

LIK NA MARGINI?
SAMOODREĐIVANJE I ŽIVOTNE PERSPEKTIVE LIKOVA U
IZABRANIM NOVIJIM HRVATSKIM DRAMAMA

Renate Hansen-Kokoruš

UDK 821.163.42.09-2“20“

Polazeći od opažanja da su brojni glavni likovi u novijim hrvatskim dramama koncipirani kao društveno marginalizirani, subjekti koji su izbačeni iz kolosjeka, prilog će se koncentrirati na pitanje kako su prikazani u svojim situacijama i kako zamisle svoj opstanak, alternativu takvom životu. U zavisnosti od položaja izazvanog različitim društvenim, političkim, ekonomskim i dr. uzrocima, ali i tradicionalnim modelima suživota, perspektive tih likova bitno se razlikuju po etičkim principima, ali i po zamisli vlastitog identiteta. Uzimajući u obzir trendove u hrvatskom kazalištu, članak će tražiti i odgovor na pitanje o njihovim zajedničkim obilježjima. U centru pažnje će biti tekstovi Tene Štivičić, Dubravka Mihanovića, Ivana Vidića i Amira Bukvića koji su izazvali pozornost u »regiji« kao i u inostranstvu.

Cljučne riječi: marginalizacija; trauma; likovi; mladi naraštaj; novije hrvatske drame; demitologizacija; depersonalizacija

»Ja sam potpuno običan čovjek. I gore od običnog. Čelavim, raste mi mješina, prošli mjesec napunio sam četrdeset godina. Imam spuštena stopala. Liječnik mi je nedavno rekao da sam na najboljem putu da obolim od dijabetesa. Ima tri mjeseca ili više otkako sam posljednji put

spavao sa ženom – a i tad sam za to morao platiti. [...] Živim užasnim životom. Samo žderem, spavam i serem. I uopće ne znam zašto živim. Zašto bi čovjek ko ja morao spašavati Tokio?« (*Kratka stanka*) »Zato, gospodine Katarigi, što Tokio može spasiti *jedino* čovjek kao vi. I upravo zbog ljudi kao što ste vi, ja pokušavam spasiti Tokio.« (Murakami u Mihanović 2014: 204-205, citat iz drame *Žaba*)

»Nešto se dogodilo Žabi?« [...] »Spasio je Tokio da ga ne uništi potres. Sam samcat. [...] Ali to je platio životom. Gotov je. Mislim da se vratio u blato.« (Murakami u Mihanović 2014: 215)

Može li jedna obična žaba ili, manje figurativno rečeno, mali čovjek, uz to izbačen iz kolosijeka »normalnoga« života, išta promijeniti ili popraviti u životu? Barem svoj vlastiti život, život svojih bliskih ili čak jednog kolektiva kao što je društvo? Odgovor na ova pitanja u drami *Žaba* Dubravka Mihanovića načelno je pozitivan, prema Murakamijevoj priči *Super Žaba spašava Tokio*, koja pojačava takvo uvjerenje u Zeki i Mladiću, iako u pretekstu po cijenu smrti.

Pitanje marginalizacije i odgovarajuća konstelacija tema i likova, barem iz aktualnih drama, ne iznenađuje jer očigledno intenzivno potiču čovjeka na pitanje hoće li ostaviti traga i u čemu je smisao života. Suvremene drame često biraju »obične« ljude kao likove, ne tražeći ih po važnim društvenim ulogama, alegorijskim tipovima ili prototipovima. Naprotiv, na ovakve dramske likove bismo mogli nailaziti svugdje u svakodnevici, oni se ne ističu nekim posebnim osobinama. Njih objedinjuje činjenica da se nalaze na strani društvenih gubitnika, da su autsajderi. Što nam govori marginalizacija, što nam ona otkriva? Ne radi se o nekoj banalnoj vrsti fokusiranja na nepriviligirane likove, iako se ni taj aspekt ne može ignorirati. Ali moglo bi se čak formulirati suprotno gledište: Svaka margina već načelno sadržava bitne informacije o cjelini, o onome što se smatra središnjim i dominantnim. Svako društvo, svaki kolektiv određuje i svoje aktualne i povijesne narative i mitove kroz društvene diskurse i vrijednosti, norme, ali i odstupanja od njih. Marginalizirani likovi i njihove teme nam, dakle, govore o društveno potisnutom, neželjenom, o gledištima koji ne afirmiraju dominantnu imagologiju a ipak su izloženi relativizaciji. Primjerice Erik, lik iz drame *Fragile!* Tene Štivičić, po vlastitim riječima, margina-

