

Dramatika enaindvajsetega stoletja je v našem prostoru močno zaznamovana s prihodom milenijske generacije. Če je bila starejša generacija dramatikov prežeta s spominom na vojne, s preizpraševanjem kolektivne krivde in obsojanja preteklih političnih entitet ter če sodobni uveljavljeni dramski korpus na to pripenja še vprašanja izgubljene identitete, feminizma in kritiko družbe, pa milenijska generacija svojo dramsko gradnjo še dodatno oteži s strahom pred globalizacijo, kulturnim izbrisom in neomiserabilizmom, kot to imenuje Stephan Dark. V milenijski dramatikah, manj obremenjeni z dogodki prejšnjega stoletja in bolj zaznamovani z gospodarsko krizo z začetka novega stoletja, lahko opazimo še manj optimizma, manj utopičnih podob in več nihilizma ter cinizma. Njen dramski material je usmerjen sam vase in ustvarja svet, ki ustreza lastni sedanjosti. Tu gre predvsem za odnos posameznika do preživetja v zatiralnem, pokvarjenem in nefunkcionalnem sistemu, za posameznikovo iskanje smisla, odtujenost in nezmožnost komunikacije. Ob izbranih dramskih besedilih prispevek razmišlja o ključnih tematikah, formi in atmosferi dramatike milenijske generacije, za katero se zdi, da je bolj kot katera koli pred njo zaznamovana z negotovostjo statusa quo.

Ključne besede: Dino Pešut, dramatika 21. stoletja, dramsko besedilo, Gorana Balančević Iza Strehar, milenijska literatura

Benjamin Zajc (1997) je diplomant dramaturgije in scenskih umetnosti ter študij nadaljuje na magistrskem programu Dramaturgija in scenske umetnosti na UL AGRFT. Deluje na področjih dramaturgije, performansa, lutkarstva, teatrologije in dramskega pisanja. Za svoje diplomsko delo *Hiša cvetja* je leta 2020 prejel akademijsko Prešernovo nagrado, leta 2021 pa je Mladinski center Kotlovnica izdal njegovo zbirko dramskih besedil *Poslednji let čebel*.

benjamin.zajc@gmail.com

Substanca milenijske dramske pisave v našem prostoru

Benjamin Zajc

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Dramatika enaindvajsetega stoletja v prostoru bivše Jugoslavije je močno zaznamovana s prihodom milenijske generacije. Če je bila starejša generacija balkanskih dramatikov prežeta s spominom na vojne, s preizpraševanjem kolektivne krivde in obsojanja preteklih političnih entitet ter če sodobni uveljavljeni dramski korpus na to pripenja še vprašanja izgubljene identitete, feminizma in kritiko družbe, pa milenijska generacija svojo dramsko gradnjo še dodatno oteži s strahom pred globalizacijo, kulturnim izbrisom in neomiserabilizmom.

V milenijski dramatiki, manj obremenjeni z dogodki prejšnjega stoletja in bolj zaznamovani z gospodarsko krizo z začetka novega stoletja, lahko opazimo še manj optimizma, manj utopičnih podob in več nihilizma ter cinizma. Njen dramski material je usmerjen sam vase in ustvarja svet, ki ustreza lastni sedanosti. Tu gre predvsem za odnos posameznika do preživetja v zatiralnem, pokvarjenem in nefunkcionalnem sistemu, za posameznikovo iskanje smisla, odtujenost in nezmožnost komunikacije.

O dramatiki te generacije na območju bivše Jugoslavije razmišljam prek treh dramskih besedil: *Izkoristi in zavrzi me* (2019) slovenske avtorice Ize Strehar, *Poslednji afterparty* (2019) hrvaškega avtorja Dina Pešuta in *Zlikana* (2011) srbske avtorice Gorane Balančević. Pri tem gre že na začetku opozoriti, da se v članku ne postavljam na mesto sodnika kakovosti dramskih besedil in da zapis ni analiza jagodnega izbora milenijske dramatike z območja bivše Jugoslavije. Izbrana besedila so reprezentativni primeri, na podlagi katerih razvijam svojo misel, da lahko v dramatiki milenijske generacije najdemo generacijske specifikke, posebnosti.¹

Ob njihovih besedilih v pričujočem zapisu razmišljam o ključnih tematikah, formi in atmosferi dramatike milenijske generacije, za katero se zdi, da je bolj kot katera koli pred njo zaznamovana z negotovostjo statusa quo.

