KAKO SMO PREŽIVJELE POSTKOLONIJALIZAM: Pravo na identitet u dramama fragile! i Nevidljivi Tene Štivičić

Stepanović, Natalija

Source / Izvornik: **Journal of the International Symposium of Students of English, Croatian and Italian Studies, 2018, 120 - 146**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:528536

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Faculty of humanities and social sciences

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U SPLITU

ZBORNIK RADOVA
MEĐUNARODNOG SIMPOZIJA MLADIH ANGLISTA, KROATISTA I TALIJANISTA





STUDENTSKI ZBOR
SVEUČILIŠTA U SPLITU



ZBORNIK RADOVA MEĐUNARODNOG SIMPOZIJA MLADIH ANGLISTA, KROATISTA I TALIJANISTA

JOURNAL OF THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF STUDENTS OF ENGLISH, CROATIAN AND ITALIAN STUDIES

Izdavač/Publisher
Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet/
University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences,
Poljička cesta 35, 21000 Split

Odgovorna urednica/Chief
Gloria Vickov

Glavni urednik/Editor-in-chief
Gordan Matas

Urednice/Editors
Ana Ćurčić, Andrea Jović

Recenzenti/Reviewers
Eni Buljubašić, Gordana Galić Kakkonen, Antonela Marić, Nikica Mihaljević, Magdalena Nigoević, Jurica Pavičić, Ilonka Peršić, Antonija Primorac, Anita Runjić-Stoilova, Simon John Ryle, Nataša Stojan, Boris Škvorc, Brian Daniel Willems

Naslovna slika/Cover photo
Dorotea Grgatović

Grafički dizajn/Graphic design
Neda Mandić

Lektura i korektura/Language editing and proofreading
Andrea Jović

Tisak/Print
Redak d. o. o.

Naklada/Edition
150 primjeraka/150 copies

Adresa Uredništva
Poljana kraljice Jelene 1, Split
itheom.split@gmail.com

ISBN: 978-953-352-026-1

Zbornik je objavljen prema odluci br. 003-08/18-06/0015 donesenoj na sjednici Fakultetskog vijeća Filozofskog fakulteta u Splitu dana 25. rujna 2018.

SADRŽAJ/CONTENTS

1 UVODNIK/EDITORIAL
3 UVODNA RIJEČ DEKANICE/FOREWORD BY THE DEAN

ČLANCI/PAPERS

4 Ivana Caktaš
Heterotopija igara i ustopija apokalipse u trilogiji Margaret Atwood Ludi Adam
22 Mirela Dakić
Tko *je Herculine Barbin? O (ne)identitetu autobiografije*
43 Janis Paiders, Elina Plume
Use of place names in the subtitle corpus of highest-grossing movies of the past 20 Years
61 Ana Popović
WALL-E*: A Robot That Reminds Us About Being Human*
78 Judith Schneider
Nature and Technology in David Mamet's The Water Engine
98 Milica Stanković
Consumerism and Mass Media in the Early Works of Thomas Pynchon
120 Natalija Stepanović
KAKO SMO PREŽIVJELE POSTKOLONIJALIZAM: Pravo na identitet u dramama fragile! *i* Nevidljivi *Tene Štivičić*
147 Danica Stojanović
The Postmodern Other in the Populist Society
168 Victoria Vestić
Harry Potter, *Heteronormativity and Pronatalism – the Villain as the Antinatalist*

Natalija Stepanović
Sveučilište u Zagrebu
nstepano@ffzg.hr

Pregledni članak

KAKO SMO PREŽIVJELE POSTKOLONIJALIZAM: Pravo na identitet u dramama *fragile!* i *Nevidljivi* Tene Štivičić

U ovome se radu tumače dvije drame suvremene hrvatske autorice Tene Štivičić u kontekstu postkolonijalne kritike i hrvatske drame. Uporište mojega tumačenja drama fragile! *i* Nevidljivi *jesu intertekstualne spone Tene Štivičić i suvremenoga hrvatskog dramskog ženskog pisma koje, kako ću nastojati pokazati, ima dugu povijest progovaranja s margine i o margini. Žensko dramsko pismo kritizira i redefinira „univerzalne" stavove o pojedincu i društvu, jeziku, povijesti, kulturnoj i estetskoj formi (Lada Čale Feldman). Analizirane drame čine isto, pri čemu je središnje mjesto njihovih zapleta i mojega čitanja problem identiteta i alteriteta, sepstva i drugosti. Identiteti su rezultat uspješne artikulacije ili „ulančavanja" subjekta u tok diskursa (Stuart Hall). Ulančavanje subjekata u fiktivne i/ili teorijske diskurse generira zaplete imigrantskih drama Tene Štivičić. Londonskim su imigrantima ponuđena dva diskursa – orijentalizam i balkanizam, dvije artikulacije drugosti. Unatoč nastojanjima da se upišu u neoliberalne mitove o samoostvarenju, njihovo je nepripadanje neiskupljivo. U dramama je, osim rasnih, etničkih i vjerskih razlika, važno i rodno nepripadanje tematizirano nasiljem nad ženama, prostitucijom i objektifikacijom – imigrantkinje su dvostruke autsajderice.*

Ključne riječi: identitet, drugost, postkolonijalna kritika, orijentalizam, balkanizam.