liziran je u odnosu na svoj položaj u norveškom društvu, ali nije bio marginaliziran na Kosovu gdje je očigledno iskoristio svoj privilegiran položaj u UNPROFOR-u. Marginalizacija nije, prema teoriji književne evolucije Jurija Tinjanova, nepomično stanje, već je proces, jer ono što je na rubu ondje se nalazi samo privremeno: kao nadideno, dehijerarhizirano, izbačeno iz sustava, ali istodobno i kao novo, još ne široko prihvaćeno, koje u sebi nosi klicu budućeg razvitka i prodora u središnje narative o kolektivnoj imagologiji. Marginalizirano u sebi nosi ne samo informacije o kolektivnim vrijednostima, nego i mogućnosti promjene hijerarhizacije. Zato je društveno izopćeno ne samo od velikoga značaja za razumijevanje vladajućih narativa, već i za shvaćanje mogućih promjena i društvenih potencijala, kao znak promjena potisnutih ili «problematičnih» društvenih diskursa.

Tema nudi nekoliko bitnih aspekata. Iako nije uvijek lako ustanoviti književne »trendove«, a prema tome i »trendove« u dramskoj produkciji, vremenska distanca ovdje može pomoći. Ratna tematika, kako je uočio, Darko Lukić u dramskoj produkciji 1990-ih i na početka novoga tisućljeća jedna je razvojna linija koja se bavi traumom, društvenim mitovima i mehanizmima njihove demitologizacije (v. Lukić 2009: 9-11). Druga je pak, prema Jasenu Boki, tendencija prema eskapizmu, izbjegavanju društvenih implikacija, koja je istodobno vezana i za namjernu samoizolaciju hrvatske kulture, posebno za vrijeme rata i poslije,

(...) kad se hrvatska kultura zatvara stranim utjecajima. Uzroke ove činjenice tek dijelom treba tražiti u ratu, dok glavni razlog leži u promociji »državno-tvornog kulturnog modela« čija je osnovna teza: mi smo bili odyje, jeli vilicom i nožem i imali razvijenu kulturu dok su na Broadwayu pasle ovce. Kad je tako [...] onda i nema inozemnih uzora, pa ni kazališnih, na koje bismo se trebali ugledati. (Boko 2002: 14)

Iako postoje i podudarnosti s trendom o ratnoj traumi i demitologizaciji,¹ s temom marginalizacije drama se okreće prema fenomenima globalizacije i transnacionalnim poratnim posljedicama te vezama koji se uočavaju u individualnim životima, konceptima obitelji i oblicima suživota. Kako marginalizacija opet vraća i socijalne aspekte u dramu, možemo govoriti i o ponovnom bavljenju društvenom odgovornošću i o osvjetljenju političkoga u osobnom životu.

¹ Lukić u tom kontekstu Vidiću posvećuje cijelo poglavlje (2009: 290-312).

Budući da su suvremeni dramatičari često pokazali sklonost marginaliziranim likovima koji proživljavaju aktualne društvene teme i probleme, broj takvih drama je velik. Ovdje su izabrani tekstovi autora/autorica zadnjih dvaju desetljeća koji su privlačili pozornost ne samo hrvatske publike,² već i inozemnih kazališnih kritičara i auditorija, osvojili ugledne nagrade (»Heidelberger Stückemarkt«, Štivičić je 2015. osvojila »Susan Smith Blackburn Prize«) te bili izvođeni i u inozemstvu. Ta činjenica govori i o tome da teme, pored svoje relevantnosti za hrvatsko i post-jugoslavensko društvo, nisu previše uske, a važne su i za suvremenoga čovjeka te postavljaju bitna pitanja današnjice. Dodatni kriterij je bio i zastupljenost u antologijama³ zbog čega su izabrani *Veliki bijeli zec* (2002.) Ivana Vidića, *Žaba* (2004.) Dubravka Mihanovića, *Fragile!* (2005.) Tene Štivičić⁴ te *Djeca sa CNN-a* (2006.) Amira Bukvića. Navedene se drame bave prije svega današnjim položajem mlađeg čovjeka u društvu ili ga osvjetljavaju s aspekta naraštaja, pri čemu je i ratna tematika posredno prisutna.