¹ Kakovostnih dramskih besedil balkanskih avtorjev, rojenih med letoma 1981 in 1996, je veliko. Zaradi preglednosti v analizo vpenjam samo tri. Med izstopajoče avtorje te generacije spadajo tudi Nika Švab (Slovenija), Agnesa Mehanolli (Kosovo), Ulpianë Maloku (Kosovo), Miran Hadžić (Bosna in Hercegovina, Velika Britanija), Igor Memic (Bosna in Hercegovina, Velika Britanija), Olga Dimitrijević (Srbija) in Maja Pelević (Srbija).

Občutek, da nekaj ni v redu

Leta 1880 je nemški filozof Karl Robert Eduard von Hartmann skoval besedo miserabilizem, s katero je označil idejo nevarnega pesimizma, s katero se je soočala njegova generacija. Tu gre predvsem za občutenje nezmožnosti izboljšanja človekovega grozljivega stanja in človeštva nasploh. Čeprav bi s to besedo lahko hitro označili mlajšo dramatiko in literaturo nasploh, pa novinar Stephan Clark v članku »Millennials in the age of ‚neo-miserablism‘« opozarja, da pojem ni več aktualen za množico dilem milenijske generacije, zato predlaga pojem neomiserabilizem, s katerim zajema nov nerazložljiv fizični občutek, da stvari niso povsem v redu, hkrati pa v sebi nosi kanček optimizma, da bo nekoč v prihodnosti svet ponovno v harmoniji (nav. po Clark).

Na tem občutku, zavestno ali podzavestno, svoja dramska besedila gradijo tudi trije analizirani avtorji, ki svoje glavne (Strehar, Pešut) in stranske like (Balančević) oživljajo z dvomom o sedanjosti in brezupni situaciji, v kateri so se znašli, ne da bi bili pri tem aktivni. Gre za like, ki so preživeli izkušnjo neoliberalizma, ki spodbuja pesimizem in prepričanje, da trg vlada svetu, medtem ko so politični akterji nezmožni ustvarjati spremembe. Ti liki se razlikujejo od svojih starejših sogovornikov (t. i. babyboomerjev), ki so doživeli hitre družbene spremembe v šestdesetih in sedemdesetih letih ter so zaznamovani z velikimi izboljšavami na področju zdravstva, šolstva, socialnih in političnih pravic. To je v njih spodbudilo stališče, da navadni smrtniki lahko spremenijo svet na bolje in rešujejo družbene probleme. Njihova formativna leta so ustvarila vero v neusmiljen optimizem, kar pa je nekaj, kar se ni bilo zmožno oblikovati med odraščanjem v tem stoletju.

Ta kontrast najmočneje izpostavlja Pešutov dramski opus, v katerem večkrat zasledimo trk teh dveh generacij (npr. besedilo *H.E.J.T.E.R.I.*), ki ga v analiziranem besedilu *Poslednji afterparty* avtor ustvarja s situacijami med predstavnikoma milenijske generacije Dušanom in Almo ter predstavnikoma starejše generacije Sarah in Johnom.

ALMA: Vse je v redu. Samo ... vse kar sem si zamislila ... počasi opuščam. Jaz ... ko me Sarah pokliče ... je z mano konec. Potem bom videla. Nič nimam. (Pešut 5)

Prav Sarah se tu izriše kot najzanimivejši kontrapunkt milenijscem. Kot lik ni eksplicitno definirana kot babyboomerka, vendar jo avtor opiše, kot »da je stara vsaj 60 let. Mogoče ima 40 let. Vse je že preživela. Tako trdi in tako izgleda« (Pešut 6). S tem Sarah postane manifestacija vseh starejših generacij, ki so za milenijsce problem. Je lik, ki ima v življenju vse urejeno tako, kot ji ustreza, in kadar jo nekaj zmoti, to preprosto izbriše iz svojega življenja. To pa je privilegij, ki si ga Alma in Dušan ne moreta privoščiti, posledično pa sta neposredno prepuščena njeni (ne)milosti.