Ganjamo taj neki genijalni život koji će jednoga
dana početi, a međuvremenu ko da je neko stisnuo
pauzu na stvarnom životu. Zlo mi je od toga.
(Štivičić 2008: 243)

UVOD

Tumačenja tekstova Tene Štivičić prati nesigurnost vezana za njihovo buduće mjesto u hrvatskome dramskom kanonu. Odnosno, nije izvjesno unutar kojega će se korpusa kategorizirati i interpretirati autoričini rani radovi. Teorijski osvrti na te tekstove relativno su malobrojni. Nedostatak teorijskog promišljanja ispunjavaju kritike međusobno vrlo različitih izvedbi i zanimanje za privatni život Tene Štivičić. Novinarsko zanimanje za intimne zaplete dramaturginje vodi pravocrtnome povezivanju biografije autorice i napisanih drama, što je način tumačenja koji ona redovito odbija naglašavajući nezavisni život teksta i/ili izvedbe. Drugo je stalno mjesto, koje dijele kazališni portali i *glossy* časopisi (Mikuličin 2017), aktualnost imigrantske problematike. Utvrđivanje da je tema imigranata aktualna, popularna ili važna još uvijek malo govori o poetici, formi i, u krajnjoj liniji, politici drama[20]. Relevantno, teorijski utemeljeno čitanje, ili barem čitanje korpusa Tene Štivičić oko kojega bi se više teatrologa i teatrologinja složilo, može otići u bilo kojem smjeru. Smjer kojim će se moje tumačenje kretati jest antirealizam, smjer suprotan od naglašavanja mimetičke poetike. U tome su mi tumačenju puknuća kronotopa, fantastični i intertekstualni elementi (križanje dramskih zapleta s popularnim žanrovima i teorijskim promišljanjima) važniji od rekonstrukcije konkretnoga povijesnog trenutka i geografskoga mjesta dramske radnje.

Moje je tumačenje sastavljeno od dvaju dijelova. Njegov je prvi dio pronalaženje intertekstualnih ishodišta imigrantskih drama u hrvatskome ženskom dramskom pismu, pri čemu je ishodište imigrantskih drama Tene Štivičić primarno tekstualno, a ne stvarnosno. U drugom je dijelu u središtu čitanje drama *fragile!* i *Nevidljivi* s tezom da su strategije ovih drama u prvom redu diskurzivne, a ne mimetičke. Njihova je poetika daleko složenija od prikazivanja imigranata i imigrantkinja kao nečega što stvarno tako

[20] Iako funkcionira kao dobra reklama.

jest. *Fragile!* i *Nevidiljivi* mreže su intertekstova i simbola koje, uz prikaze zbilje, sadrže i njezina tumačenja. Središnji dio rada nametnuo se sam po sebi. On je vezan uz iščitavanje odnosa identiteta i drugosti, stalnog mjesta i gotovo fetiša postmodernističke teorije i izvedbenih umjetnosti.

MUŠKI GLASOVI, ŽENSKE TIŠINE

Lada Čale Feldman se, u izlaganju na Krležinim danima 1996., zapitala „postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo", pri čemu je žensko pismo:

> […] u dvojakom, obuhvatnom smislu *generičko* određenje – s jedne strane to je pismo koje ispisuje ženski rod, ali se može shvatiti i kao pismo koje tvori zasebni književni korpus, s njemu pripadnim karakterističnim povratnim motivima, temama, simbolima, stilovima, strategijama, poviješću, žanrovima, intencijama, idejama… Pismo koje u najrazličitijim svojim pojedinačnim očitovanjima nastoji skrenuti pozornost na jednostavnu ali dugo književno prešućivanu činjenicu da se životno, pa tako i čitateljsko i spisateljsko iskustvo žena i muškaraca uvelike razlikuju. (1996: 30)

Drama kao mjesto artikulacije rodne drugosti u hrvatskome je kontekstu novo područje feminističke borbe. Suzana Marjanić ženske glasove u izvedbenim umjetnostima kazališne sfere dijeli na dva modusa: izvaninstitucionalni i institucionalni. Izvaninstitucionalni je modus, na prvom mjestu, amaterski i eksplicitno političan; obilježen je intervencijama u javni prostor i zauzimanjem doslovnoga i simboličkoga prostora, a izvorište mu je *Attack!* (Alternativna tvornica kulture) koji je s radom započeo 1997. godine u Zagrebu. Unutar Alternativne tvornice kulture djelovalo je nekoliko ženskih, feminističkih izvedbenih skupina koje su propitivale rodnu i nacionalnu/nacionalističku problematiku te dihotomiju javnoga i privatnoga izlaganjem čudovišnoga ženskog tijela. Analogno, premda daleko suptilnije[21], institucionalni modus ženske kazališne produkcije

[21] Zanimljivo je primijetiti da je kratica za *Festival alternativnoga kazališta*, FAKI, originalno značila *Front alternativnoga kazališta*. „Front",za razliku od „festivala", sugerira drugačiji i daleko borbeniji tip političnosti i poetičnosti, svojevrsnu *in your face* estetiku.

intervenira u mušku dramsku tradiciju i rodne i prostorne opreke koje iza nje/u njoj stoje.