Te drame prekidaju trend samoizolacije, jer uspostavljaju prekinutu »komunikaciju s publikom izvan Hrvatske«.⁵ Jagoda Marinić koja radi kao »scout« za poznati dramski festival »Heidelberger Stückemarkt«, uočila je i više marginaliziranoga u novijim drama: u otkrivanju prešućenih tema koje prezentiraju životnu stvarnost u kazalištu, u prikazivanju likova koji nisu u srži dominantnih narativa (npr. migranti, boreći se za preživljavanje u teškim uvjetima krajnje oskudice), u uključivanju novih dramskih i dramaturških zahvata, a prije svega ona formulira za hrvatsku, bosansku i srpsku dramu iz centralno europskog gledišta kolonijalistički stav koji se naglo preokrenuo (Marinić 2008: 17-18). Citirajući dopisnika švicarskih novina *Neue Züricher Zeitung*, Andreasa Ernsta, koji je nazvao Balkan »banlieu« u smislu predgrađa obespravljenih Europe, ona uočava živu novinu i inovaciju tih tekstova i njihovih poetika za razvitak europskog kazališta – o čemu

² Indikativno za to je najprestižnija nagrada za dramsko djelo »Marin Držić«.

³ Antologijska zastupljenost, međutim, podliježe subjektivnom izboru izdavača/izdavačice i obuhvaća tekstove sa kašnjenjem.

⁴ Njezina na međunarodnim scenama vrlo uspješna drama *Tri zime* (2014.) nije ovdje uključena jer u njoj je središnji motiv raspad obitelji viđen s aspekta različitog pozicioniranja prema povijesnim događajima.

⁵ Taj trend uočava Lukić za drame 1990-ih (Lukić 2009: 311).

svjedoče ne samo nagrade, već i njihova izvođenost na zapadnim pozornicama.⁶ Takvo shvaćanje naglašava ne samo temu margine unutar jednog društvenog diskursa, već i moguću podsticaj za (srednje)europski kulturni razvitak sa strane podcijenjenih.

Protagonisti ili važniji likovi odabranih drama uglavnom su mlađi ljudi, od tinejdžera (Jela u *Velikom bijelom zecu*) do ljudi u ranim (likovi u *Djeca sa CNN-a*) i kasnim dvadesetima odnosno u tridesetim godinama (likovi u *Fragile!*; Toni, Mladić i Grga u *Žabi*); neki likovi su već u srednjim godinama (Zeko u *Žabi*; Michi i Marta u *Fragile!*). Gledište mlađih je to više u središtu koliko su u dramu uvrštena bilo njihova sjećanja na događaje u djetinjstvu, odnosno mladosti, bilo da se uspoređuje različita starosna dob istih osoba (Jela u prvom dijelu ima 16 godina, u drugom 21 godinu). Tekstovi se usredotočuju na formiranje svjetonazora likova i njihova odnosa prema svijetu jer mnogi od njih nisu još afirmirali svoje mjesto u životu. Stariji likovi češće služe isticanju drugih generacijskih ili društvenih pozicija koje podcrtavaju suprotnost i promjenljivost vrijednosnih sustava ili prikazuju kasnije perspektive. Svi centralni likovi, međutim, imaju neku manje ili više razvijenu povijesnu crtu koja nam predočuje ne samo vremensku dimenziju, već potvrđuje i političku stvarnost nedavne prošlosti. Jer svi su izravno ili posredovano proživjeli fundamentalne promjene izazvane političkim, ekonomskim i kulturnim prevrtanjima: ratom, neoliberalnim gospodarstvom i promijenjenim kulturnim vrijednostima. Svi – mladi i stariji – na različite su načine izbačeni iz kolosijeka sigurnog sustava. Razlika je samo u tome da su stariji (poput Jelinih roditelja) jako ograničeni u svojim sposobnostima prilagođavanja na nove prilike, dok su mlađi orijentirani na budućnost i spremniji za promjene. Ove konstelacije valja pogledati malo detaljnije i diferencirati s aspekta generacije za čiju su konzistenciju bitni ključni zajednički događaji (K. Mannheim).

Prema sociološki utemeljenoj teoriji Karla Mannheim-a iz 1928. godine, generaciju, specifičan tip sociološkog opredjeljenja određene grupe,⁷ čine ljudi

⁶ Spominjem samo Kušejovu postavku drame *Tri zime* Tene Štivičić krajem travnja 2023. godine u Bečkom Burgtheatru.