Sarah pravi, ko sta odšla, sem stanovanje oddala družini z majhnim otrokom. Potem sem ugotovila, da me ta otrok moti, zato sem jih vrgla ven. Rekla sem jim, da jih bo revolucija prej ali slej vrgla ven. Potem sem našla dva zjebana umetnika. (Pešut 43)

Podobno v svojem besedilu odnose izrisuje tudi Balančević, ki na nasprotna pola postavi mamó Veselo (t. i. otrok preteklosti) in njeni hčerki Sanjo in Nino (t. i. otroka sedanjosti), ki sicer stojijo na istem bregu brezupa. Na nek način Vesela deluje kot ogledalo prihodnosti Sanji in Nini. Je ženska, ki zaradi krize ni zmožna dobiti stalne in dostojne službe, medtem ko njeni hčerki počasi stopata po isti poti, za katero se zdi, da bo še bolj temačna. Če Vesela dobiva vsaj službe za določen čas, sta Sanja in Nina ujeti v svet večnega asistiranja in treniranja za neko veliko službo, ki se stalno izmika.

A prava generacijska razlika se pokaže šele v odnosu do situacije. Vesela je, ne glede na to, ali svojo energijo posveča skrbi za dobro počutje svojih šefov ali odvečne delovne uniforme shranjuje v železniškem skladišču, predstavljena kot heroinja; ženska, ki se ne preda. Drama se gradi na njenih nerafiniranih, obupanih poskusih, da bi pridobila dostojanstvo, in pri tem je nosilka večnega optimizma, v katerem življenje vedno prevlada. Nasprotje tega sta Sanja in Nina, ki se že od vsega začetka zavedata svojega brezupa in se problematike svojega življenja lotevata z že vnaprej določeno pripravo na propad.

NINA: Eh, sestra moja! Ti si se navadila na note. Na Mozarta in vse druge. Nimaš pojma, kako je to, ko puliš tuje dlake, stiskaš tuje mozolje, drgneš tuja stopala in šminkaš tuje brazgotine. Nimaš pojma, kaj je to življenje. Kakor, da si v pravljici! Samo še slikanice ti manjkajo! Prosim te, pridi k sebi. Sanjačka! (Balančević 20)

Izkoristi in zavrzi me trku med generacijami ni priča neposredno, ampak problematiko predstavlja izključno skozi vizuro mlajše generacije, ki ostro problematizira neoliberalizem in ga hkrati – ironično – reproducira z gradnjo iluzije obvladovanja situacije, v kateri se liki znajdejo.

LENI: Samo zato, ker se tako pogosto dogaja, da je postalo normalno, še ne pomeni, da je prav. (Strehar 25)

Vsi trije avtorji svoje like pišejo s pesimistično naravnostjo, ki dramske zgodbe vodi do razgradnje aristotelске strukture in v prikazovanje stanja, slike trenutnega sveta s stališča določene generacije, v kateri se je uveljavila neoliberalna miselnost. Tako nastanejo nekakšne družbene drame, ki zajemajo atmosfero svojega časa in so v tem smislu izrazito zeitgeistovske, s tem pa postanejo tudi morbidno relevantne za svojega ciljnega sprejemnika.

Generacijski problem kot hrbtenica dramatike

Dramska besedila za rdečo nit jemljejo specifične problematike, s katerimi se dotična generacija sooča. Gre za premise, ki so starejšim generacijam tuje oziroma jim te niso posvečale veliko pozornosti, saj so bile v ospredju druge pereče teme (npr. vojna). Specifika te dramatike je, da na določeno stanje ali kratkotrajni zaplet (spočetje otroka pri Pešutu, prometna nesreča pri Strehar in obisk mame pri Balančević) pripenja vse ključne probleme te generacije, ki bi jih starejše generacije morda (ali pa pogosto) označile kot otroško nerganje in nasprotovanje družbenemu sistemu.