Boris Senker u *Teatrološkim fragmentima* početkom proboja ženskoga dramskog pisma smatra opus Lade Kaštelan (Weber-Kapusta 2014: 153). Hrvatska je dramska tradicija muška, „prepuna likova velevažnih individualista, pred nesmiljenom sudbom pokleknulih heroja, kraljeva i vojskovođa, znamenitih pobunjenika i heretika, neshvaćenih pisaca i genija“ (Čale Feldman 1996: 33). Unutar postmodernističkoga dramskog korpusa postupno se izjednačava broj pisaca i broj spisateljica, rodna je razlika popraćena smanjenjem tekstualne (drama se više ne bavi isključivo *velikim* temama koje je nabrojala Čale Feldman), što sugerira da Tena Štivičić moguće intertekstualno i poetsko uporište ima u ženskome dramskom korpusu. Na proboj dramatičarki ukazuju dvije nedavno objavljene antologije hrvatske drame čiji su urednici Jasen Boko, odnosno Leo Rafolt (Marjanić 2010: 57).

Suzana Marjanić prijelomnom godinom za hrvatske izvedbene umjetnosti smatra 1990. – teatrološki i kritički pregledi korpusa suvremene hrvatske drame stavljaju je na početak novoga razdoblja hrvatskog kazališta (2010: 40). Autorica se bavi ženskim performansom, dramaturginjama i plesom, a opuse izvođačica i spisateljica ususta vljuje pozivajući se na tri kategorije koje je uvela Toril Moi: žensko, feminističko i antifeminino. Moi je feminističko odredila kao političku, žensko kao biološku, a feminino kao kulturalnu poziciju. Žensko izvedbeno stvaralaštvo institucionalnoga modusa, kako zaključuje Dubravka Vrgoč, za mjesto svoje izvedbe bira skučene i klaustrofobične prostore, a općenito se bavi prostornim i vremenskim diskontinuitetima. Lada Čale Feldman zamjećuje pak da u

> nizu djela ženske dramske proizvodnje u posljednjim desetljećima, usmjerene protiv uzapćena položaja što ga ženi namjenjuju civilizacijske naslage zadanih uloga, demonskih devijacija i alegorijskih slika, distinktno dominiraju upravo predlošci u dosluhu sa žanrom ženskog solo-performancea, dakle, redovito monolozi kao oblici potkopavanja kulturnih reprezentacija. (1996: 57)

Bliskost drame i performansa sugerira da žensko dramsko stvaralaštvo ima daleko dublja i starija uporišta nego što se čini ako se promatra iz sužene perspektive relativno kratke *službene* povijesti, a preokupacija „potkopavanjem kulturnih reprezentacija“ ukazuje da oba modusa muče slične rodne i identitarne nevolje. Povezuje ih i sestrinstvo u buntu, „flert s radikalnim nepripadanjem i autsajderstvom“ (Braidotti 1994: 15).

DRAME TENE ŠTIVIČIĆ: TEZE

Osim uvodnih odlika ženskoga pisma, ovakvome tipu kontekstualizacije imigrantskih drama Tene Štivičić uporište daje još nekoliko važnih činjenica. Najuočljivija je pozicija sveopće margine, ali margine koja zadržava mogućnost artikulacije vlastite pozicije. Lada Čale Feldman upravo u izmaknutoj perspektivi i izmicanju perspektive vidi moć ženskoga pisma kao zajedničkoga generičkog okrilja – ono istovremeno kritizira i ponovno određuje svoj intertekstualni kontekst, naslijeđene književne obrasce i kanone, ali i „tzv. 'univerzalne' stavove o pojedincu i društvu, jeziku, povijesti, kulturnoj i estetskoj formi“ (1996: 30). Žensko je pismo, dakle, istovremeno unutarknjiževni i izvanknjiževni fenomen, njime se želi intervenirati i u tekst i u svijet, zbog čega Tenu Štivičić treba tumačiti iz obiju navedenih perspektiva[22]. Upravo je artikulacija, govor, pravo na repliku središnji prijepor u dramama *fragile!* (2006.) i *Nevidljivi* (2015.). Taj je govor isprekidan i pogrešan, prepun lapsusa i mucanja[23], a centralno je mjesto replike u *Nevidljivima* istaknuto sviješću o tekstualnome uobličavanju zbilje, uvijek ponavljanim svjedočenjem i/ili izmišljanjem priče o sebi. *Nevidljivi* su, uz to, ponutrenjem različitih tipova teorijskih tekstova, spremni predvidjeti, pa onda na izvjestan način i preduhitriti, svoja tumačenja. U objema su dramama prisutne napetosti između privatnoga i javnoga, pri čemu prostor, unutarnji koliko i vanjski, ima i simboličko značenje. Nadalje, prostor i vrijeme upleteni su u niz paradoksa i diskontinuiteta, što, uz

[22]Što nisu strogo odvojene kategorije, kako pokazuju Maria Todorova i Rosi Braidotti smještanjem diskursa i književnih tekstova u središte svojih studija.
[23]*Fragile!* započinje opsežnim *Jezičnim napomenama*, a „jezik kojim likovi govore nije njihov materinski“ (Štivičić 2008:146). Također, i *fragile!* i *Nevidljivi* sadrže prizore učenja jezika.

intertekstualno oslanjanje na popularne žanrove (*fragile!*), odnosno teorijske diskurse (*Nevidljivi*), poetiku ovih imigrantskih drama odmiče od mimetičkoga modusa. Drame se bave imigrantkinjama i imigrantima u Londonu, „mjestu na kojem se presijecaju sudbine imigranata“, utočištu „u kojem se otvara prostor neslućenih mogućnosti“ (Weber-Kapusta 2014: 154-155). „Svaka zemlja na svijetu ima svoje malo selo u Londonu“ (Štivičić 2015: 274).

