

# NARATIVNI ELEMENTI I TEHNIKE U DVIJE SUVREMENE HRVATSKE DRAME

*Fatima Bilčević*

UDK 821.163.42.09-2“20“  
82.0-2“20“

Članak se usredotočuje na dvoije suvremene hrvatske drame, naime na *Dnevnu dozu mazohizma* Divne Vukelić i *Your Love is King* Espija Tomičića. Premda se razlikuju tretiranjem tradicionalnih dramskih formi, objema je dramama zajednička tendencija uvođenja narativnih elemenata u dramu, tj. osvještavanje duboko narativne prirode drame. Sa stanovišta post-strukturalističke teorije, drame su na fundamentalnom nivou priče, baš kao i romani, a činjenica da se one prikazuju a ovi pripovijedaju od sekundarne je važnosti. Te teorije, kao i moderne teorije drame, dramu ne razlikuju od ostalih književnih oblika ustvrđujući da joj nedostaje narativni agens, nego ističu da se u drami taj agens manifestira na različite načine. U članku se istražuje na koji način su narativni elementi ugrađeni u dvije spomenute hrvatske drame i na koji se način koriste u svrhu mijenjanja tradicionalne dramske forme. Jedno od najvažnijih pitanja na koje se u članku traži odgovor je što bi moglo davati poticaj ovoj generaciji pisaca da tako mijenja dramski formu te kakvo se značenje i kakvi zaključci mogu iz toga izvesti.

Ključne riječi: suvremena hrvatska drama; naracija; Divna Vukelić; Espi Tomičić

Dramska produkcija tokom posljednjeg stoljeća, strogo uzevši već od Becketta preko Brechta pa sve do savremenih komada, pokazuje više ili manje radikalnu ali

očiglednu tendenciju ka napuštanju strogih granica tradicionalne dramske forme, te inkorporiranju elemenata epskih i književnih struktura. Ipak, sve do unazad nekoliko posljednjih desetljeća ovakve pojave nisu inspirisale ni teoretičare drame ni naratologe da ispituju i objasne prirodu ovakvih težnji, već su dramu uglavnom objašnjavali u odnosu stroge opozicije prema narativu, u pojedinim slučajevima tvrdeći čak kako je riječ o »istinski nepremostivoj opoziciji između dramske reprezentacije i narativa, koji se teško mogu značiti drugačije nego dva osnovna modusa verbalne 'reprezentacije'« (Genette 1988: 41). Na drugoj strani, u jednoj od klasičnih knjiga iz oblasti teorije dramske forme, *Drama: teorija i analiza*, Manfred Pfister uzima u obzir različite »epske« tendencije u drami, od hora u antičkoj tragediji, preko srednjovjekovnih moraliteta, pa sve do Brechta i epske drame, priznajući postojanje ovakvim tendencijama ali ih ipak klasificirajući u devijacije od »normalnog modela dramske reprezentacije« (Pfister 1988: 4). Za Briana Richardsona, savremenog teoretičara drame, ovakva tvrdnja je »sigurno netačna kada je primijenjena na najinteresantnije drame posljednjih sedamdesetpet godina, gdje je 'devijacija' postala neuobičajeno 'normalna'« (Richardson 2001: 692).<sup>1</sup>

Interesantan je ovaj otpor među teoretičarima prema pokušaju da se priroda dramske forme posmatra iz drugog ugla, koji je trajao srazmjerno dugo ako se uzme u obzir da su narativni elementi prisutni već u antičkoj grčkoj tragediji, te da već Aristotel u *Poetici* definišući tragediju kao podražavanje radnje dalje piše o podražavanju radnje kao o priči (gradivo, siže, fabula) kojom zove sastav događaja (*Poetika*, 16). Već u *Poetici*, koja je pritom zajedničko ishodište i teoriji drame i naratologiji s tim da je to po definiciji *poetika drame*, Aristotel nedvojbeno ističe razlike ali i suštinske sličnosti između drame i narativa, preporučujući kako »u epskom pjesništvu koje podražava pripovijedanjem, treba priče sastavljati dramski, kao u tragedijama, tako da se one vezuju za jednu jedinstvenu, cijelu i završenu radnju koja ima početak, sredinu i kraj« (*Poetika*, 46). Iako Aristotel očigledno

---

<sup>1</sup> »Such a statement tends to beg the question it should demonstrate, and is certainly false when applied to the most interesting drama of the last seventy-five years, where the 'deviation' has become unusually 'normal'«. Richardson, B. »Voice and Narration in Postmodern Drama«. *New Literary History* Vol. 32, No. 3, Voice and Human Experience (Summer, 2001), pp. 681-694 (14 pages) Published By: The Johns Hopkins University Press.