SARAH: Pojdi. Svet ne bo propadel, če nemška igralka danes ne dobi svojega humusa. [...] Ampak zdi se mi, da vse to ... potrebuješ to svojo depresijo. Tam moraš biti in biti moraš nesrečna. In ti moraš biti v kurcu, ker nihče ne prepozna tvojega še nikoli videnega talenta. (Pešut 7)

Na videz razbremenjeni pogovori likov mimogrede obdelajo vse pereče teme, od neenakosti, spolne diskriminacije, nepotizma do stanovanjske problematike, nezaposljivosti, eskapizma in drog. Te teme se manifestirajo skozi nekakšne čustvene nevihte, s katerimi se riše družba, ki like obdaja.

ŽAN: Tudi če ne bi bilo. Nekdo mora to počet ... Tudi čistilke in gradbene delavce rabimo. Rabimo delovno silo. Zato je določen delež migrantov potreben, ker drugače ta dela ne bi bila opravljena. (Strehar 26)

Njihovi junaki so se rodili ob koncu socializma, odraščali v kapitalizmu, zaznamovani z vojno in provincialnim poreklom, ne živijo in ne delujejo z željo prejšnjih generacij, da bi spremenili svet, ampak z resnično lakoto, da bi presegli privzeto, lovijo sanje, o katerih dvomijo že od samega začetka. Ti junaki živijo, ljubijo, delajo ... v dobi univerzalne dostopnosti, v kateri se ne izgubi le osebnost, ampak dobesedno vsa življenjska opora, ker gre za generacijo mladih, ki se morajo naučiti živeti v povsem drugačnem svetu, v katerem je izginila vsa tradicija.

Tu je treba omeniti tudi dejstvo, da so besedila prežeta z idejo neoliberalizma, v kateri je človek predstavljen kot produkt, delovna sila. Kritika tega sistema se v besedilih kaže v pripravljenosti likov biti ta produkt. Tako je Alma v Pešutovi drami pripravljena prodati svoje telo, Vesela in Sanja v drami Balančević zgrabita vsako ponujeno delo, vsi liki v drami Strehar pa svoje prijateljske vezi večkrat skrhajo ravno zaradi bitke za obljubljeni dobrine neoliberalizma (služba, stabilnost, stanovanje ...) Kljub temu so liki prežeti s posebnim optimizmom glede prihodnosti, ki je viden v majhnih vzorcih, nekje daleč stran. Vendar se avtorji besedil zavedajo, da je ta optimizem neločljivo povezan s sistemom, ki mu pripadajo. Taka fikcija nakazuje, da ta dislocirana generacija vztraja pri svojih napačnih odločitvah.

NINA: Imam občutek, da me bo nekdo tam opazil. In potem – adijo kavarna, adijo dim! Tudi jaz imam svoje sanje in rada bi lovila svojo srečo, sestra! Komaj čakam, veš! (Balančević 15)

Ta optimizem v *Poslednjem afterpartyju* še najočitneje naniza Pešut, ki dramo sklene z utopično pripovedko o življenjih likov čez nekaj let, ko imajo vsi nekako urejena življenja in so strahovi ter polemike današnjega časa le še stvar spominov, nekakšen uvod v boljše življenjske razmere.

Forma kot nosilka družbenega konteksta

Čeprav se na prvi pogled zdi, da analizirana besedila sledijo klasični dramski strukturi, lahko ob natančnejšem pregledu opazimo kar nekaj odstopanj, za katera se zdi, da postajajo in ostajajo med ključnimi elementi sodobne (milenijske) dramatike. Ena ključnih značilnosti je, da dramski liki niso vezani na svojo usodo oziroma da zaplet in razplet v njihovih življenjih nista povezana z usodno napako, nespornostom ali zmoti, ki bi se je lik na koncu drame zavedal. Vsi liki se svojega stanja, zmot in krivic zavedajo že od samega začetka, zavedajo se tudi, v kakšnem svetu živijo. Dramska besedila torej v resnici gradijo dramatičnost na stanju sveta/družbe, v katerem so se liki znašli.

Nika Leskovšek v gledališkem listu za krstno uprizoritev besedila *Izkoristi in zavrzi me* (Mestno gledališče ljubljansko, 2019) ta dramski premik opiše z naslednjimi besedami: »Če kakšna usodna napaka (hamartija) v sodobnosti še obstaja, je to že golo dejstvo in sokratovsko obžalovanje trenutka, ko smo bili rojeni v takšen svet, ne pa kakšna posebna osebna pritiklina. Če sem natančna, se je padec zgodil že davno« (10).