Središnji su zaplet drame *fragile!* (romantične?) tenzije Hrvatice Mile i Srbina Marka, pjevačice i barmena u Michijevu noćnome klubu koji „nije totalna rupa, ali je jedan od onih podrumskih klubova koji se nikad ne mogu pošteno prozračiti, i koji posjećuju ljudi iz zemalja u kojima se nepušačima još uvijek ne vjeruje“ (Štivičić 2008: 153). Popratne linije zapleta tiču se njihovih veza s Erikom, novinarom iz Norveške, odnosno Gayle, umjetnicom i socijalnom radnicom u londonskom izbjegličkom hostelu. Erik je, osim s Milom, u vezi i s Tjašom, stanovnicom hostela i žrtvom *traffickinga*. Na kraju drame Mila odustane od pjevačke karijere i vrati se u Hrvatsku iako Marku obeća ponovni susret, a Tjaša se, u suradnji s Michijem, ponovno počinje baviti prostitucijom.

Mnogobrojni likovi *Nevidljivih* svrstani su u dvije skupine, „Tvrđavu Europu“ i „Druge“, koje se susreću „jedne londonske noći“ (Štivičić 2015: 274), noći kada se dogodio incident, generator dramskoga zapleta. Felix, depresivni *yuppie* u srednjim tridesetima, u londonskome klubu susretne Laru, imigrantkinju koja, ustvari, radi kao čistačica u njegovu obiteljskom domu koji dijeli sa suprugom Ann. Felixov kolega i prijatelj Gerry za istoga izlaska nasrće na Leylu koja je „djelovala kao da je mrtva“ (Štivičić 2015: 279). Nju od pokušaja silovanja brani Anton koji se potuče s Gerryjem i, nakon pada i udarca u glavu, završava u bolničkome krevetu priključen na aparate.

Rosi Braidotti poziva se na Gillesa Deleuzea koji je život nomada nazvao *intermezzom* (Braidotti 1994: 23). Prema tome bi se moglo zaključiti kako su i imigrantske drame prostorno i vremenski neodređene, što je primjetno u obama tekstovima Tene Štivičić. Drame se odigravaju u međuprostorima i međuvremenima poput aerodroma i privremenoga smještaja. Iako su prostori u velikoj mjeri apstraktni (primjerice, Štivičić u *Nevidljivima* nije napisala na kojoj se točno granici Ujedinjenoga Kraljevstva nalaze imigranti i imigrantkinje dok čekaju prijevoz), tretman odnosa prostora i vremena

često je paradoksalan. Drame su ostale obilježene svojom lokacijom čak i kada ona nije posve odrediva, a povremeno je teško rekonstruirati linearan slijed događaja ili utvrditi koliko je proteklo vremena između različitih prizora.

Lada Čale Feldman, pozivajući se na Meany, anakronizme, „postupke kojima se vrijeme izražava u prostornim terminima“ (Čale Feldman 1996: 35), određuje kao učestalu žensku dramsku figuru kojoj je cilj intervenirati u doživljaj povijesne linearnosti. Linearno je kretanje povijesti (ali i neoliberalne priče o samoostvarenju) u *fragile!* prikazano grafom koji se nalazi na zidu hostela za imigrante, jednoga od međumjesta, a Gayle ga objašnjava Tjaši:

> Ovaj graf prikazuje tipično razdoblje adaptacije u prvih nekoliko godina. Vidiš… Na početku – nalet energije – „Sve mogu! Što god treba. Krenuo sam prema gore!“ Obično slijedi nagli pad. Manjak energije, pesimizam, defetizam. To je kratkoročno. Zatim još jedan uspon, polagan, ali kontinuiran. Što više vremena prolazi, to je stvarniji. Slijedi još jedan pad, suočenje s praktičnim problemima. To može potrajati, ali prođe. Intenzitet iskustva ovisi o osobi, ali više-manje svi naši klijenti prođu ovu krivulju prije nego se stvarno smjeste i stvore sretno i stabilno okružje. (Štivičić 2008:166)

Ni dramska radnja ni njezini likovi ne uspijevaju u pravocrtnome kretanju. Do prvoga kronotopskog[24] udvajanja dolazi u osmome prizoru koji je podijeljen u nekoliko prostora, „kadrova“. Erik naizmjenično razgovara s Milom i Tjašom, no one se ne čuju. Dvanaesti se prizor, kao što je u didaskalijama i napomenuto, zbiva u „Hostelu. Baru. Aerodromu“ (Štivičić 2008: 240), pri čemu se niz

[24] Mihail Bahtin kronotop određuje kao nerazdvojivi sklop prostora i vremena. Tekst stvara dijegetički univerzum koji je specifičan i ima vlastite zakonitosti vidljive primarno u kronotopu (Bahtin 1989: 193-200). Način povezivanja prostora i vremena tekstualna je odlika kojom autor razlikuje različite tipove romana. Iako se teorija kronotopa u prvom redu odnosi na roman (drama, kao tekst namijenjen izvođenju, ima ograničene kronotopske mogućnosti jer u kazalištu ovisi o stvarnome vremenu), mislim da ju je opravdano primijeniti na tekstualnu analizu drama. Na prvom mjestu zbog toga što se značenje „kronotopa“ u anglosaksonskoj recepciji Bahtina proširilo, a onda i zbog toga što analiziram isključivo drame Tene Štivičić koje prostor i vrijeme mogu tretirati slobodnije od svojih (stvarnih i potencijalnih) uprizorenja.