⁷ Mannheim koristi pojam »Generationslagerung« za pozicioniranost jednog naraštaja u istom povijesno-socijalnom prostoru i u istoj povijesnoj zajednici, koju označava na-

istoga uzrasta iz jedne društveno-političke zajednice koji dijele slične predodžbe i vrijednosti. Njih ujedinjuje ključni generacijski događaj koji su svi doživjeli kao nešto što je odredilo daljnji razvitak njihovih života. Takav kolektivni događaj, koji može biti izravan (npr. lično proživljeni rat) ili posredovan (npr. rat u Vijetnamu, koji se u Europi često percipirao kroz antiameričko raspoloženje), formira kolektivni osjećaj i emocije te stvara generacijsku povezanost koja se potkrepljuje i pomoću kulture (glazbe, umjetnosti, filma i sl.). Generacija, međutim, nikada nije homogena, već postoje različite jedinice koje se definiraju ponekad čak suprotno prema nekom događaju (npr. izvode različite zaključke iz njega i zauzimaju različite stavove prema, primjerice, konzumerizmu, ekologiji i sl.) na što utječu različiti interesi, sociološki, ekonomski i obrazovni položaji, a i rodna pitanja.

Ako to primijenimo na odabrane drame i njihove autore/autorice, taj je događaj rat sa svim svojim posljedicama: to su raspad zajedničke države, nastajanje novih država i tranzicija iz socijalističkog u neoliberalni društveni sistem, često u uskoj povezanosti, a ti su događaji prikazani u doživljaju više generacija. Sve te drame prikazuju poratna zbivanja u kojima se rat skoro i više ne spominje. U Vidićevu *Velikom bijelom zecu* cijela je obitelj ratom traumatizirana. Ocu, bivšem vojniku, rat služi kao mitološki generator vlastitoga umišljenog junaštva i njemu je ratovanje doslovno ušlo u krv (u motivima ubijenih životinja koje su svugdje u stanu prisutne). I Zeko iz *Žabe* bivši je vojnik, koji unatoč povratku u normalan život nije mogao zaboraviti svoje ratno iskustvo i pati od PTSP-a. Pod utjecajem te traume udario je ženu, zastrašio sina te se odvojio od obitelji koju je počeo istinski cijeniti tek onda kada je bilo prekasno. Za razliku od njega, brat Toni je proveo rat u Münchenu i ne želi se njime baviti. Tek na drugi pogled i postupno otkriveno, ali nedvojbeno, ratom su definirana *Djeca sa CNN-a*, i to genocidom koji su svi doživljavali sa svojim obiteljima: Dino i Fahro kao i Dinina braća iz Srebrenice, a Dora iz Vukovara. Iako po socijalnom položaju i obrazovnom nivou dosta različiti, čak suprotstavljeni – Dino čisti ulice, Dora »studira« – oni nalaze zajedništvo u pripovijedanim sjećanjima na traumatske ratne doživljaje i gubitke

raštajna poveznica (»Generationszusammenhang«), a to je neki ključni kolektivni događaj u kojem su svi htjeli-ne htjeli participirali i koji svi shvaćaju kao zajedničku sudbinsku, prijelomnu točku u razvitku.

(koji su u Dininu slučaju čak filmski dokumentirani, na što i naslov drame aludira). Dino inače dijeli svoje iskustvo preko javne govornice s prijateljem Fahrom (u off-u, u Sarajevu), a iz priče s Dorom saznajemo njegovu sudbinu i sudbinu dvaju braća. U *Fragile!* rat je očigledna spojnica između Erika i Tjaše iako su i životni putovi drugih time poremećeni. Premda se rat može identificirati kao polazišna točka životnih kolebanja i događaj koji je izravno izazivao traume likova, navedene drame ne prikazuju i ne imenuju te doživljaje – niti u scenskim prizorima, niti u sjećanjima. Glavni se likovi pokušavaju osloboditi teških dojmova i naći novu životnu perspektivu. Međutim, oni se suočavaju s propašću svojih životnih planova zapravo tek u potpunosti u tranzicijskom društvu, kada misle da je ono najgore već iza njih: bilo u svojoj domovini (*Žaba, Veliki bijeli zec*), bilo u izbjeglištvu ili egzilu, što ih djelomično međusobno približava (*Fragile!*), bilo u nekoj mješavini (*Djeca sa CNN-a*). Povratak na prijašnje mjesto gaji nadu u povratak i u prijašnje sigurno stanje, a bijeg ili migracija u promjenu prema boljem. Navedene drame, međutim, demaskiraju te nade kao lažne: odlazak i bijeg jednako su deziluzionirajući kao i povratak svojim kućama ili na svoje položaje, jer se nove društvene hijerarhije cementiraju u poratnim političkim okolnostima novih elita.