nije bio opterećen strogim granicama među književnim žanrovima i rodovima, različite faze u razvoju teorijske misli koje su uslijedile podrazumijevale su i različit intenzitet sklonosti ka očuvanju tradicionalnih književnih okvira. Prema Käte Hamburger »mjesto drame unutar logičkog sistema književnosti određen isključivo odsustvom narativne funkcije«, a iz ove činjenice »proizlaze estetske, specifično dramske osobine dramskog žanra na isti način kako specifičnosti epske književnosti proizlaze iz narativne funkcije (Hamburger 1973: 149). Na fonu istog stanovišta, Pfister ističe da su mnoge razlike koje kreira odnos prema posredničkoj instanci u drami i narativu, od prostorno-vremenske strukture (Pfister 1988:5), preko funkcije dramskog dijaloga kao *govorne radnje* (Pfister 1988:6), ali to nije dovoljno da suštinski razlikuje dramsku formu od drugih književnih formi. Ultimativna *differentia specifica*, kaže Pfister, ogleda se u multimedijalnoj prirodi prezentacije dramskog teksta, gdje drama kao izvedeni tekst koristi ne samo verbalni, već i akustični i vizuelni kod (Pfister 1988: 7).

Multimedijalnost drame jeste ultimativni argument koji pravi distinkciju između drame i proze, ali i dalje ne objašnjava gotovo stoljeće dramske produkcije sa komadima u kojima je kontinuitet i homogenost vremena i prostora narušen, dramski dijalog ne funkcionira kao govorna radnja, a narrator je često prisutan ne samo u dubokoj strukturi kako tvrde savremeni teoretičari, već često i izravno. Uzimajući u obzir elemente dramskog teksta kao što su popisi likova, didaskalije, prologe i epiloge, očigledno je da ni najčišće među dramama nisu čisto dramatične kako je Wayne Booth tvrdio u *Retorici proze*, te da je »čak i u drami veliki dio onoga što nam je dato neko (...) ispričovijedao« (Booth 1961: 151). Ove elemente Monika Fludernik u tekstu *Narrative and Drama*, među ostalim svrstava u narativne kategorije, izdvajajući još i postojanje fikcionalnog svijeta, karaktera, naratora; izvještaje glasnika, likove koji pričaju jedni drugima priče; elemente koji uvode figuru naratora ili narativni okvir u dramu, te metadramsku obilježja (Fludernik u Pier 2008: 367). Fludernik također izdvaja i nekolike narativne tehnike prisutne u drami, kao što je prisustvo heterodijegetičkog i homodijegetičkog naratora, uvođenje tehnika unutrašnjeg monologa, produženje naracije na nekoliko likova, te narativizacija didaskalija.

Dva komada kojima će se baviti ovaj tekst u različitom opsegu svojom formom osvještavaju narativnu prirodu drame, na različite načine služe se narativnim

kategorijama i tehnikama, te su upravo zbog toga odabrana, u neku ruku kao predstavnici dramske produkcije autorica i autora rođenih od devedesetih naovamo. *Dnevna doza mazohizma*, komad Dine Vukelić (rođ. 1990.) objavljen 2018. godine u časopisu *Kazalište*, a izveden iste godine na Dramskom programu Hrvatskog radija, bavi se problemom disfunkcionalnosti ljudi i odnosa, te (ne)mogućnosti prilagođavanja okvirima poremećenih vrijednosti poratnog društva i tehnološkog napretka. Tekst *Your Love Is King*, Espija Tomičića (rođ. 1995), javno je izveden u sklopu projekta »Budućnost je ovdje« u Zagrebačkom kazalištu mladih 2020. godine, a objavljen je iste godine izdavaštvu Multimedijalnog instituta. Riječ je o tekstu kojeg sam autor određuje kao dramu, iako on radikalno odustaje od velikog broja dramskih konvencija.