susreta i razgovora događa simultano: „Erik i Tjaša se pojave. Tjaša djeluje nekako čvršće. Pogledaju se. Samo tako stoje gledajući jedno u drugo. Tjaša sjedne kraj Mile, ali ona je negdje drugdje. Možda na nekom drugom aerodromu. Sjede. Čekaju“ (Štivičić 2008: 244). Vrhunac ovoga stilskog postupka jest poziv i povratak mrtvoga Erika, prekid s ustaljenim kretanjem vremena.

Tektonski poremećaji prostora i vremena u *Nevidljivima* također imaju začudnu dimenziju. Sablast-Anton, kao i Erik, svjedoči o svojemu padu u komu:

> FELIX: Ne znam tko je prvi udario.
> ANTON: Netko je udario prvi.
> GERRY: Ja oduvijek vrlo loše udaram, ali svejedno volim.
> ANTON: Ne znam kako se to dogodilo. Nije bila stvar u udarcu. Pa oni se tuku kao dječica.
> GERRY: Nisam dobro vidio.
> FELIX: Poskliznuo se.
> ANTON: Gotovo kao u usporenome filmu, posrnuo sam i pao.
> FELIX: I čulo se kako je nešto napuklo. Kao kokosov orah.
> ANTON: Kao orah – kakve je moj otac obično razmrskavao kliještima. Njegov veliki, duboko izborani dlan otvara mi se pred licem, a u njemu komadi slatke orahove jezgre… (Štivičić 2015: 281)

Fabularni se tijek drame vraća na početno mjesto sižea. Ponavlja se prizor incidenta, vrhunac dramskoga zapleta i trenutak susreta dviju do tada razdvojenih skupina likova, pripadnika „Tvrđave Europe“ i „Drugih“, ali sada kao naizmjenično svjedočenje sudionika. Incident se, ustvari, spominje već u prvome prizoru, čime se naglašava njegovo privilegirano mjesto – on postaje organizacijsko načelo drame. Djeluje kao da se drama događa unatrag prema incidentu, zatvara u sebe. Prvi je prizor Felixov razgovor s psihoterapeutom, pokušaj prorade incidenta prilikom koje se on pita „što to uopće znači biti zdrav, biti normalan? Zar to naprosto nije društveni konstrukt?“ kao i „je li slijed odigranih događaja bio neminovan“ (Štivičić 2008: 195). Ovaj bi se prvobitni zaokret mogao objasniti radom traume, dramskom strukturom koja je analogna psihološkome stanju jednoga od protagonista, no mislim da takva interpretacija nipošto ne odgovora kasnijim prostorno-vremenskim poremećajima, zbog čega oba aspekta treba tumačiti u kontekstu anakronizma kao dramskoga postupka.

Čale Feldman anakronizam smatra načinom intervencije u doživljaj povijesne linearnosti koja je povezana s odnosima moći pa se u tom smislu važno osvrnuti na simbolički osnaženo mjesto, kraj drame koji je također povezan s incidentom. Konačno tumačenje[25] incidenta, u posljednjem dramskome monologu i kraju drame uopće, iznosi Lara:

> Naš junak… našeg je junaka sustigla sudbina. Što li je pokušao ostvariti? Je li pokušao zaštititi mladu ženu? Je li njoj bila potrebna zaštita? Je li opasnost prijetila njihovoj kući? Toj kući koju nitko nije smatrao domom.
> I što s mladom ženom i njenom pričom? Žena zaslužuje više od toga da bude ženom čovjeku koji radi cijeli život da bi zaradio za vlastiti sprovod.
> Mlada žena nastavila je tražiti sreću. Iako nikad nije srela nikoga tko ju je našao. Ali putujući svijetom, sreća je mijenjala svoje lice.
> Kad su jadi svijeta prodrli u njeno srce, shvatila je da više nije sposobna doživjeti onakvu sreću kakvu je zamišljala. Ali na tom putu jedan ju je čovjek volio. Tu ljubav nosit će sa sobom zauvijek. A jedan drugi čovjek, možda bi je volio, da se radilo o njezinom snu. To joj je dalo smjelosti da vjeruje da će na putu biti još ljubavi. Vjetar je neće otpuhati. Njezin će život vrijediti. (Štivičić 2008: 293-294)

Ako je prepričavanje povezano s davanjem smisla, posljednje spominjanje incidenta ključnoga za zaplet simbolički je nabijeno mjesto. Čak i ako Larin monolog i priča koju se iz njega može rekonstruirati nije konačno tumačenje dramske radnje koja se dogodila, priča žene i imigrantkinje kao epilog mučnoga zapleta *Nevidljivima* daje optimističan ton. Larin monolog nudi mogućnost

