05&from=5&stdlang=ser_lat (listopad 2016.)

8. Sažetak

Dramsko pismo od svoga je nastanka imalo mogućnost da dopre do većeg broja publike od narativnih tekstova. Tu je njegovu osobinu u svome stvaranju iskoristila i Biljana Srbljanović tako što u svojim dramama izražava snažnu društveno-političku kritiku ili strastveno reagira na ljudske probleme, bilo to starenje, majčinstvo ili umiranje. Nakon raspada svoje države i kulture Biljana Srbljanović je našla svoj glas i počela stvarati u koraku s ostatkom Europe, a ne zaostajući za njom kako je bio običaj na ovim prostorima. Njezina su djela snažna reakcija na stvarnost koju ona nemimetički i alegorično prikazuje u svijetu drame, koristeći različite dramaturške postupke te zanimljiv i živ scenski jezik.

Ključne riječi:

Biljana Srbljanović, dramsko pismo, „nova europska drama“, *Beogradska trilogija*, *Porodične priče*, *Pad*, *Supermarket*, *Skakavci*, *Barbelo*, *o psima i deci*