Za razliku od komada *Your Love Is King*, drama *Dnevna doza mazohizma* uglavnom se pridržava ustaljenih dramskih konvencija, ne propuštajući da u njim intervenira i s njima se u većoj ili manjoj mjeri poigrava. Počevši od naslova i korištenja sintagme »dnevna doza...«, koja u originalnoj upotrebi uglavnom pozitivno konotira, u smislu da često čujemo izraze poput »dnevna doza smijeha«, »dnevna doza vitamina« i slično, vidimo da je situacija ovdje nemalo izokrenuta te da se u svijetu u koji nas komad uvodi mazohizam kao oblik samodestrukcije konzumira na dnevnom planu. Nešto što bi u izvornom smislu bilo preporučeno da se uzima na dnevnom nivou kao sredstvo očuvanja i produženja života, zamijenjeno je nečim što služi njegovom uništenju. Nadalje, interesantna je situacija u popisu likova koji naizgled ne daje neke znakove neobičnosti, podijeljen je u dvije kategorije: Generaciju Y u koju ulaze dvojica drugova Toma i Janko, Tomin brat Ivan, pripravnica Ingrid, glumac David i Kor generacije Y, te Ostale gdje spadaju gimnazijalka Sophie, njena majka Vera te Tomin i Ivanov otac Branimir. Ipak, indikativna je pojava koja se sreće srazmjerno često u savremenoj drami, gdje se primjerice svi likovi imenuju po porodičnim i društvenim ulogama, osim Janka koji je ključan za radnju komada i imenuje se kao »samoubojica«, čime se odustaje od postupka gradnje napetosti zasnovanog na iščekivanju te na razmjeru poznatog i nepoznatog, budući da se još prije vremena komada otkriva krajnji ishod jednog od centralnih likova. Dramska napetost, kako veli Pfister, upravo ovisi o toj tenziji između poptunog neznanja i izvjesnog nivoa anticipacije:

*Thus, suspense always depends on the existence of an element of tension between complete unawareness on the one hand and a certain level of anticipatory expectation based on certain given information on the other. A completely uncertain future would imply that it is impossible to project an anticipatory horizon of expectation and thus eliminate one component of the area of tension, whilst complete awareness would dispel all ignorance and eliminate the other. In the first case there would be no probing questions as to the future events; in the second they would be unnecessary.* (Pfister 1988: 98)

Pfisterov odlomak tiče se prije svega teatarske postavke, ali je itekako primjenjiv na samo čitanje drame, pogotovo ako uzmemo da se »drama najprije čita kao djelo narativne fikcije, prije nego se koristi kao predložak za izvedbu«(Jahn 2001: 672). Ipak, čitanje drame nije isto kao čitanje romana, veli Fludernikova, već »zahvaljujući narativnim elementima drame, prevashodno didaskalijama u najširem smislu, čitanje drame je drugačije iskustvo i uključuje više vizualizacije u odnosu na čitanje romana«(Fludernik u Pier 2008: 363). Upravo zbog ovoga je već u početku čitanja *Dnevne doze mazohizma* jasno da komad ne računa na konvencionalni postupak gradnje dramske napetosti, što ne znači naravno da napetosti nema već samo da će biti izgrađena drugačijim postupcima.

Uvodna didaskalija opisuje noćni klub »Limb« u kojem su okupljeni članovi Kora generacije Y:

*Reflektori bljeskaju. Elektronski ritam. Mladi plešu, smiju se, piju i zavode jedni druge. Jednima se posreći ponekad, drugima nikad. Većina se pretvara da je sretna. Svi zajedno čine Kor generacije Y. Njihovi glasovi stvaraju kakofoniju, a njihovo kretanje užurbani kaos.* (Vukelić 2018: 178)

Prva replika Kora generacije Y interesantna je iz nekoliko razloga, prije svega jer predstavlja dio okvira komada budući da se drama otvara i zatvara replikom ovog lika. Ona daje kontekst dramati, oslikava pozadinu društva i cijelu jednu generaciju, njihovo stanje i svjetonazore, i to tako što unutar jedne replike suprotstavlja izjave i stanovišta njenih tipičnih predstavnika. Nadalje, sam postupak uvođenja hora u savremenu dramu, te pitanje njegove uloge i funkcije nužno uspostavlja paralelu sa antičkom grčkom dramom i načinom na koji je hor unutar

nje tretiran. U tekstu »The tragic chorus in ancient times and nowadays: its role and staging«, autori ističu među ostalim ovdje posebno važnu narativnu funkciju hora u antičkoj drami:

*The chorus had a narrative, educational and intermediary function. It represented a connection between the play i.e. its plot and the audience. (...) By approving or contesting, explaining, assuming, it acted within the whole act of performing one tragedy, which alleviated the process of recognition, understanding but also identifying with the performers on the stage. This may be attributed to the thesis that the chorus was an ideal observer. Choreuts were masked in order to achieve the sense of unity and anonymity, a general attitude. (Maričić; Milanović 2016: 62)*