[25] Larino *tumačenje* nije tumačenje u književno-teorijskom smislu. Iako se ne radi o službenome ili institucionalnome tumačenju, Lara ipak ustavljuje događaje u narativ, a unutar toga narativa događaji dobivaju svoje značenje. Ustanovljeno je da ljudi prilikom ustavljivanja autobiografskih događaja slijede pripovjedne i žanrovske obrasce (Andringa 2004: 208-211), što znači da pripovijedanje i tumačenje nisu isključivo načini recepcije književnosti. Nadalje, zbog analogija fikcije i zbilje, ovisnosti tobožnjega o pravome koje primjećuje Culler (1991: 102), mislim da je opravdano Larin monolog interpretirati kao unutartekstualno tumačenje dramske radnje.

izlaska iz „ideje o vremenskoj cikličnosti i povratnosti“ (Čale Feldman 1996: 36) kojoj je *fragile!* nedvojbeno podređen. Tjaša je u *fragile!*, ipak, sugerirala mogućnost nalaženja vlastitih riječi: „Ja mislim da nije dobro čekati riječi od drugih ljudi. Nađeš svoje. Tu. *Stavi ruke na trbuh*“ (Štivičić 2008: 237). Sugeriranu je mogućnost ostvarila Lara.

Unutar ove drame isprepleće se nekoliko razina fikcijskih konstrukata koji izvorno pripadaju različitim žanrovima, što tekstu daje mogućnost uspostave unutarnjega modela vjerodostojnosti. *Fragile!* ima nekoliko, uglavnom popularnih ili *niskih*, žanrovskih uporišta. Niskost mjesta radnje, Michijeva podrumskog bara, analogna je književnome statusu dramskih intertekstova: „Ne postoji nobl 22 stepenice ispod zemlje“ (ibid. 157). Erik kaže da se malo osjeća kao da je u sapunici, a Danijela Weber-Kapusta sadržajne odrednice dramskoga teksta uspoređuje sa žanrom „suvremene urbane ženske proze“ kojim Andrea Zlatar želi zamijeniti pojam *chicklita* zbog njegovoga negativnog predznaka:

> Jednako kao i u urbanoj ženskoj prozi, i u dramskim svjetovima Tene Štivičić riječ je o „*arheologiji urbane svakidašnjice* u kojoj je glavni lik žena mlade ili srednje mlade dobi, smještene u jednom od europskih ili američkih gradova […]. Junakinja *chicklita* uvijek je u potrazi za 'boljim životom', njezina potraga uglavnom se koncentrira na dva cilja: ikakav ili bolji posao, ikakav ili bolji partner.“ (Zlatar prema Weber-Kapusta 2014: 154)

Mila, prilikom povratka u Hrvatsku, samoironično zaključuje da će o njoj pisati u *Cosmu*.

Stilske komponente kojima se Štivičić približava žanrovskim konvencijama *noira* prepoznatljive su već u prvome prizoru: „Reflektor obasjava Milu, lijepu mladu ženu u kasnim dvadesetima. Odjevena je u usko odijelo, u gangsterskom stilu, jaka šminka na licu, cigareta u cigaršpicu“ (Štivičić 2015: 151), ali i u općem kriminalnom miljeu drame. Mila želi nastupati u mjuziklima, uspjeti po formuli „rad, vjera, trijumf“ (ibid. 256). Njezina kratkotrajna kazališna karijera, uvježbavanje uloge „ruske kurve“, klišeja koji namjerava razbiti dramu uvodi metateatarsku dimenziju. Fikcionalna se prostitucija odigrava na pozornici, dok se stvarna, Tjašina, događa iza scene – došlo je do podvajanja ženskoga iskustva, ali i podvajanja

kazališne iluzije i zbilje. Zanimljivo je (premda očekivano) kraćenje Milina teksta, postupno oduzimanje prava na monolog[26], odnosno repliku:

> MARKO: Nebitno. (*Mili.)* Ja sam mislio da je to trebala biti prava uloga. S tekstom i to.
> MILA: Bila je.
> MARKO: Ali…
> MILA: Ali svakim danom je sve više replika nestajalo.
> MARKO: Ali zar nije bio onaj monolog…
> MILA: Jučer je još bio monolog. Uzeli su ga iz Čehova. Čehov, čovječe. Pa nisu mu ni do gležnjeva! I danas je drkadžija…
> MARKO: Redatelj…
> MILA: Danas je izbacio cijeli monolog. I meni nije ostala nijedna riječ.
> MICHI: Bez riječi?
> ERIK: Činjenica je da riječi nisu ono po čemu su ruske kurve poznate. (Štivičić 2015: 218-219)

Milina bi se šutljiva uloga mogla čitati kao suprotno procesu ustaljene izvedbe ženskoga zauzimanja pozornice i teatrološko-povijesne promjene statusa glumice u kazalištu. Ženski je doprinos dramaturgiji nedvojbeno povezan s fenomenom kazališta koje se prema prikazivanju i osobnome pokazivanju žena na pozornici, javnome prostoru, odnosi ambivalentno:

> Pojavljivanje na sceni ne znači ipak ujedno i pravo na govor, pa ženski lik u modernom kazalištu mukotrpno stječe pravo na repliku, u doslovnom i metaforičkom smislu kao što se jednako mukotrpno počinje priznavati žensko profesionalno glumačko *umijeće*, nasuprot isticanju puke pojavne i opredmećujuće (seksualne) privlačnosti, što u ženi-igračici vidi tek ženu-igračku (Clarke, 1993). Osvajanje pozornice prethodi i teče usporedo s postepenim osvajanjem društvenih sloboda žene, što izučavanje kazališno-društvene interakcije postojećih i imaginarnih, normativnih i transgresivnih društvenih uloga žene čini posebno privlačnim, a žensku dramaturgiju zasebnim slučajem „ženskog pisma". (Čale Feldman 1996: 32)

[26] Kao što je već citirano, upravo je monolog ključna kategorija ženskoga dramskog stvaralaštva (usp. Marjanić 2010: 60).