Dok je, prema tim dramama, stariji naraštaj na razne načine patio od rata, sudjelovao u njemu, ali djelomično i u širenju ratnih ideologija, mlađi naraštaj predstavlja »izgubljenu generaciju« s uskraćenim mogućnostima samoostvarivanja. Jer mladost ovdje igra središnju ulogu, ona je dob provjeravanja, propitivanja vlastitih putova i perspektiva, prelaska u zrelost i profesiju, kratko rečeno – ona je personifikacija budućnosti. Prikazivanje marginaliziranih i depresivnih mladih likova simbolično predočuje društvo koje je sebe lišilo vlastite perspektive.

Sudbine izbjeglica i prognanika osvjetljavaju nepravedno postupanje s njima i zapostavljen položaj u društvu. Bukvićeva drama *Djeca sa CNN-a* naglašava da su izbjeglice u zemljama u kojima građani na razne načine mogu participirati u socijalnom i ekonomskom životu (u Hrvatskoj, Bosni i Danskoj) i na razne načine marginalizirane. Bukvić to povezuje s upozorenjem na to da dugotrajno isključenje od društvenih mogućnosti i ostvarivanja povećava ne samo kriminal (koji u nedostatku legalnih perspektiva služi »alternativnim« osobnim putovima), već prijeti i opasnost političke radikalizacije i terorizma. Tema je u raznim likovima varirana, npr. u Zekinu planu proširenoga suicida.

Mihanovićava *Žaba* prikazuje najmanje tri životne orijentacije marginaliziranih likova: Zekino očajavanje zbog besmislena života, Tonijev eskapizam i odbijanje suočavanja sa stvarnošću te praktično postupanje i filozofija individualnog aktivizma mladoga bezimenog prodavač knjiga, koji ne samo da sprečava Zekin suicid, već pruža nove perspektive. Tena Štivičić u *Fragile!* nudi cijelu panoramu različitih životnih putova ljudi koji su se našli u Londonu i čija su lična traženja šareni odjek kolektivnog ispaštanja iz razlomljena sustava bivših socijalističkih zemalja jugoistočne Europe. Svaki lik u potrazi je za svojom osobnom utopijom, za vlastitom srećom, odnosno za životnom perspektivom u podzemnom londonskom noćnom klubu koji im nudi scenu za razna prerusavanja i maskiranja. Ali taj klub ima značenje simboličnoga prostora: to podzemlje, alternativni svijet lažnih perspektiva, liči i na izolirano žarište jadnih, ali istodobno i beskrupuloznih duša poput likova u drami *Na dnu* Maksima Gorkog, gdje se obespravljani susreću i sukobljavaju oko prevlasti u stiješnjenu životnom prostoru. Klub je mali, skriveni svijet tajnih nadi i pobuda. U maštama likova ocrtavaju se ranije planirani životni putovi koji su davno spriječeni. Neki, kao Gayle i Mila, još se bore dok se drugi, kao Tjaša, pomiruju sa situacijom, primjerice s povratkom u prostituciju. U toj cijeloj galeriji likova koji se na različite načine bore za opstanak, uz druge ili protiv njih, ima i rijetkih podzemnih dobitnika poput Bugarina Michija, vlasnika kluba koji iskorištava druge migrante. Opća atmosfera teške ekonomske i društvene situacije tog »podzemnog svijeta« ne pokazuje znakove nade i promjene, ali neki ne odustaju od aktivnosti i borbe za ostvarivanje životnih ciljeva. Oni žele prebroditi determiniranost i odbijaju ulogu žrtve.