Rečeno je u velikoj mjeri primjenjivo na način kako se hor tretira u *Dnevnoj dozi mazohizma*, što govori u prilog i tome da komad uspostavlja metadramatski odnos prema antičkoj grčkoj tragediji, što je također jedan od postupaka koji Fludernikova svrstava među narativne kategorije u drami. Naravno, prevođenje funkcije hora nije provedeno doslovno, niti bi to bilo moguće najprije jer neprikosnoveni sistem moralnih vrijednosti koje otjelotvoruje grčka tragedija u današnjim društvima naprosto ne postoji, zbog čega ovaj postupak nije mogao proći bez ironije kao dosljedno provedenog stilskog sredstva. U osnovi iznimno dramatične, što će reći da unutar njih vlada velika napetost proizašla najprije iz ritma u kojem se izmjenjuju dijalektički postavljena stanovišta, mogućnosti i ideje, replike Kora generacije Y često odlaze i do granice apsurdna čime prelaze u komiku, što im u konačnici na bizaran način daje funkciju olakšavanja onoga što se događa na centralnom planu komada.

Cjelokupna kompozicija komada ispresijecana je replikama Kora generacije Y koji se referira na sve važne događaje, poput Jankove smrti, Tomine nesnađenosti u društvu i njegove opsjednutosti gimnazijalkom Sophie, ali i uopće na pitanja ispravnog stila života, odnosu prema životu i smrti, smislu i besmislu i slično. U određenom smislu, komad bi se mogao podijeliti na kategoriju hora koja je sasvim narativna, i na kategoriju likova unutar koje kao narativni elementi operiraju didaskalije. Kada je riječ o didaskalijama, one su tradicionalno bile posmatrane kao autorove upute teatarskim radnicima, glumcima i redatelju, što je u kontekstu

post-strukturalističkih teorija neodrživo prije svega jer su one dio fiktivnog svijeta drame zbog čega stvarni autor ne može biti glas koji stoji iza njih. One ipak originalno jesu instrukcije za glumce i redatelja, ali za čitatelje dramskog teksta je njihova funkcija potpuno narativna (Fludernik u Pier 2008: 375). U *Dnevnoj dozi mazohizma*, didaskalije u velikoj mjeri ostaju u okvirima svoje utilitarne funkcije, s tim da s vremena na vrijeme zalaze u prostor čehovljevske poetičnosti slikanja atmosfere ili unutrašnjeg života likova, koji je često neprevodiv na jezik teatra te ima čisto narativnu funkciju, kao u primjeru:

*Noir Café. Mnoštvo bijelih stolova i stolica. Raskošni luster visi nasred scene. Toma sjeda. Pije kavu. Pogledom traži Sofiju koje nema. Kor Y kao gosti u kafiću. Piju kavu, puše, tipkaju po smartphoneima, razgovaraju, listaju knjige, Kindleove, časopise. Dosađuju se i zabavljaju, u isto vrijeme. Toma ima osjećaj da ga svi gledaju. Meškojli se sav nervozan, blijed, izvan sebe. Dok oni govore, on se suzdržava da ne drekne ili ne pobjegne.* (Vukelić 2018: 191)

Perspektiva u odnosu na to kako tačno treba promatrati didaskalije i šta je njihova svrha unutar teorije je nemalo, ali jedno od interesantnih je stanovište Marvina Carlsona koji tvrdi da se različiti tipovi didaskalija mogu čitati na različite načine od strane različitih teatarskih producenata i s različitim tipovima autoriteta u modernoj izvedbi (Carlson 1991: 43). To svakako znači i da u zavisnosti od pristupa dramskom tekstu, one mogu biti shvaćene na doslovnom nivou, ali su bez sumnje otvorene za interpretaciju budući su dijelom fikcionalnog svijeta drame. Polemizirajući sa Genettom i Ryanovom, Manfred Jahn zauzima stanovište da »funkcija didaskalija nije deskriptivna već dijegetička, a naročito je dijegetička onda kada je i direktivna budući da se te dvije funkcije međusobno ne isključuju, već je njihovo supostojanje *differentia specifica* dramske forme i pokazatelj njene višeslojnosti« (Jahn 2001: 667-668). Najposlije, problematika određivanja didaskalija tiče se i pitanja »ko govori«, tj. ko je glas što stoji iza elemenata dramskog teksta koji ne pripadaju likovima, ako uzmemo u obzir da je uspostavljen konsenzus oko toga da sasvim sigurno ne pripadaju ni autoru.

