

Struktura prostora u ranim dramama Tanje Radović

Tanja Radović dramska je spisateljica rođena 1964. godine u Karlovcu. Svoj prvi dramski tekst objavila je u časopisu za prozu i dramu *Plima* 1995. godine pod naslovom *Centar za spavanje*.¹ Slijedi potom još desetak drama od kojih je većina tiskana² u njenoj prvoj knjizi *Iznajmljivanje vremena*³ (*Iznajmljivanje vremena*,⁴ *Mačja glava*⁵, *Kompjutor*⁶, *Mreža*⁷, *Zarobljeni u crtežu*,⁸ *Putovanje u plavo*⁹). Drama, pak, *Gušterica* objavljena je u časopisu *Tmačart*¹⁰ 2002. godine.

¹ *Centar za spavanje*, *Plima*, II, 1995, 9, Zagreb, str. 57 – 73.

² Neki od autoričinih tekstova, primjerice: *Pomaknute ljubavi*, *Središte života* i *Sunčeve pjege* za sada nisu tiskane, ali su svoju izvedbu doživjele na Hrvatskom radiju.

³ *Iznajmljivanje vremena*, Meandar, Zagreb, 2001. Tekst je tiskan i u *Zborniku drama i predložaka za igre praižvedene u programima 22. i 23. susreta zagrebačkih kazališnih amatera*, Zagreb, Kulturni centar Peščenica, 1999.

⁴ Taj je dramski tekst prvi puta objavljen u časopisu *Glumište: Iznajmljivanje vremena*, *Glumište*, I, 1998, 1, Zagreb, str. 83 – 94. Isti je objavljen i u *Zborniku drama i predložaka za igre praižvedenih u programima 22. i 23. susreta zagrebačkih kazališnih amatera*, Zagreb, Kulturni centar Peščenica, 1999. Tekst je nastao 1995. g. (vidi: *Hrvatska drama 4*, Bilten hrvatskog centra ITI, Zagreb, 1999, str. 34.)

⁵ *Mačja glava*, *Plima*, VII, 2000, 18, Zagreb, str. 3 – 19. Tekst je nastao 1995. g. (vidi: *Hrvatska drama 4*, Bilten hrvatskog centra ITI, Zagreb, 1998, str. 32.)

⁶ Tekst je objavljen i u *Zborniku drama i predložaka za igre praižvedenih u programu 21. susreta zagrebačkih kazališnih amatera*, Zagreb, Kulturni centar Peščenica, 1997. Nastao je 1996. g. (vidi: *Hrvatska drama 5*, Bilten hrvatskog centra ITI, Zagreb, 1998, str. 32.)

⁷ Tekst je napisan 1998. g. (vidi: *Hrvatska drama 6/7*, Bilten hrvatskog centra ITI, Zagreb, 2001, str. 40.)

⁸ Drama *Zarobljeni u crtežu* objavljena je u *Zborniku drama i predložaka za igre autorskog alternativnoga kazališta 2000*, Zagreb, Centar za kulturu i informacije Maksimir, 2001; u *Zborniku dramskih tekstova i sinopsisa praižvedenih na Susretima zagrebačkih kazališnih amatera 2000. i 2001. godine*, Zagreb, Kulturni centar Peščenica, 2001. te u izboru iz suvremene hrvatske drame na engleskom jeziku *Different voices* (izbor Boris Senker, Zagreb, Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2003, str.121 – 162.). Nastao je 1999. g. (vidi: *Hrvatska drama 6/7*, Bilten hrvatskog centra ITI, Zagreb, 2001, str. 40.)

⁹ Tekst je napisan 2000. g. (vidi: *Hrvatska drama 8*, Bilten hrvatskog centra ITI, Zagreb, 2002, str. 44.)

¹⁰ Tekst *Gušterica* objavljen je u kao poseban dodatak časopis, *Tmačart*, 3, 2002, 13 – 14. Nastao je 1997. g. (vidi: *Hrvatska drama 5*, Bilten hrvatskog centra ITI, Zagreb, 1998, str. 32.)

U hrestomatijama i antologijama hrvatske dramske književnosti autoričino se ime navodi tek sporadično i oprezno¹¹: Boris Senker spominje ju kao predstavnicu, *recimo tako, 'tehno drame'*,¹² Sanja Nikčević njeno ime veže uz val *nove hrvatske drame* koji je, po njenu sudu, *odredio devedesete godine* prošlog stoljeća i koji predstavlja znatni odmak u odnosu na autore *mlade hrvatske drame*.¹³ Kazališne kritike o spisateljičinim predstava¹⁴ najčešće, pak, govore kao o jednom, u odnosu na dosadašnju kazališnu produkciju, potpuno *novom*¹⁵ dramskom rukopisu koji progovara o začudnoj projekciji otuđene budućnosti, fascinaciji umjetnim svjetovima kompjuterske tehnologije, o suvremenim paranojama ljudi prema računalima, izoliranosti, osamljenosti i bešćutnosti današnjeg vremena.¹⁶