Depersonalizacije i nedostatak emotivnosti. Vrlo često su likovi, iako nose imena, depersonalizirani i smanjene su im individualne osobine. Izostanak prezimena i drugih biografskih znakova individualne autentičnosti potvrđuje težnju prema personifikaciji i tipologizaciji.⁸ Prema tome, likovi ovih drama u sebi nose crte uopćavanja. Oni u *Djeci sa CNN-a* govore o svojim traumama gotovo bez emocija i fatalistički, kao da im se desilo nešto neminovno. Sličan dojam ostavlja Tjaša koja se nakon razočarenja u Londonu vraća prostituciji kao »sigurnoj« bivšoj profesiji. Međutim, neki glume svoje »smirene« društvene uloge. Dinov brat,

⁸ Lukić (2009: 392-393) je to već ranije za drame 1990ih ustanovio.

prtvoren u Danskoj zbog pripreme terorističkog atentata, a i reakcija na Fahrinu smrt – njega su ubili u Sarajevu – bacaju drugačije svjetlo na tobože smirenog i miroljubivog čistača Dina. Ta druga, osvetnička strana prvo se nazire u slikovitoj Raskoljnikovoj pozi sa sjekirom, a kasnije u maštanju o ubijanju Ratka Mladića. Dok se Dinova izgubljenost, posljedica gubitka cijele obitelji, tiho pojačava i završava u katastrofi, Dorina je marginaliziranost dvojnja, jer je ratna žrtva i radi tajno kao prostitutka. Obje činjenice se tek na kraju otkrivaju, no dugo su u javnosti i u Dininoj svijesti sakrivene iza identiteta marljive studentice. Jela iz Vidićeva *Velikoga bijelog zeca*, koja je na početku prikazana kao buntovna šesnaestogodišnjakinja, na kraju također djeluje neprirodno smirena. Ta tobožnja smirenost, međutim, izraz je višestruke traume: iz depresivne, ali i lažnim društvenim mitovima opsjednute obitelji i iz osobnoga očajavanja u ljubavnoj vezi. Premda tekst navodi konkretne razloge za njezinu depresiju, konstatiranje da je time izražen »[o]sjećaj besmisla i izgubljenosti čitavoga jednog naraštaja koji je izgubio sva uporišta« (Lukić 2009: 301) pogađa u sredinu. Nedostatak emotivnosti i ljubavi označava ne samo obiteljske odnose,⁹ već se u tome mogu prepoznati i osnovne društvene deformacije kao posljedice kolektivnih doživljaja.¹⁰ Elementi agresije prisutni su kao i u Zeke (*Žaba*) i Dine (*Djeca sa CNN-a*), ali ovdje isključivo kao autoagresija, umjesto agresije uperene prema neposrednim uzročnicima traume (ljubavniku, ocu). Nedostatak emotivnosti, dakle, znak je njihove traumatiziranosti i teškog psihičkog stanja koje privremeno paraliziraju njihovu aktivnost; takvo, u biti neizdrživo stanje nekada se naglo promijeni te može voditi u individualnu, ali i kolektivnu katastrofu.

Antijunaštvo i deheroizacija. Stariji dvosmisleni pojam »junak«¹¹ za protagonista ovdje nije prikladan, jer ti likovi nisu u stanju vladati svojim životom, a kamo li svijetom oko sebe. Prije bi se moglo govoriti o deziluzioniranim antiju-

⁹ Kao daljnji primjerak za obiteljsko raspadanje i izgubljenost sina (u *Velikom bijelom zecu* se radi o kćeri) mogla bi se navoditi i drama *Ono što nedostaje* Tomislava Zajca.

¹⁰ »... Vidić proširuje demitologiziranje s teme obitelji na cijeli narod.« Ovaj zaključak Lukića (2009: 295) o Vidićevoj drami *Octopussy* vrijedi i za *Veliki bijeli zec* koji na primjeru obitelji prikazuje sliku aktualnog društva.

¹¹ U smislu junaštva i nositelja autorove poruke u antiratnom teatru.