Uz oslanjanje na popularne žanrove i Milinu metateatarsku izvedbu, u *fragile!* postoji još jedan način proizvodnje fikcije. Daleko su manje bezazlen niz fikcija u drami Erikove montaže ratnih izvještaja s kojima „se zajebava kao da su videoigre“ (Štivičić 2008: 208). Erik je bio ratni reporter tijekom Domovinskoga rata, kada je i upoznao Tjašu, a za vremena radnje drame montira tuđe izvještaje za televiziju. U didaskaliji je opisan snimljeni materijal: „*Na svim ekranima počinju se prikazivati scene novog ratnog izvještaja koji je upravo stigao. Pucnjevi, eksplozije, krv, ranjeni čovjek viče u kameru, interijer srušenog dvorca*“, a Erikova replika aludira na spektakularnost njegove montažne estetike: „Dobar kadar. Uff, crijeva krupno! Do jaja. Odličan posao“ (ibid. 170). Iako je Erik posebno neosjetljiv, zbilja je uvijek kadrirana i montirana, već interpretirana. Erik uređuje, montira, istina je, kako sam kaže, u njegovim rukama.

Osim korištenja žanrovskih obrazaca i metadramske dimenzije, drame Tene Štivičić povremeno se oslanjaju i na teorijske tekstove, postkolonijalnu kritiku i psihoanalizu. Teorijska tekstualna uporišta posebno su primjetna u *Nevidljivima,* iako se i u *fragile!* pojavljuje jedan od dvaju modusa drugosti, balkanizam, a drama se bavi i problemom nacionalizma. Na razini fabule, neke su replike likova bliske orijentalizmu i balkanizmu, ali to i dalje ne sugerira da se Štivičić poziva na teorijske tekstove. Psihoanaliza se, s druge strane, uspostavlja kao eksterna teorijska pozicija koju je nemoguće pripisati nekome od likova.

PSIHOANALIZA I KONTURE IDENTITETA

Dio *Nevidljivih* događa se na psihoterapiji, kod psihoterapeuta/kinje[27] koji/a, kao što je u popisu likova napomenuto, može biti bilo koje dobi. Psihoterapeut funkcionira kao prazno platno, njegova je tišina ustupak, mogućnost kojom se ostvaruje prostor za Felixove monologe. Iz perspektive ekonomije teksta, lik psihoterapeuta suvišan je; Felix bi svoje monologe mogao, poput ostalih likova, izvoditi upravo tako – monološki. Terapija bi eventualno mogla ukazivati na povlašteni

[27] Znakovito je da je psihoterapeut kasnije u drami ipak lice koje se pojavljuje u muškome rodu, što ukazuje na činjenicu da ne mogu svi identiteti biti opći. „'Žena' i 'crno' su stoga 'oznake' (tj. označeni termini) za razliku od neoznačenih termina 'čovjek' i 'bijelo'“ (Laclau prema Hall 2006: 361).

klasni položaj Felixa i Ann koji joj prisustvuju. Ipak, i onda djeluje suvišno; klasne su razlike izražene interijerom (bogatim građanskim stanom, dugim stolom koji simbolizira bračno otuđenje i nedostatak komunikacije) i prizorom *Brisel, tvrđava Europa* koji se događa na Felixovu radnom mjestu. Nadalje, Felix i Ann u dvama prizorima (*Dugi, dugi kuhinjski stol*, *Felix hoće dijete*) razgovaraju bez posredujuće instance[28]. Čemu onda terapija?

Prizori terapije način su na koji je u *Nevidljivima* ukazano na unutarnje procese tumačenja, a toj tezi u prilog ide drugo korištenje psihoanalitičkih termina, korištenje koje se uopće ne da objasniti realističkom motivacijom. Anton, bivši stolar i sadašnji perač prozora, u pubu znakovita naziva *Sidro i nada* pita Stefana: „Osjećaš li se ti kao da si u snu? Ali kao da čak nisi u vlastitom snu. Kao da nečija tuđa podsvijest vuče konce“ (Štivičić 2015: 256).

Danijela Weber-Kapusta postavlja Freuda na početak preispitivanja „racionalističkog subjekta (muškog roda) koji uz pomoć razuma može doseći potpuno shvaćanje i spoznaju“ (2010: 20), odnosno zaokreta prema identitetu kao performativnome činu „koji nastaje na temelju autorefleksije i priča koje pričamo o sebi“ (Kraus prema Weber-Kapusta 2010: 20). „Moć razuma duboko je poljuljana Freudovim otkrićem predsvjesnih i nesvjesnih sfera ljudske ličnosti koje u tvorbi identiteta igraju jednako važnu ulogu kao i područje racionalnoga i svijesti“, tvrdi Weber-Kapusta (2010: 20). Čini se da prisutnost psihoterapeuta prilikom Felixova priznanja „konflikta između zahteva nagonskog života i otpora koji se podiže u njemu protiv njih“ (Freud 1970: 145-146) vrlo snažno sugerira čitanje u psihoanalitičkome kodu. Felix je građansku utopiju više srednje klase postigao potiskivanjem koje se počelo manifestirati kao melankolija (ibid. 150), bezobjektno žalovanje za alternativnim zapletima. Jedan je od njih patrijarhalno-pastoralna utopija, san koji Felix prepričava psihoterapeutu[29]:

[28] Iako ne razgovaraju zaista. Replike se u *Nevidljivima* često „križaju u nekoj vrsti zborskog monologa“ (Čale Feldman 1996: 37) ili su zamijenjene tjeskobnom šutnjom.