Usporedimo li na tragu takvih promišljanja hrvatsko dramsko pismo s početka devedesetih godina i njegovu sklonost intertekstualnom relacioniranju vlastitog dramskog diskursa, čestim korištenjima predložaka iz književne tradicije, reinterpreteriranju tradicijskih dramskih tema, likova, aktancijskih relacija, iskaza i njihovu dovođenju u novi kontekst, interpretaciji grčkih mitova, parodiranju, farsa, travestiji i groteski, miješanju disparatnih stilova, socijalnom eskapizmu¹⁷ s, kako ističe Sanja Nikčević, *pomaknutim*¹⁸ svjetovima Tanje Radović uočiti ćemo zaista značajnu razliku. Tiče se ona ponajprije spomenutog ludističkog reinterpreteriranja tradicijskih tema i likova, slobodnog poigravanja predlošcima iz grčke književnosti, moderne europske dramske baštine,

¹¹ Što je, naravno, i razumljivo zbog nedostatnog vremenskog odmaka.

¹² Vidi: Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame – II. dio (1941 – 1995)*, DISPUT, Zagreb, 2001.

¹³ Vidi: Nikčević, Sanja, *Antologija na novata hrvatska drama*, Fakultet za dramski umetnosti, Skopje, 2002, str. 10. (prevela: Sanja Nikčević).

¹⁴ O izvedbama autoričinih drama vidi: <http://web.vip.hr/robert.ravnic.vip/Macja%20glava%20predstava.htm> (26. 10. 2005.).

¹⁵ Brešan, Ivo, *11. Marulićevi dani i 'nova hrvatska drama'*, Kazalište, 4, 2001, 5 – 6, Zagreb, str. 60.

¹⁶ Vidi: <http://web.vip.hr/robert.ravnic.vip/Kritike.htm>. (26. 10. 2005.).

¹⁷ Vidi npr.: Car-Mihec, Adriana, *Na putu od mlade do nove hrvatske drame ili što je to suvremenost*, Riječ, 10, 2004, 1, Rijeka, 2004, str. 87 – 107.

¹⁸ Nikčević, Sanja, *Pomaknuta realnost*, Kazalište, IV, 2001, 7 – 8, str. 21 – 221.

nacionalnim klišejima, iroziniranja domaće klasike i izbjegavanja izravnog komentara društvene zbilje kao najčešće spominjanih obilježja te tzv. *mlade hrvatske drame*. Njih je, svakako, teško pripisati dramskom rukopisu Tanje Radaković. No, valja u isto vrijeme biti oprezan te primijetiti da je izrazito stilski i žanrovski nekoherentan i raznolik korpus tih dramskih tekstova s početka devedesetih godina nemoguće svesti na isključivo dva (po sudu kritičara) dominantna stilsko obilježja: intertekstualnost i odmaknutost od društvene stvarnosti. Ni u kom smislu ne smije se zaboraviti da uz dramske svjetove, primjerice, Asje Srnc Todorović, Ivana Vidića, Pave Marinkovića, Mislava Brumeca i drugih valja vezati i mnoge druge osobitosti, kao što su npr. izrazita klustrofobičnost, fluidnost, raspršenost značenja, strukturiranje drama po 'shemi pada', montaže, diskontinuiteta, tematiziranje osamljenosti i otuđenosti, obiteljskih frustracija. Sve su to elementi kojima su spomenuti autori, po sudu kritičara, bitno utjecali na nadolazeću generaciju dramskih pisaca.¹⁹ Toj mladoj generaciji koja na kazališnu scenu stupa sredinom, tj. krajem devedesetih umnogome su utrljali put i osobitim poigravanjem prostornim i vremenskim dimenzijama što ovom prilikom želim propitati na trima dramskim tekstovima Tanje Radović nastalim 1995. godine: *Centar za spavanje*, *Mačja glava* i *Iznajmljivanje vremena*. Držim, naime, da je upravo u njima moguće prepoznati ključne poveznice između dramske produkcije početka i kraja devedesetih godina prošlog stoljeća, između tzv. *mlade hrvatske drame* i njoj često suprotstavljene *nove drame*.²⁰

Nezaobilazno mjesto u propitivanju prostorno-vremenskih odnosa u dramskim tekstovima mladih hrvatskih dramatičara svakako zauzima studija Dubravke Vrgoč pod naslovom *Nova hrvatska drama*. Analizirajući u njoj

¹⁹ Vidi npr.: Lederer, Ana, *Vrijeme osobne povijesti – Ogleđi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004; Nikčević, n.d.