nacima koji su suočeni s tim da ne participiraju u pobjedi, da su »izdani ratnici« (Nikčević 2014: XI-XII). Nekadašnji vojnici ne osjećaju se cijenjenim sa strane društva, nego izigranim u svojim idealima (usp. lik Zeke u Mihanovićevoj drami *Žaba* ili lik Ivana iz drame *Ničiji sin* Mate Matišića). Ako nisu već ranije stradali, oni kasnije stradaju »bilo zbog vlastitih trauma, bilo zbog promjena u društvu u kojem su zavladaali oni koji su rat iskoristili za bogaćenje i grabljenje pozicija« (isto: IX). Čak i otac u *Velikom bijelom zecu*, koji se potpuno identificira s ratnim mitovima te ih ne propituje, pripada toj grupi omalovažavanih ratnika, jer ga uništava raskorak između vlastite lažne predodžbe o sebi, koja odgovara državnoj mitologiji, i javnog nepoštivanja, što on dalje svojim patrijarhalnim ponašanjem prenosi na svoju obitelj, to jest na ženu i kćer. Drama, dakle, poriče ne samo nacionalne mitove poput ratnog junaštva, već pokazuje kako se mijenjaju uloge pogođenih osoba i kako one prenose pritisak i deformacije na članove vlastite obitelji. Time se osvjetljava destruktivna uloga tih deformacija posebno prema zapostavljenim – rodnim i socijalnim – kategorijama. Vidić time upućuje na štetne utjecaje unutar obitelji koja je lišena idilične imagologije.

Zašto se javlja novi bestijarij? Broj, a i uloga životinja je znatno porasla u odnosu na likove; o tome svjedoče zec i žaba (već i u naslovu navedenih drama Vidića i Mihanovića),¹² citirana *Super-žaba* (Murakami), ime Zeko (*Žaba*), ali i mrtve životinje u očevu kabinetu (*Veliki bijeli zec*). Ako ostavimo po strani citirani lik iz Murakamijeve pripovijetke, kao zajednička crta može se uočiti da su životinje simboli čežnje za ljubavlju. One služe već djetetu koje ih smatra sebi ravnopravnim za maženje i utjehu, ne tražeći pritom ništa za uzvrat. Njihova je ljubav bezuvjetna i sigurna, a to životinje najviše razlikuje od ljudi. Kad se Jela upusti u prvu ljubavnu vezu, zec kojega nabavlja, služi kao objekt u koji projicira želju da i ona sama bude voljena. Njegova izuzetna, bijela boja to dodatno

¹² Žaba u Mihanovićevoj drami se, s jedne strane, odnosi na čuveni auto model Citroen CS, koji se također zvao ajkula, očigledno prema vanjskom obliku. S druge, pak, strane poigrava se intertekstualno s Murakamijevom *Super-žabom*, personifikacijom običnoga i zanemarenog.

pojačava.¹³ Mrtav zec je, dakle, figurativno i umrla ljubav, neshvatljiva agresija odraslih, kao što prikazuje Vidić na primjeru Jelina okrutnog oca, koji bez imalo suosjećanja s kćeri kolje i jede zeca. Tako on postaje još jedna žrtva u očevu kabinetu prepariranih (a prije ulovljenih i pojedenih) životinja. Osim te simbolike, životinje su u ovim dramama i dio prirode nad kojom je ratoborni čovjek izvršio nasilje. Drukčiji je slučaj, barem djelomično, u *Žabi* s motivom antifešte. Dok ime Zeko upućuje na težnju za ljubavlju, spomenuta Murakamijeva žaba vraća nas ishodišnom pitanju o marginaliziranosti. Jer žaba predstavlja biće, koje se ničim nije istaklo i ne zahtijeva poseban značaj, originalnost, što vrijedi u prenesenom smislu i za čovjeka. Upravo kao takvo biće, ona postulira kako se marginaliziranost jedino može savladati: aktivnošću i međusobnom solidarnošću marginaliziranih.

Zaključak. Sanja Nikčević objašnjava situiranost i emocionalni položaj likova time da »[...] u svijetu poratne drame nema smisla ni u sebi ni iznad sebe, da više nema Boga koji će, makar i prekogrobno, dovesti stvari na svoje mjesto« (Nikčević 214: VII). Iako za nju *Žaba* predstavlja iznimku, pesimizam tih »lomljenih duša« (isto: VIII) nije prouzrokovan gubitkom vjere u nadnaravno, nego u ozbiljnu društvenu promjenu koja je tek dovela do njihove marginalizacije. To često uključuje i razočarenje izazvano nedostatkom međusobne solidarnosti kao u *Fragile!* Tene Štivičić, gdje se vlasnik noćnog kluba, Michi, obogatio eksploatacijom migranata, zapravo zbog njihovog bespravnog položaja. Ti su likovi prije svega traumatizirani, lišeni ostvarivanja osobnih utopija; oni biraju različite opcije: traže spas u bijegu, u svijetu preobrazbe, ali i u povratku iluzornoj zaštićenosti. Ove drame svjedoče o individualnim destabilizacijama koje su posljedice kolektivnih povijesnih i političkih događaja. Posljedice tih događaja izravno prodiru i u obiteljski i u osobni život koji likovima zbog toga više ne pružaju sigurnost. Pored traumatičnih doživljaja ti su – često mladi ili mlađi – likovi izbačeni iz kolosijeka. Potraga za novim perspektivama obično ne otvara zaista nove mogućnosti, čak ni