U jednoj od najobuhvatnijih definicija narativa koja uključuje dramu i film, Monika Fludernik između ostalog tvrdi kako pripovjedačka instanca u narativu

ne operira uvijek u prvom planu, već često i kroz rearanžiranje temporalnog reda i izbor perspektive:

*In verbal narratives of a traditional cast, the narrator functions as the mediator in the verbal medium of the representation. Not all narratives have a foregrounded narrator figure, however. The narrator or narrative discourse shape the narrated world creatively and individualistically at the level of the text, and this happens particularly through the (re)arrangement of the temporal order in which events are presented and through the choice of perspective (point of view, focalization). Texts that are read as narratives (or 'experienced' in the case of drama or film) thereby instantiate their narrativity (Fr. narrativité; Ger. Narrativität). (Fludernik 2009: 6)*

Kada je riječ o pitanju »ko govori?« u didaskalijama, ali i elementima koju su dijelom okvira drame, jednostavan odgovor jeste da je to dramski narator, posebno ako uzmemo da drama u u fundamentalnom smislu jeste narativ, kako je pisao Chatman, budući da u sebi objedinjuje priču koju karakteri predstavljaju ili doživljavaju (Chatman 1990: 117). Način njegove reprezentacije može biti u obliku aranžera, organizatora scena, izmjene replika ili perspektive hora i onih što pripadaju karakterima i slično, kao što je to slučaj u *Dnevnoj dozi mazohizma*, dok na drugoj strani njegova pojava može biti nešto očiglednija kao u slučaju drame *Your Love Is King*.

Mnogi su načini na koje narativna instanca, prema Jahnovim riječima, i u epskom i u dramskom narativu prekriva svoje tragove (Jahn 2001: 675),<sup>2</sup> a jedan od njih je upravo poistovjećivanje naratora sa autorom što je slučaj u komadu *Your Love is King*. Drama je napisana u ispovijednom tonu i od početka do kraja je dosljedno ispričovijedana u prvom licu jednine, a narator je ujedno i glavni lik što ga čini homodijegetičkim naratorom autodijegetskog tipa (Bal; Lewin 1983:

---

<sup>2</sup> »here are ways and means, both in dramatic and in epic narrative, of letting the narrative agency stand back, cover its traces, and refine itself out of existence.»



237).<sup>3</sup> Interesantno je da ovaj tekst u tolikoj mjeri rasteže granice dramske forme da se smješta u drugu krajnost teorija o drami kao narativu, gdje izazov postaje dokazivati po čemu je on drama. Naime, centralni lik je mladić koji dobija vijest da je njegovoj otuđenoj majci, koju nije vidio godinama, u njemačkoj bolnici dijagnosticirana smrtna bolest. Vijest o majčinoj izvjesnoj smrti mladića vraća u prošlost kao izvor nemira, u njemu budi potrebu da sebi objasni izvor disfunkcionalnosti porodice, nasilja i neprihvatanja, te da sebi objasni nju – majku – kao ishodište njegovog identiteta.

Rijetka je kombinacija toliko traumatskih iskustava obrađivanih u jednom tekstu, od oca kriminalca kojeg su »izrešetalii kalašem«, preko depresivne majke, nasilnog brata, okrića transrodnog identiteta i naposljetku majci koja umire bez da se s njome stiže valjano izmiriti i objasniti; ta kombinacija tema i iskustava sasvim jasno ne može stati u običan jezik, u tradicionalnu dramsku formu, već zahtijeva radikalne formalne i strukturne intervencije. Pri prvom pogledu na ovaj tekst, ne postoji ništa što u njemu podsjeća na dramu; nema popisa likova, didaskalija, imena, formalne izmjene replika ili dijaloga, niti bilo čega što bi u prvi mah sugeriralo da je riječ o dramskoj formi. Glavni fokalizator je mladić koji je nekada bio djevojčica, koji predstavlja svoj život u replici koja je cijela tekst ovog komada, sličnoj unutarnjem i napisanoj iznimno poetičnim jezikom, ali ipak sasvim lucidnoj i dovoljno potentnoj da može objediniti polifoniju svih drugih perspektiva. I upravo je to ono što ovaj tekst čini dramatičnim, što ga u osnovi čini dramom – činjenica da iako scene nisu formalno odvojene, one suštinski jesu predstavljene, pa već u procesu čitanja možemo vidjeti scenu mladića, studenta drame, dok sjedi u nekom hipsterskom kafiću u Splitu i izjeda se što razmišlja o literaturi dok majka piše »nek režu šta hoće«, referirajući se na rak; možemo jasno vidjeti i scenu u kojoj djevojčica koja je nekada bio putuje s majkom i bratom na more, utrkujući se ko će ga prvi ugledati; vidimo bjeskove sreće, ali i očaja nepodudarnosti sa vlastitim identitetom, te nerazumijevanjai nasilja na koje nailazi kada jednom ukrade bratove bokserice.