²⁰ O terminu *nova drama* vidi: Lederer, A., n.d., str. 69.

hrvatsko dramsko stvaralaštvo kraja 80-tih i početka 90-tih godina autorica ističe da *naznake mjesta u većini drama upućuju na skućene klaustrofobične prostore koji određuju smjerove zbivanja i motivaciju likova. Ti dramski rukopisi prije svega izbjegavaju scenski realizam s preciznim opisom rekvizita i prenatrpanim pozornicama na kojima mnoštvo predmeta nudi iluziju života uvjeravajući gledatelje kako se pred njima nalazi ne privid stvarnosti, već stvarnost sama. Nova generacija dramatičara u svoje tekstove uvodi mitske prostore, realne prostore, snovite prostore, prostore sjećanja... i kroz tu različitost prostora usložnjava značenja. No, upravo je na primjerima tih drama nemoguće govoriti o čvrstom prostoru, nečemu što bi bila prepoznatljiva, stilizirana ili mimetički oblikovana slika i jasan prikaz fragmenta svijeta. Specifične naznake ne definiraju prostor, već služe da bi se on razgradio.*²¹ Dodajući da je taj prostor u svojoj nedovršenosti i razlomljenosti zapravo odraz fragmentarne i teško prepoznatljive slike svijeta posebnu pažnju usmjerava na njegovu sljubljenost s vremenom, koje je, jednako dakle kao i prostor, rascijepljeno između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, te zaključuje *Suprotno suvislom slijedu uzročno-posljedičnih događaja te se drame odvijaju u prostornom i vremenskom diskontinuitetu. Različita mjesta i vremena prikazuju se ovdje simultano, stoga vrijeme preuzima oblik prostora, a prostor ulazi u proces temporalizacije.*²²

U kakvim se, pak, prostorima odvijaju drame Tanje Radović? *Soba u Centru za spavanje* i *ordinacija* jedini su lakonski navodi iz didaskalijskih natuknica u kojima se iscrpljuju podaci o mjestu radnje njena prvoobjavljena teksta *Centar za spavanje*. Ta je drama podijeljena na osamnaest kratkih scena čija je izmjena uvjetovana bilo promjenama mjesta radnje (ordinacija - soba), bilo ulascima i izlascima pojedinih protagonista ili, pak, izmjenama budnih i snovitih stanja. Takvom izrazito neutralnom koncepcijom prostora koja je tek

²¹ Vrgoč, Dubravka, *Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-tih godina, Kolo, VII, 1997, 2, Zagreb, str. 137.*

²² Isto, str. 143.

neznatno konkretizirana i specificirana autorica fokus prikazivanja likova premješta u unutrašnjost svijesti likova koji se u Centru nalaze zbog 'poremećaja spavanja', tj. činjenice da jednostavno ne sanjaju:

Doktor: Pokušat ću vam laički objasniti o čemu se radi. Vaš problem je u tome što ne sanjate. Samo spavate, a to normalnom ljudskom biću nije dovoljno. I vi to osjećate, zar ne?

Mirej (Odsutno): Molim?

Doktor: Eto, vidite! Sasvim ste dekoncentrirani, percepcija vam je razbijena, neprestano ste u nekom polulebdećem stanju. Ako ne sanjate, ne možete sasvim dobro razlikovati stvarnost.

Mirej: Meni san nije potreban.

Doktor: Tipična pojava! Vas spavanje ne ispunjava i ne odmara, već razdražuje. Eto kako bi se čovjek brzo srozao na nivo životinje kad ne bi sanjao. A tek čovječanstvo! Čitava civilizacija temelji se na snovima.²³

Praznina pozornice u ovome tekstu naglašena je i dvama korespondentnim grupama scenskih rekvizita: injekcijom i krevetom u kojem leži nepomičan čovjek (Stari) u prostoru sobe, tj. krevetom i 'čarobnom spravicom' - aparatom za umjetno stimuliranje tzv. REM-faze sna u prostoru ordinacije. Ti malobrojni rekviziti ni u kom slučaju nisu u funkciji dočaravanja zbilje već su u službi odvijanja radnje te djeluju kao instrumenti odmaka od isprazne stvarnosti i pomaka u predjele snova. Prijelaze iz realne dimenzije u kojoj se odvija dramska igra u uklopljenu razinu sna autorica pri tom signalizira postupcima zatamnjenja i osvjetljenja scene. Osvjetljenje kao značajan vizualni oblikovni znak praćeno je uvijek i muzičkom pratnjom odgovarajućeg tona: romantična glazba prati stiliziranu ljubavnu scenu u 3. sceni, tjelesna glazba vezana je uz erotsku igru u 7. sceni, komična glazba iz Muppet Shawa javlja se u 11. sceni u

²³ Radović, Tanja, *Centar za spavanje*, Plima, II, 1995, 9, Zagreb, str. 58.