Če Strehar in Pešut v svoje videnje stanja vseeno pripneta tudi situacijo, ki sproži glavni konflikt (pri Strehar prometna nesreča, pri Pešutu spočetje otroka po naročilu) pa Balančević za osrednji konflikt izbere kar stanje samo. Tako so teme (nezaposljivost, privatizacija ...), ki se pri drugih dveh kažejo z razplastitvijo konflikta, pri Balančević jasno vidne od začetka do konca besedila in ne potrebujejo dodatnih razjasnitev ali razpletov.

S tem, ko avtorica za svoj konflikt izbere stanje samo, pa si odpre možnost, da svoje like vanj umešča na kateri koli točki njihovega življenja. Skozi njeno dramsko besedilo se tako še najjasneje izriše kritika današnjega družbenega sistema, v katerem posameznika razkrajajo konflikti, v katere je umeščen oz. se vanje rodi, medtem ko za osebne težave, konflikte in stiske skorajda ni prostora.

Manko svobode pri spreminjanju lastnega sveta pa dramskim likom na nek način odvzame aktivnost, možnost delovanja, lahko bi celo rekli, da jim odvzame dramskost. V tem pa se v resnici izoblikuje duševna napetost med nosilci dramskega dogajanja

in družbenim kontekstom, kar rodi dokaj klasičen dramski konflikt, ki v neki meri pesimistične nerazrešljivosti spominja na konflikt starogrške tragedije. Ta se kaže predvsem v subjektovi nezmožnosti premagati ali pobegniti družbenemu sistemu, v katerega je pahnjen.

Da pa bi avtorji to nezmožnost subjektove zmage v konfliktu z družbo še potencirali, vsi (vsak na svoj način) posežejo po t. i. elementu brechtovskih songov, kjer v dramsko besedilo vpletajo songe, ki zarisujejo kontekst prostora in časa ali potencirajo njegovo brezizhodnost in krutost. Songe avtorji, podobno kot Brecht, uporabljajo kot naprave za ustvarjanje potujitve med liki na eni strani in sprejemniki na drugi, hkrati pa usmerjajo pozornost na svojo glavno temo.

Pri tem Brechtu najbolj sledi Pešut, ki svoje songe povsem ločuje od dialoga in jih uporablja kot nekakšna kompleksna videnja stanja, v katero so ujeti njegovi dramski liki, sprejemniku pa se zaradi njih razblini ideološka samoumevnost dogajanja.

[...] Stali smo na robu sveta,
in opazovali poplavo, ki je prihajala proti nam.
Opazovali smo barko, ki je nasedla v naši ulici,
v novem začetku
in upanju. [...] (Pešut 22)

Balančević songe uporablja podobno, a jih vstavlja v replike dramskih likov, in čeprav se njihova vsebina pripenja na Brechtovo videnje uporabe songov, se njihova umestitev neposredno v dramsko dogajanje spogleduje tudi z avtoricama sodobne srbske dramatike Mileno Marković in Biljano Srbljanović.

[...] Davimo se.
Za kaj, se sprašujem, za kaj?
Za pičlih dvanajst tisoč in pol
vsake tri mesece
do pred treh mesecev.
Za sedenje na riti
in praskanje nohtov.
Kakšno življenje je to?
To svinčeno, železno
naše življenje. (Balančević 6)

Strehar v svoje besedilo sicer tudi umešča songe, a jih od treh avtorjev najneposredneje pripenja na svoje dramske like, natančneje na lik Dušana, ki svojo poezijo bere na pesniških večerih. Njeni vložki poezije pa v primerjavi s Pešutom in Balančević

prevzemajo drugačno funkcijo: ironično se posmehujejo svojim lastnim likom. Avtorica se zaveda dejstva, da so vsi ti hudi problemi v resnici problemi prvega sveta oziroma sveta privilegirancev, ki imajo vse, kar bi načeloma potrebovali za obstoj, a jim še vedno nekaj manjka. S poezijo, ki je prežeta s trpljenjem vojaka na fronti, Strehar kliče po samokritiki in preizpraševanju situacije. S tem pa se morda izza ovinka še najbolj približa Brechtu.