---

<sup>3</sup> »Among homodiegetic narrators we can distinguish in terms of the degree of presence: some homodiegetic narrators tell a story in which they are the main character (in which case they are 'autodiegetic'), while other homodiegetic narrators are merely witnesses.«

Zanimljivo je povući paralelu između ove dvije drame, koje se razlikuju po temama i pristupu dramskoj formi zadržavajući suštinske sličnosti, referirajući se na odnos prema dramskom dijalogu kao konstruktivnom elementu. Prilično je očigledno kako je u *Dnevnoj dozi mazohizma* težina riječi u velikoj mjeri očuvana, u smislu da je zadržano svojstvo dramske replike da biva govornom radnjom i predstavlja izvršenje nekog čina (Pfister 1988: 6). Tako jedna Tomina obeshrabrujuća replika djeluje na Janka tako da predstavlja prekretnicu za njegovo samobitstvo. Kod Espija Tomičića dramski dijalog je formalno dezintegriran, što može navesti na zaključak da je riječ izgubila snagu da djeluje na čovjeka, to međutim nikako nije slučaj što pokazuje i scena u kojoj naš junak godinama nakon rastanka slučajno sreće majku: »sjetim se kako me nisi htjela vidjeti godinama/ kako sam te sreo u centru zagreba nakon što si/ me napustila/ rekla si da ne stigneš na kavu/ ali svejedno mi tijelo počinje drhtati« (Tomičić 2020: 44). Glavni lik komada jeste neko kome je literatura integrativni dio života, ko vjeruje u moć riječi i njenu snagu, čija je cijela dugačka replika istraživanje njene forme i mogućnosti njenog dosega, o čemu svjedoči i finale teksta:

*mama/ posvetio sam ti tekst/ jer i ti znaš da tišina ima posebnu težinu/ jer nam je tišina već jednom uništila život/ jer i ti znaš da se više ne stignemo upoznati/ mama naučila si me da iskoristim šansu/ šansa je ovo što činim/ pišem o tebi/ jer si me ti naučila/ da se tome naučim sam/ udah/ zdravo tkivo/ izdah* (Isto, 63)

Ovaj odlomak je vrlo važan, među ostalim i jer ukazuje na autoreferencijalnu i metadramatsku ravan na kojoj operira ovaj tekst. Ako se prisjetimao da Pfister dramsku radnju definište kao »promjenu, tranziciju iz jedne situacije u drugu« (Pfister 1988: 118), zaključit ćemo da uprkos dinamičnosti i živom ritmu ovog komada, činjenici da se likovi kreću, putuju, liječe se umiru i žive, ključna radnja jeste upravo pisanje, promjena i tranzicija iz destrukcije u kreaciju. Na drugoj strani, u drami Dine Vukelić, jedini lik koji riječ shvata ozbiljno je onaj kojeg ostali smatraju »idiotom«, ali je ujedno on jedini sposoban za neki konkretan čin, pa makar to bilo i samoubitstvo.

Već je bilo govora o tome kako komad *Your Love Is King* pripovijedanje stavlja u prvi plan, ne odustajući sasvim od dramskih konvencija već ih provodeći

na dubjem strukturnom planu teksta. Nünning i Sommer nazivaju ovaj postupak »diegetic narrativity«, kojim se u prvi plan dramskog žanra stavlja sam čin naracije:

*By suggesting the presence of a speaker or narrator, diegetic narrativity foregrounds the act of narration rather than the narrated storyworld. In doing so, it does not have to disturb the aesthetic illusion as such; rather, by accentuating the act of narration, it can serve to create a different type of illusion, thus triggering a different strategy of naturalization, viz. what has felicitously called 'the frame of storytelling'.* (Nünning; Sommer 2008: 339)

Jasno je, naravno, da ne mora u svakom dramskom tekstu prevladati ono što se označava kao »dijegetička narativnost«. Na drugoj strani, u *Dnevnoj dozi mazohizma* kao i u većini drama koje se u znakovitoj mjeri pridržavaju konvencija žanra, dominantna je tzv. »mimetička narativnost«, koja u prvi plan stavlja okvir priče prije nego pripovijedni okvir, kako je to slučaj kod dijegetičke narativnosti (Isto, 339).