kojoj se Miss Piggy u donjem rublju udvara Mireju te konačno, u 17. sceni, dramu zatvara ponovljena romantična glazba iz prvog Mirejevog sna.²⁴

Preuzimajući i ulogu sažimanja vremenske koherencije rekviziti u ovoj drami 'provodnici' su prelaska u snove predočene kao izdvojene, scenski prezentirane sekvence radnji koji nastaju u Mirejevoj mašti omogućujući spisateljici ne samo krajnju subjektivizaciju dramske prezentacije, već i usložnjavanje značenja, ironično preispitivanje, relativiziranje smisla i načina življenja u prostorima današnjice. Jer, kako i tvrdi jedan od protagonista *Centra za spavanje* – gospodin Tadej, ostvarenje sna u današnjem je svijetu tek tlapnja: *Nemojte biti razočarani, Mirej. Proći će vas slatki okus sna. Kad su mene priključivali na onu napravicu, imao sam fantastične erotske snove. Sanjao sam, u početku, najpoželjnije žene, a onda, malo po malo, erotizam se počeo širiti na sve što postoji. Kamenje, drveće, biljke... Zabrinuo sam se kad su i neživa bića ušla u igru. Tada sam odlučio da ću se pomiriti s realnošću. Nema ljubavi iz snova – prelazi u karikaturu.*²⁵

Ispražnjenom i bezličnom pozornicom autorica upućuje na egzistencijalnu situaciju svojih likova, njihovu izoliranost, dezorijentiranost i izgubljenost u svijetu svakodnevnice. Prostor ovdje služi tek simboličkom odražavanju stanja svijesti i zadobiva na neki način status općeg egzistencijalnog modela. Slično kao i u mladih hrvatskih dramatičara i u ovom prvom tekstu Tanje Radović svijest je likova određena kao autonomna, uglavnom neuvjetovana materijalno-predmetnim okolnostima, a specifične, šture prostorne naznake ne definiraju, već razgrađuju prostor koji je svodljiv tek, kako i tvrdi Dubravka Vrgoč, na razlomljenu, fragmentarnu i teško prepoznatljivu sliku svijeta u čovjeku. Taj se prostor ne utapa u sjećanjima, već pomak od realnosti realizira na sebi svojstven,

²⁴ Sličnim se postupcima autorica služi i u svojim narednim dramskim tekstovima. Prijelazi u svijet TV sapunice u *Mačjoj glavi* tako su, npr. u 15. sceni popraćeni *holivudskom glazbom*, a protagonisti plešu okruženi svjetlom reflektora u *stilu Freda Astairea i Ginger Rogersa*. U *Iznajmljivanju vremena* pomaci u *nadrealno vrijeme* naznačeni su promjenom svjetla.

²⁵ Isto, str. 67.

u odnosu na mlade dramatičare bitno drugačiji način – putem umetnutih scena snova u čije prostore akteri dopijevaju pomoću REM stimulatora, tj. injekcija. Te scene ujedno upućuju na simultanost prostora koji odgovara rascijepljenom ili decentriranom subjektu slično kao i u, primjerice, tekstovima Asje Srnec Todorović i Ivana Vidića.

Snovi brišu 'pravo', 'realno' jastvo, protagonistima daju privid slobode, prepoznavanja, smisla. Sjećanja, prošlost, uostalom kao i sadašnjost, za ovu su mladu autoricu tek nesnošljive činjenice koje nema smisla elaborirati, jer – kako i tvrdi jedan od njenih protagonista, Doktor: *Mi ovdje u Centru za spavanje i istraživanje spavanja općenito smatramo da je san uzrokom svih naših raspoloženja. Zato mi je drago da ste dobro sanjali. No, nemojte se bojati, neću vas ispitivati sadržaje vaših snova – mi se ovdje ne igramo Freuda! Nas se tiče samo sanja li itko ili ne – je li zdrav ili bolestan. A sad – sanja li tko vještice ili vile – to ne možemo popraviti! (...) Znate, dolaze nam svakakvi slučajevi – ljudi se žele riješiti noćnih mora. I što da im čovjek kaže – ako sam doktor, nisam egzorcist. (...) Drugi bi htjeli da im tumačim snove. Čekajte malo, ljudi – pa ne bavim se ja, kao Freud, gatanjem. Pa ja sam doktor!*²⁶ Stvarnost je tek puki privid, a vani nema ničega. Snovi su jedini mogući prostor u kojem, konstatira Mirej, protagonisti *anestezirani od života* mogu postati stvarne osobe. Ili, kako tvrdi Gospodin Tadej: *Zašto bi gledao ovaj svijet?! Ljepše ga je sanjati!*²⁷

U *Mačjoj glavi*, sljedećem autoričinu tekstu, bijeg od stvarnosti glavne likove, Ženu i Muža vodi u svijet televizijskih sapunica. Radnja se također odvija u zatvorenom prostoru – ovoga puta to je tipičan kućni interijer sveden na stol s teglom sa šarenim cvijećem, dvije stolice smještene jedna nasuprot drugoj, u pozadini se nalazi bračni krevet, a sve je to uokvireno kičastim zavjesicama. Zatvorenost ovog prostora ima specifično tematske funkcije i u službi je dodatnog izazivanja tjeskobe i bezizlaznosti: konstantnost mjesta radnje i šture

²⁶ Isto, str. 61.