Slutnja vojne, slutnja klanja.

Dolžina čakanja je odvisna od tistega, ki čaka.

Včasih je večnost in včasih sekunda.

Opazujem soborca, ki spi poleg mene. [...] (Strehar 3)

Z vključevanjem poetičnega jezika v sicer že skoraj naturalistični jezik dramskih besedil pa avtorji svoje zgodbe v resnici depoetizirajo. Lahko bi rekli, da potencirajo njihovo banalnost in jo s tem potrjujejo. Življenja teh likov niso tragična niti komična, ampak le zbanalizirana na stopnjo, na kateri ne morejo pričakovati nagrade ali kazni za svoja dejanja. Ti liki le obstajajo in vključevanje poetičnih elementov jih v tem še dodatno krepi. To pa je občutenje, ki je močno prisotno v milenijski generaciji, zato lahko v besedilih najdemo mnogo avtobiografskih in avtorefleksivnih elementov, ki omogočajo podobno poistovetenje sprejemnikov iste generacije z zgodbami, kot je povojna generacija omogočala svoji ciljni publiki.

Tako je v tej dramatiki mogoče opaziti vse pogostejše prehajanje iz pisanja za vse ljudi vseh časov v pisanje za določene, sodobne sprejemnike. Ta odpor do univerzalnosti, ki meji na sindrom prevaranta, pa je ravno tisto, kar jim ustvarja sprejemnike iz lastne generacije. Protagonisti milenijske dramatike se odmikajo od marketinških sloganov, utrujenih hierarhij, moških kanonov in vplivnežev. Čeprav je samoopredelitev milenijski *punch line*, sami dvomijo glede česa tako resnega, kot je določanje literarne dobe. Njihovi izmišljeni svetovi ogrožajo našo potrebo po zunanjem potrjevanju in komodificirani samoživosti, ki hrani pozni kapitalizem, čeprav pri tem stalno priznavajo svojo sokrivdo in nemožnost izsiljevanja.

Besedila so tako prepredena s kritiko in uporom družbenega in političnega sistema, v katerem se nahajajo avtorji (pri Balančević gre za kritiko privatizacije, pri Pešutu za neurejeno stanovanjsko problematiko, pri Strehar za kritiko človeka kot produkta, pri vseh treh pa je najbolj prisotna prav nezmožnost zaposlitve in izgradnje stabilnega življenja). Težnjo po močni kritiki sistema lahko najjasneje vidimo pri že omenjenih čustvenih nevihtah, ki jih avtorji pišejo za svoje dramske like, v katerih vlada odprt diskurz o homoseksualnosti, spolnosti, zrelosti, izobrazbi, spraševanju, razumevanju, ljubezni, sovraštvu in (samo)refleksiji, s katerim se odpirajo teme o družbeni zaprtosti, nezrelosti, in tako (vsaj na prvi pogled) lahko starejšim generacijam deluje kot

nekakšne pankovske provokacije. Vse seveda v želji po boljšem razumevanju sveta, v katerega so bili pahnjeni. Pri tem lahko opazimo, da njihovi liki v svojem svetu tvorijo nekakšno milenijsko subkulturo, v kateri so vedno v opoziciji do dominantne, vladajoče kulture in težijo (eksplicitno ali implicitno) k uresničitvi določenih ciljev v prihodnosti, a so hkrati stalno v antagonističnem odnosu s subjekti, ki te cilje določajo. Hkrati pa ti liki niso determinirani z razredno, slojno ali izobrazbeno pripadnostjo, ki se večinoma izpostavlja le v ironičnih in posmehljivih komentarjih drugih pripadnikov iste zgodbe (nav. po Velikonja 17-18).