Važan narativni element oba komada tiče se kreiranje metanarativnog i auto-referencijalnog nivoa ili, rječju, osvještavanje forme i procesa pisanja. Spomenuto je ranije kako to u *Dnevnoj dozi mazohizma* funkcionira uvođenjem elementa hora, čime se korespondira sa antičkom grčkom tragedijom. Ipak, taj je postupak proveden kroz komad ne bez (samo)ironije, budući da Generacija Y koja čini taj hor, nezadovoljna i neispunjena a pritom puna ideja o tome kako bi sve trebalo biti, traži rješenje od roditelja, prijatelja, Boga, ljudi i društva, zaboravljajući pritom da je ona – društvo. Njihova je religija okrutnost što je vidljivo u finalnoj sceni kada se agresivnim komentarima što podsjećaju na anonimne izjave sa portala i društvenih mreža, bacaju na Tomu koji se pokušava ohrabriti da priđe Sophie i sruši barem jedan zid, dok ga iz gomile bodri jedino njegov mrtvi prijatelj Janko. Od Sophie se ipak kao od pravog djeteta svoga vremena ne može očekivati da nam servira katarzu, već upravo da postupi u skladu sa svojim karakterom i slikom svijeta čiju je logiku sasvim dobro procijenila, što i čini kada Tomu ne udostoji ni odbijanja već pored njega prođe »kao da je proziran«. U zaključku, u okvirima ovog komada zaista ima smisla teorija koju u tekstu *The Function of the Tragic Greek Chorus* izlaže Albert Weiner, govoreći kako je jedna od ključnih funkcija hora u antičkoj tragediji bila u onome što je Brecht kasnije naziva *Verfremdungseffekt*, dakle, da

publici stvori osjećaj »otuđenja«(Weiner 1980: 10). To zaista i jeste efekat koji stvara ovaj komad već prilikom čitanja, gdje zbog naporednosti govora hora i karaktera često imamo dojam nelagode susreta sa realnošću i sasvim neprijatnom slikom svijeta koja nam je svima u izvjesnoj mjeri poznata.

U drami Espija Tomičića, glavni junak od samoga početka naracijom i unutar nje problematizira sam proces pisanja i formu literature kao način da se stvori nešto realno, osmosis tuđa tačka gledišta, da se nešto popravi, spasi ili preživi:

*ne mogu pisati iz njezine perspektive/ ne mogu znati što ona osjeća/ ne mogu napisati lik nje koja meni govori/ ne mogu stvoriti motivaciju/ višeslojnost/ izgraditi neki karakter za ovaj tekst ne mogu napisati nju/ bez da je poznajem/ ali mogu pisati o njoj/ o onom što mi je rekla/ o nama/ kako sam je ponovno upoznao/ i snažno zatvorio oči/ pokušavam se sjetiti kad smo zadnji put/ spavale skupa/ u krevet stane dvoje (Tomičić 2020: 7)*

Drama kreće sa negacijom i sa osjećajem nemogućnosti i nedovoljnosti, ali potom slika Majke polako dobiva obrise, pa uskoro ugledamo mladu ženu koja voli more i raduje se životu, vidimo depresivnu ženu, onu koja pravi loše izbore, koja nema mehanizme da se nosi sa činjenicom da ima transrodno dijete, ženu koja bježi, ženu koja umire i šali se s time. Tekst se pokazuje dostatnim da podnese i omogućiti razne stvari, pa su tako u njemu realne i žive i mladić koji piše i djevojčica koja je nekada bio. Dramatičnost odnosa između djevojčice i mladića tiče se napetosti između prošlosti i sadašnjosti, punoće i praznine, sjećanja i zaborava, a ogleda se u načinu i izmjeni korištenja ličnih zamjenica ženskog i muškog roda:

*pokušavam se sjetiti kad smo zadnji put/ spavale skupa/ mrzim jezike/ i njemačku i bolnicu koja je kilometrima daleko/ a ja bih da si tu u vinogradskoj/ da skupa siđemo ispred zgrade/ i pričamo o lošim aparatima/ o tome kako je negdje drugdje bolje/ i da se upoznamo u gradu u kojem smo skupa/ postojale/ u kojem sam noću lutao ulicama/ a ti doma stajala kraj telefona/ u gradu u kojem si ti imala dijete/ a ja majku/ u krevet stane dvoje (Isto, 10)*

Djevojčica pripada isključivo prošlosti jer je ona biće koje je vezano uz imanje majke, zato se ženski rod isključivo koristi u prošlom vremenu, dok je s druge strane muški rod prisutan u prošlom i sadašnjem vremenu jer se njegova inicijacija

desila u procesu tranzicije ili već nešto ranije, gubitkom majke. Pored napetosti proizašle iz dinamike i ritma samoga teksta, ovaj komad je bremenit napetošću proizašlom iz raznih vrsta polarnosti, među kojima je najdosljednije provedena polarnost *erosa* i *tanatosa*. Junak drame pisanje započinje, metaforički rečeno, iz prostora negativne osi koordinatnog sistema života, iz osjećaja nemogućnosti, stvarajući pritom svakim udahom i izdahom koji u tekstu bilježi ne samo novi komad teksta, već i novi komad života, kako sam piše – »zdravo tkivo«. U konačnici, sa ponovnim osmišljavanjem života paralelno se događa i ponovno osmišljavanje dramske forme, koja nije slučajno među drugim književnim formama odabrana za ovu svrhu, budući da je upravo ona ta koja je u najbližem dosluhu sa životom i njegovim dinamičnim strujanjima.