²⁷ Isto, str. 58.

naznake o dijelovima namještaja kao svojevrsnim metonimijskim znakovima za nadasve tipičan, otuđen, isprazan i opustošen prostor obiteljskog doma čiji protagonisti neprestano iščekuju *da život konačno počne* ovdje dodatno izolira likove od vanjskog svijeta koji ni na koji način ne prodire na scenu. Muž i Žena nalaze se, kako i ističe sama autorica u svom intervjuu za časopis *Aleph*, zaglavljani u repetitivnosti i klišeiziranosti svojih svakodnevnih uloga i radnji,²⁸ zatočeni u smradu svoje svakodnevnice svodljive na Ženinu manijakalnu opsjednutost usisavanjem stana²⁹, ručanje³⁰, spavanje, štrikanje, premotavanje vune, stiskanje daljinskog upravljača televizijskog prijemnika. Televizor je jedina razdjelnica prostora, ovog stvarnog i onog žuđenog. Zanimljivo je pri tom da *publika predstavlja ekran televizora* te tako svojom nazočnošću postaje izravnim sudionikom 'zbilje' koja je pred njom predstavljena.³¹ Televizijski ekran, osim toga, služi u ovoj drami i za dinamične izmjene realnih scena sa scenama iz televizijske sapunice.

Likovi ove drame zarobljeni su, slično kao i u *Centru za spavanje*, u svojoj sredini koja ne dopušta nikakve promjene i drži ih zatočenima u njihovoj ukočenosti i tromosti. Televizor kao razdiobno mjesto tog prostora preuzima i ulogu uznemirujućeg simbola otuđenja:

*Televizija je udaljila muža i ženu. Definitivno. To su izmislili pobornici samačkog života. S televizijom kao da nisi sam. A nisi ni s drugim. Tko zna gdje si (...) Recimo, izumro je razgovor... izumro je siks... izumrla je kavica, gatanje... (...) Sve je definitivno izumrlo.*³²

²⁸ Vidi: Radović, Tanja, *O dramskom činjenju*, ALEPH, X, 2005, 12, Osijek, str. 24 – 27.

²⁹ *Zar moram progutati tonu prašine da bi moj muž primijetio moje postojanje?! Kad uključim kućanske aparate, kao da se i on nekako trgne.* (Radović, Tanja, *Mačja glava*, Iznajmljivanje vremena, Meandar, Zagreb, 2001, str. 7.)

³⁰ Stol kao središnji simbol obiteljskog doma u ovoj je drami vezan isključivo uz funkciju jedenja, lažne brige o zdravom životu te kao takav doslovni je prijenosnik, groteskan ikonički znak krajnje otuđenih bračnih odnosa.

³¹ Sličnim postupkom autorica će se poslužiti i u svojoj drami *Mreža*.

³² Radović, T. *Mačja...*, str. 12-13.

Bijeg kojeg on nudi - preuzimanje uloga u glamuroznoj holivudskoj TV sapunici – potpuno je pri tom sukladan moralnoj i društvenoj ispraznosti nositelja dramske radnje. Njegov je prostor tek privid, groteskna metonimija društvenog stanja kojeg proizvodi model življenja što se zasniva na potpunom izostanku međusobne komunikacije. Nepremostivi jaz šutnje i izoliranosti u njemu ne može prevladati niti pojava nesnosnog smrada kao osobitog metaforičkog znaka koji upućuje na želju za promjenom, žudnju za blizinom i ljubavlju što ponajbolje odražava potresan Ženin monolog iz 13. scene ovoga teksta:

*Nema veze što u stanu sredi – njega to apsolutno ne zanima! Ni jedne jedine riječi – čitavo vrijeme! Ja sam se pretrgla da ga navedem na to, ali on je sasvim neosjetljiv!(...) Zašto ništa ne poduzima? Zašto mi se ne požali ako nema hrabrosti? Mogli bismo se zajedno smijati tome i riješiti problem.(...) Da mi je samo došao, požalio se, ja bih ga privinula k sebi! Mogao bi čak i plakati! (...) Kad bih mu samo bila potrebna!(...) Tako je dosadno biti nepotreban. Što bih ja sve učinila za njega, makar najmanju sitnicu! Makar nešto što ne bi ni osjetio! (stanka) ja bih ga utješila; sve bih mu oprostila! Čak i taj smrad! Koji mi je podmetnuo! Mogla bih to podnijeti! Kao ljubavnicu! Mogla bih mu oprostiti i ljubavnicu! Kad bolje razmislim, sve bih mu mogla oprostiti! Ništa mi ne bi značilo! Sve te godine, i to kako smo se upoznali i oženili i kako se nismo poznavali i ne poznajemo se... Oprostila bih mu i to što smo ovdje greškom!*³³