¹³ Na lajtmotiv zeca očigledno se nadovezala i Lana Baštašić, ne samo u naslovu svojega romana *Uhvati zeca*. Njezina protagonistica Lejla kupuje sebi nakon izgubljene nevinosti bijeloga zeca koji kasnije umire. Taj zec služi i pripovjedačici Sari kao simbol svoje ljubavi prema Lejlinom ubijenom bratu, a Lejli kao mamac za kontakt s bivšom prijateljicom.

u inozemstvu, već im pred oči dovodu bezazlenu situaciju i društvenu marginaliziranost, koje nerijetko – unatoč otvorenom kraju – nagovještavaju agresiju i/ili autoagresiju. Od razmatranih drama jedino *Žaba*, koja također prikazuje sve te nasilne crte, razvija optimističku viziju i to u trenutku kada osjećaj marginalizacije u čovjeku pobudi sjećanje na vlastitu snagu i moć međuljudske solidarnosti.

LITERATURA

- Bukvić, Amir. 2014. »Djeca sa CNN-a«, *Antologija hrvatske poratne drame (1996.-2011.)*, pr. Nikčević, Sanja. Alfa, Zagreb, str. 343-390.
- Kootz, Walter. 2008. »Vorwort des Herausgebers«, *Eine verdammt glückliche Familie*, pr. Kootz, Walter. Kaiser Verlag, Wien, str. 11-14.
- Lukić, Darko. 2009. *Drama ratne traume*. Meandar, Zagreb.
- Lukić, Jasmina; Forrester, Sibelan; Faragó, Borbala. 2019. »Introduction: Transnational Literatures and Cultures in/and Translation«, ed. Faragó, Borbala; Forrester, Sibelan; Lukić, Jasmina, *Times of Mobility. Transnational Literature and Gender in Translation*. Central European University Press, Budapest, New York, pp. 1-16.
- Marinić, Jagoda. 2008. »Die kleine Revolution der neuen Autorengeneration Kroatiens«, *Eine verdammt glückliche Familie*, pr. Kootz, Walter. Kaiser Verlag, Wien, str. 15-19.
- Mihanović, Dubravko. 2014. »Žaba«, *Antologija hrvatske poratne drame (1996.-2011.)*, pr. Nikčević, Sanja. Alfa, Zagreb, str. 185-216.
- Nikčević, Sanja. 2014. »Poratna hrvatska drama ili tko će spasiti pobjednike?«, *Antologija hrvatske poratne drame (1996.-2011.)*, pr. Nikčević, Sanja. Alfa, Zagreb, str. I-XII.
- Štivičić, Tena. 2014. »Fragile !«, *Antologija hrvatske poratne drame (1996.-2011.)*, pr. Nikčević, Sanja. Alfa, Zagreb, str. 263-342.
- Vidić, Ivan. 2008. »Der große weiße Hase«, *Eine verdammt glückliche Familie*, pr. Kootz, Walter. Kaiser Verlag, Wien, str. 147-251.

MARGINALIZED CHARACTERS? CHARACTER'S SELF-IDENTIFICATION AND LIFE PERSPECTIVES IN SELECTED CROATIAN DRAMAS

Abstract

Recognizing that many of the main characters in the new Croatian drama are drafted as socially marginalized persons, thrown out of the »normal« way of life, the article is centered on the questions how they are presented in specific situations and how they conceptualize their resistance as an alternative way of life. In relationship to their position, which is evocated by different social, political, economic and other reasons, but also by traditional models of living together, the character's perspectives differ concerning their ethic principles and their own identity. The contribution deals with texts by Tena Štivičić, Dubravko Mišanović, Ivan Vidić and Amir Bukvić which attracted attention also abroad.

Key words: marginalization; trauma; characters; younger generation; recent Croatian drama; demythologization; depersonalization