#### IZVORI:

- Tomičić, Espi. 2020. *Your Love Is King*«. Multimedijalni centar, Zagreb.  
Vukelić, Dina. 2018. *Dnevna doza mazohizma. Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* g. 21, br. 73/74, str. 176-211.

#### LITERATURA:

- Aristotel. 1955. *O pesničkoj umetnosti*, preveo Đurić, Miloš N. Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, Beograd.  
Bal, Mieke, Lewin Style, Jane E. 1983. »The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative«. *Narratology*, Vol. 17, No. 2., pp. 234-269.  
Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetorics of fiction*. The University of Chicago Press, Chicago.  
Carlson, Marvin. 1991. »The status of stage directions«. *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 24, No. 2, pp. 37.  
Chatman, Seymour. 1978. *Story and discourse*. Cornell University Press, Ithaca.  
Chatman, Seymour. 1990. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press, Ithaca.  
Fludernik, Monika. 1996. *Towards a »natural« narratology*. Routledge, London – New York.  
Fludernik, Monika. 2008. »Narrative and Drama«. U: Pier, John. *Theorizing Narrativity*. De Gruyter, Berlin.

- Fludernik, Monika. 2009. *An introduction to narratology*. Routledge, London New York.
- Genette, Gérard. 1982. *Figures of literary discourse*. Columbia University Press, New York.
- Genette, Gérard. 1988. *Narrative discourse revisited*. Cornell University Press, Ithaca.
- Hühn, Peter i dr (ur.). 2009. *Handbook of Narratology*. De Gruyter, Berlin.
- Jahn, Manfred. 2001. »Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama«. *New Literary History*, Vol. 32, No. 3, , pp. 659-679
- Maričić, Gordan; Milanović, Marina. 2016. »The tragic chorus in ancient times and nowadays: its role and staging«. *Istraživanja - Journal of historical researches*, br. 27, str. 56-68
- Nünning, Asgar; Sommer, Roy. 2008. »Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama«. U: Pier, John (ur.). *Theorizing Narrativity*. De Gruyter, Berlin.
- Pfister, Manfred. 1988. *The theory and analysis of drama*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Richardson, Brian. 1988. »Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators and the Author's Voice on Stage«. *Comparative Drama*, Vol. 22, No. 3, pp. 193-214.
- Richardson, Brian. 2001. »Voice and Narration in Postmodern Drama«. *New Literary History*, Vol. 32, No. 3, pp.681-694.
- Richardson, Brian. 2007. »Drama and Narrative«. U: Herman, David (ur.). *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indiana University Press, Bloomington.
- Stanzel, F. K. 1984. *A theory of narrative*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Suchy, Patricia A. 1991. »When worlds collide: the stage directions as utterance«. *Journal of dramatic theory and criticism*, Vol. 6 (1), p. 69.
- Weiner, Albert. 1980. »The Function of the Tragic Greek Chorus«. *Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2 pp. 205-212.

## NARRATIVE ELEMENTS AND TECHNIQUES IN TWO CONTEMPORARY CROATIAN PLAYS

### *Abstract*

The article is focused on two plays written by contemporary Croatian playwrights, namely *Dnevna doza mazohizma* by Dina Vukelić and *Your Love is King* by Espi Tomičić. The two plays, although each specific in terms of the way of treating the traditional dramatic form, show a common tendency of introducing narrative elements into the drama, i.e. to bring awareness to the deeply narrative nature of the drama. From the point of view of post-structuralist theories, plays are at the fundamental level stories just like novels, and the fact that some of them are shown and others told is of secondary importance. These theories as well as modern drama theories do not differentiate drama from other literary forms stating its lack of narrative agency, rather they are pointing out that in plays this agency can be manifested in various ways. The article is going to explore in what way the narrative elements are incorporated in those two contemporary Croatian plays and how they are eventually used to intervene into the traditional dramatic form. One of the important questions to answer would be what potentially inspires this generation of writers to lean towards these kinds of interventions into the dramatic form as well as which meanings and conclusions we could draw from it.

Key words: contemporary Croatian drama; narration; Dina Vukelić; Espi Tomičić