Bilo kakav pokušaj izlaza iz nesnošljive situacije unaprijed je u ovoj drami osuđen na neuspjeh jer, baš kao i u *Centru za spavanje* i u *Mačjoj glavi* vani nema *ničega*. Stoga ne čudi da nakon Muževe pobune izazvane Ženinim neprestanim odbijanjem njegovih tvrdnji da izlaza za njih jednostavno nema³⁴ te

³³ Isto, str. 30-31.

³⁴ ŽENA: *Hoću ići van!*

MUŽ: *Nema ničeg vani.*

ŽENA: *Nešto sigurno ima. Želim probati!*

MUŽ: *Vani se ništa ne događa!*

konačnim otkrivanjem mačje glave kao izvora smrada koji je u monotonu svakodnevicu unio razdor. Ženin telefonski poziv policiji za spasom dolazi prekasno. Muževljevo oslobođenje i pobjeda nad ženinim pokušajima da promjeni tokove njihove bezlične sudbine u kojoj povremeni iskoraci u simulirane, tuđe svjetove daju tek privid življenja, njegov pobjednički usklik *Možeš mi zahvaliti, ja sam te spasio!*³⁵ samo su groteskna potvrda potpunog kraha i nesnošljive beznadnosti, konačnog pada u, rekla bi sama autorica, ponore potpune otupjelosti i ravnodušnosti. Očajnički Ženin usklik: *Moj muž... me je ubio!*³⁶ kojim okončava ova drama, te slika pale telefonske slušalice doslovni su ikonički znakovi posvemašnjeg otuđenja i brutalne ispraznosti našeg doba.

Kuća je dominantni prostorni element i u sljedećoj autoričinoj drami objavljenoj pod naslovom *Iznajmljivanje vremena*. Inoaktivna rečenica ovog teksta *Aaaaa, evo naše kućice!*³⁷ uvlači nas tu u prostor *besprijeckorno uređene dnevne sobe* u koju ulaze protagonisti priče prvoga bračnog para³⁸: *muž, žena i dvoje djece pubertetskog uzrasta pretovareni kovčezima, vrećicama i kojekakvim stvarčicama za odmor i razonodu, ulaze bučno i bacaju stvari na pod.*³⁹ Taj se tek naoko idiličan obiteljski milje u kojem likovi, bježeći iz realnog svijeta, pokušavaju pronaći svoje utočište ne mijenja tijekom razvoja dramske radnje. Ostaje identičan i u pričama ostalih triju bračnih parova (sredovječnog muža i žene sa retardiranim sinom, novopečenih mladenaca te starijeg bračnog para) od kojih svako ima pravo na dva tjedna odmora u toj istoj kući pod uvjetom da se nikada ne sretnu. Prostor je uvijek, ističe autorica u didaskalijskoj

ŽENA: Ovdje se ništa ne događa!

MUŽ: Ali, vani je opasno!

ŽENA: Ne, nije! Ovdje je opasno. Htjela sam da sasvim obično izađemo.

MUŽ: Shvati, za nas nema sasvim običnog izlaza. (stanka) Ostajemo. (mrak) (Isto, str. 33.)

³⁵ Isto, str. 37.

³⁶ Isto, str. 38.

³⁷ Radović, Tanja, *Iznajmljivanje vremena*, Iznajmljivanje vremena, Meandar, Zagreb, 2001, str. 41.

³⁸ Tekst je podijeljen u dva dijela unutar kojih se odvijaju priče četiriju bračnih parova.

³⁹ Isto.

natuknici svake nove scene, isti, zatvoren, i ovdje je potpuno izoliran od izvanjske stvarnosti: *Ovdje nema ničega. Niti u okolici...*⁴⁰. Jedini scenski rekviziti koji ulaze u njegovu prazninu, slično kao i u prethodnim autoričnim dramama, su: krevet, stol za ručak, te kompjuter koji služi za razmjenjivanje informacija o računima s ostalim vlasnicima kuće.