ŽAN: Dobro veš, da bi dve leti nazaj jaz moral dobiti pripravništvo, pa si ti tvojega fotra prosil, da uporabi veze, in si ga ti dobil. (Strehar 9)

Zeitgeist sodobnosti

Besedilo [...] vstopa v dialog z družbo, njenimi sodobnimi pojavi in koncipira skico za portret generacije. Generacija, ki se kot vsaka doslej vzpostavlja ob (samo)kritičnosti, potrebuje svoje avtorje in svoja besedila. (Andres 27)

Čeprav je bil moj primarni namen spisati razmislek o milenijski dramatiki držav bivše Jugoslavije, so me izbrani teksti pripeljali do razmisleka, ki ga ne morem vezati le na balkanski polotok. Če bi iskal specifiko v tej balkanski milenijski dramatiki, potem bi jo zagotovo iskal v še vedno blede prisotni aluziji na vojna stanja, ki se v teh dramskih delih pojavlja v drobcih. To bi lahko vezali na časovno in prostorsko bližino preteklih vojn ali pa na vsesplošni strah pred naslednjo vojno, kar nas ponovno pripelje do univerzalnega občutka generacij sedanosti. Ob prebiranju dramskih besedil Ize Strehar, Gorane Balančević in Dina Pešuta se zagotovo odpira zanimiva premisa ene od mnogih struj mlade sodobne dramatike, ki se izrazito vpenja v svoje lastno okolje in čas ter ju skozi svoje zgodbe tudi dodobra popiše. Če ne drugega, zajame zeitgeist te generacije, ki stopiclja iz krize v krizo.

V razvoju te pisave je na koncu ključno izpostaviti, da avtorji vzpostavljajo makrokonflikt z orisom vsesplošnega stanja, v katerem se nizajo mikrokonflikti na individualni ravni (različne faze stanja so pogosto najavljene s poimenovanjem prizorov). Pri tem prenašajo zgodovinske dogodke in umetniške smeri v sodobno pisavo (antični miti, songi, vojna ...) in manifestirajo ter preizprašujejo svoj pesimistični (tudi nihilistični) pogled na stanje, ki se pogosto steka v optimistične zaključke. Pomembno je poudariti tudi, da ta besedila večinoma niso več pisana kot literarna dela, ampak kot uprizoritvena besedila, ki se osredotočajo na morebitno uprizoritev in tako izrabljajo tudi momente metagledališkega (dodajanje komentarjev ustvarjalni ekipi, nagovor publike ...)

Analizirane avtorje, ki s popisom svojega stanja in rekontekstualizacije zgodovinskih obdobij pisave snujejo svojo pisateljsko poetiko, bo zagotovo zanimivo brati v prihodnosti. Ne samo zaradi njihovega občutka za situacije in obrtniško snovanje dramskih besedil, ampak tudi zaradi dejstva, da se zdi, kakor da se v trenutni situaciji iz generacijskega stanja briše še zadnji kanček optimizma. Upal bi si trditi, da se naslednja stopnja tega tipa dramske pisave lahko izpoje v dve smeri: povezovanje razpršenih mehurčkov, v katerih se zadržujemo, s povečanim obsegom optimizma ali pa zdrs v grotesknost, absurd in nihilizem.

Literatura

- Andres, Rok. »Skica za portret generacije.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*, letn. 69, št. 11, 2019, str. 23–27.
- Dark, Stephen. »Millennials in the age of 'neo-miserabilism'.« *The Fifth Estate*. <https://www.thefifthestate.com.au/columns/spinifex/millennials-in-the-age-of-neo-miserabilism/> Dostop 30. oktober 2020.
- Leskovšek, Nika. »O človeškem kapitalu ali raje o kapitalu človeškosti.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*, letn. 69, št. 11, 2019, str. 7–11.
- Strehar, Iza. »Izkoristi in zavrzi me« *Sigledal*. <https://teksti.sigledal.org/tekst/izkoristi-in-zavrzi-me> Dostop 5. november 2020.
- Velikonja, Mitja. »Drugo in drugačno: Subkulture in subkulturne scene devetdesetih.« *Urbana plemena: Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ur. Peter Stankovič, Gregor Tomc, Mitja Velikonja, ŠOU-Študentska založba, 1999, str. 14–22.
- Vevar, Rok in Založnik, Jasmina. »Punkovske metamorfoze.« *Maska*, letn. 32, št. 183–184, 2017, str. 69–96.

Osebni arhiv²

- Balančević, Gorana. *Ogvožđena*. 2011.
- Pešut, Dino. *Poslednji afterparty*. 2019.

² Besedili do sedaj (januar 2022) še nista bili prevedeni v slovenščino. Vsi uporabljeni citati so bili v slovenščino prevedeni za potrebe pričujočega zapisa.