Taj neprestano ponavljajući, uvijek isti, *besprijekoran prostor sobe* (slično kao i u *Mačjoj glavi*) nije idilično obiteljsko gnijezdo koji štiti protagoniste i dopušta mirno življenje⁴¹ kako se čini u početku svake od četiriju priča. Upravo suprotno, on je dezintegrativne, prijeteće naravi jer uništava njoj imanentno načelo utočišta, funkcionira poput središta kruga u kojem se zbivanja ponavljaju i pripisuju drugim likovima⁴² u različitim vremenima, jer: *Ova je kuća podijeljena na odsječke vremena koji pripadaju raznim vlasnicima. Ali, nitko od nas nema kuću. Vrijeme koje smo proveli, više ne postoji. Ti ga se čak ni ne sjećaš. Mi smo, kao i ostali, zapravo iznajmljivali cijeli svoj život.* To je naprosto razgrađen, simultan prostor koji, slično kao i u dramskim tekstovima mladih dramatičara (posebice Asje Srnec Todorović), funkcionira poput kruga u kome se zbivanja ponavljaju,⁴³ a nijedan se odnos među likovima, kao što i tvrdi Tanja Radović, ne uspostavlja u stvarnosti, već *Na nadrealnoj razini drame djeca prvog bračnog para susreću retardiranog dječaka i pretvaraju ga u normalnog mladića.(...) Na nadrealnoj razini 'retardirani' mladić zavede mladu nevjestu.*⁴⁴ U takvu prostoru, kao što tvrdi Ivo Brešan, Tanja Radović nizom metafora *gradi iskonstruirani svijet, otkrivajući nam ono što je svakodnevnom iskustvu skriveno; depersonalizaciju osobnosti, otuđenje u najkonzistentnijoj društvenoj*

⁴⁰ Isto, str. 42.

⁴¹ Muž iz druge priče objašnjava ženi: ... *svatko ima osjećaj da je jedini vlasnik. I da mu nitko ne dosađuje. Firma preko koje smo kupili svoja dva tjedna garantira zaštitu privatnosti. To je u redu! Isplati se malo više platiti pa se riješiti svih nametljivaca koji vole gurati nos u tuđi život.* (Isto, str. 51.)

⁴² Posebno je to vidljivo iz završnih priča trećeg i četvrtog para.

⁴³ Najdijelotvornija je u tom kontekstu svakako 4. scena iz priče četvrtog para prvog dijela drame.

⁴⁴ <http://web.vip.hr/robert.ravnic.vip/Iznajmljivanje%20vremena.htm> (26. 10. 2005.).

*zajednici kao što je obitelj i pretvaranje čovjeka u nemisleće, mehaničko biće po razarajućim djelovanjem elektroničke tehnike, koja se zavukla i u najintimnije zakutke ljudske psihe.*⁴⁵ Svaki bi pokušaj rekonstruiranja izvanjske kronologije, baš kao i u *mladih dramatičara*, vodio i ovdje do niza kontradikcija. No, za razliku od njih, Tanja se Radović ne poigrava različitim mjestima i odnosom prošlost-sadašnjost, već na potpuno identičnom mjestu suprotno bilo kakvom logičnom slijedu uzročno-posljedičnih događaja lucidno 'lijepi' naslage korespondentnih, kružno obnavljajućih otuđenih sudbina, njihovih u vremenu 'iznajmljenih' priča. U tom uvijek istom, nepromijenjenom prostoru stvarnost je naprosto 'pomaknuta'. Vještím ubrzavanjem tempa radnje, intenziviranjem napetosti (posebice u njenu drugom djelu) stvara ona morbidnu, paranoičnu sliku izgubljene zbilje čiji prostor, kao i u prethodnim autoričnim tekstovima, služi jedino simboličkom oslikavanju stanja svijesti već odavno *mrtvih ljudi* koji su *sve propustili*.⁴⁶ On zadobiva status općeg egzistencijalnog modela u kojem neprestano ponavljajuća fraza *Ne poznajem vas!* preuzima ulogu prijetećeg i zastrašujućeg simbola. Jer, prostor besprijekorno uređene sobe, slično kao i snovi u *Centru za spavanje*, tj. svijet TV sapunica u *Mačjoj glavi*, samo je prividno utočište, pokušaj paničnog bijega od mračne stvarnosti, strašnog, okrutnog Vlasnika od kojeg je jednostavno nemoguće pobjeći.

Vidljivo je, dakle, da protagonisti Tanje Radović bespomoćno zatvoreni u svojim sobama posežu za 'zamjenskim prostorima' koje im nudi nova tehnologija (aparati za stimuliranje REM faze sna, televizor, kompjuter). 'Iznajmljeni' u vremenu ti se isti prostori pokazuju tek kao kratkotrajna obmana, upozorenje da tehnologija sama samo po sebi nije rješenje, već suština problema. Kronološki se neoznačeno uvlače oni u sadašnjost čime se, upravo kao i u dramskim svjetovima mladih dramatičara, stvara dojam beskonačnog ponavljanja (posebice u tekstu *Iznajmljivanje vremena*) koja *naposljetku*

⁴⁵ Brešan, I., n.d., str. 60.

⁴⁶ Radović, T., *Iznajmljivanje...*, str. 73.

sugeriraju kako je riječ o vječnosti u kojoj se definitivno poništavaju sve vremenske i ostale granice.⁴⁷ U sadržajnom smislu u odnosu na prethodnike bitno različiti, a današnjoj visokorazvijenoj stvarnosti mnogo bliži oni su jednako nemjerljivih dimenzija, prostornost su sama.⁴⁸ Razlomljeni su kroz vrijeme kao i životi njihovih protagonista koji uzaludno pokušavaju u procijepu između realnosti i želja pronaći neki novi smisao. Sama autorica ističe: *Pisac je uronjen u vlastito vrijeme i ne može mu izmaknuti. Ne može pisati u prošlim povijesnim stilovima. Čak i kad bi se jako potrudio oponašati ih i imao takvu vještinu da ih u potpunosti oživotvori, teško bi prikrrio pripadnost svojem vremenu. Dakle, ono što muči dramatičara današnjice (naravno da neprestano govorim i o sebi) je raspad osobnosti lika, bolje rečeno - postmoderna rascjepkanost osobnosti. A dramatičari su se stoljećima bavili likovima koji su bili osobnosti. One su se mogle raspadati pod dramskim pritiscima, ali danas već i prije nego što uđu u dramsko događanje već su - nepostojeće! Dakle, dramatičaru ostaju nekakve puzzle, fragmenti koje može preslagivati i stilizacije, ali to nije pravi dramatičarev izazov budući da zadovoljava samo dimenziju igre. Moji likovi zahvaćeni su entropičnim silama otuđenja, nisu u stanju uspostaviti vlastitu osobnost i stvarnost koja se pred njihovim očima raspada.*⁴⁹

Vidljivo je, dakle, da u svezi drama Tanje Radović nastalih 1995. godine ne možemo govoriti o drastičnoj i nagloj promjeni paradigme. Strukturom i posredovanjem prostora i vremena one nasljeđuju tekstove mladih dramatičara. Kontaminirajući stilski u sebi nadrealizam i realizam ne oponiraju u potpunosti radikalnoj varijanti postmodernističkog kazališta kome nije bila važna komunikacija i koje se je zatvaralo u raspršene prostore sjećanja i klaustrofobične kutke osamljenosti i obiteljskih frustracija. Nastavljajući se na

⁴⁷ Isto, str. 141.

⁴⁸ Usp. Vrgoč, D., n.d., str. 137.

⁴⁹ Radović, T., *O dramskom ...*, str. 26.

njihov fragmentaran monolog te su drame otvorile vrata novim prostorima koji više neće biti vezani isključivo uz prošlost, ali ni uz izravnije problematiziranje zbilje kao poslijeratnog traumatičnog stanja,⁵⁰ već upravo uz našu visokotehnološki razvijenu današnjicu, odnosno, kako je i primijetila Nataše Govedić u svezi autoričine drame *Kompjutor* nastale već sljedeće godine: *Bogu hvala da je netko od hrvatskih dramatičara primijetio da živimo na samom kraju 20. st., a ne samo ispred vječno reciklirajućeg Hada i umorne postmoderne kao kulta prerađivanja starih predložaka.*⁵¹

Sadržaj i opseg prividnih, neprestano pomaknutih, odmaknutih, željenih prostora prvih drama Tanje Radović usko je, dakle, sljubljen uz miteme urbane, visokotehnološki razvijene stvarnosti dosad uglavnom strane našoj dramskoj literaturi.⁵² U narednim njenim tekstovima pretvorit će se oni, kako i sama tvrdi, u pravu fascinaciju umjetnim svjetovima kompjuterske tehnologije, osobiti oblik (posebno kada je riječ o tekstovima *Kompjuter*, tj. *Mreža*) dramskog cyberpunka čiji je scenski prostor, parafrazirajmo samu autoricu, virtualna iluzija stvorena od riječi i digitalne svjetlosti, zvuka i slike. Taj halucinatorni krajolik postati će poprištem za našu dramsku književnost jedne potpuno nove, posudimo izraz Arthura Krokera, panične psihologije kojim lutaju softverski surogati ljudi nudeći gledalištu tjeskobnu viziju distopijske budućnosti.

⁵⁰ Vidi: Lederer, n.d.

⁵¹ <http://web.vip.hr/robert.ravnic.vip/Kritike.htm> (26.10.2005.)

⁵² U tom kontekstu svakako valja spomenuti Ivana Bakmaza kao jednog od rijetkih hrvatskih pisaca koji je u svojim dramama *Video-fabula* i *Video život* tematizirao područje razvijene kulture kućnog videa. Vidi npr. Čale-Feldman, Lada, *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, MH, Zagreb, 1997.