[29] Buržujski ideal sela djeluje patronizirajuće u drami koja se, manjim dijelom, odigrava na Antonovu selu gdje „čovjek radi cijeli život samo da bi zaradio za sprovod“ i kamo dolaze „ovi“ „da je uzmu. Da je zaseru, zapišaju, razvale i zapale“ (Štivičić 2015: 205). „Životopisni seljaci“, kako primjećuje

> Ponekad sam u snovima sretan. Sjećam se jednog sna. Bio sam u nekoj brvnari, negdje nalik Švicarskoj. Beskrajno zelenilo i duboka, čista voda. Ne mogu vam objasniti kako je to bilo lijepo. Možda se ljepota tako doživljava kad si sretan. I tu je bila jedna žena. Ne Ann. Netko koga nisam poznavao, a opet mi je nekako bliska. Došla je na trijem, u rukama je imala buket divljeg cvijeća, pružila mi ga i rekla: „Volim te". (Štivičić 2015: 262)

Felixu je na psihoterapiji, pomoću psihoanalitičareve neutralnosti i potpitanja, dano vrijeme za samoraščlambu koja ga postupno dovodi do položaja autsajdera.

Iako je Freud destabilizirao kartezijanski subjekt, njegova je misao, kao i subjekt kojega je destabilizirao, dio određenoga „simboličnog poretka kulture" (Oraić-Tolić prema Weber-Kapusta 2010: 21), dio simboličkoga kapitala „Tvrđave Europe": „Istina subjekta uvijek je između sebstva i društva. […] Uzevši u obzir da je jezik medij i mjesto konstrukcije subjekta, slijedi da je on i sabrani simbolički kapital naše kulture" (Braidotti 1994: 14). To je u razgovoru Marka i Mile nagoviješteno u *fragile!*:

> MARKO: Što ne bi popričala s nekim? Profesionalno, hoću da kažem?
> MILA: Ja sam dijete komunizma. Ne vjerujem u plaćene savjetnike. A nemam ni prebite pare. (Štivičić 2008: 241)

Felixovo je nesvjesno, premda se dijelom otkriva prelaskom u autsajderstvo, djelomično nevidljivo dok su „Drugi" posve nevidljivi. Rosi Braidotti diskurs određuje kao „nešto na što se teorija oslanja kako bi kodificirala i sistematizirala svoju raznolikost u prihvatljivu normu" (1994: 33). Simbolički poredak kulture likovima dodjeljuje priče i samo određeni tipovi subjekta polažu pravo na određene tipove (auto)naracija. Odnosno, ne uspijevaju svi[30] utjeloviti normu. Mora se

---

Todorova (2015: 168), jedna su od ranijih varijanti romantične/romantizirane drugosti.

[30] Teorijska artikulacija njihove pozicije nije važna, oni mogu biti nomadi (Braidotti), egzistencijalni autsajderi (Mayer) ili, jednostavno, „Drugi" (Štivičić).

> razlikovati intencionalno od egzistencijalnog prekoračenja granice. Tko prekorači granicu, vani je. Ono što je poduzeto voljno, u prometejskoj pobuni, moglo bi se nazvati titanizmom. […] Ali što ako je prijestup u stranu i prema vani bio nametnut rođenjem: rodom, podrijetlom, tjelesno-duševnom samosvojnošću? *Onda je sama egzistencija postala prekoračenjem granice.* (Mayer 1981: 14)

U uvodnome sam dijelu žensko dramsko pismo, pa tako i Tenu Štivičić, nastojala odrediti kao tekstualnu i sadržajnu drugost. Osim naznaka koje su dio općega tematskog okvira, autsajderstvo je u imigrantskim drama prisutno i u problemima koji se rješavaju na planu zapleta. Status središnjega para *fragile!* limb je između intencionalnoga i egzistencijalnoga autsajderstva, što Mili govori Marko:

> Maco, na krivog se konja kladiš. On [Erik] je jednako tipičan za Norvešku koliko si ti za Hrvatsku. Tipični ne odlaze, bre. Mi koji odemo, odemo jer se ne uklapamo. Je l' misliš da bi mogla da posjećuješ ljubavnike gola po Zagrebu? Da te ne bi izopštili? (Štivičić 2008:183)

Danijela Weber-Kapusta smatra da je njihova emigracija „simbol […] neuklapanja u uske identitetske okvire njihovih izvornih zajednica"; iako su „u domaćoj sredini obilježeni statusom 'drugog', stanje se neće promijeniti ni njihovom integracijom u društvo individualističkoga Zapada" (2014: 156), što znači da bi se mogli naći u paradoksalnome stanju istovremene pripadnosti i nepripadnosti.

Nevidljivi su drama daleko oštrijih rezova, vidljivih već u podjeli likova na samome početku. „Tvrđava Europa" i „Drugi" apsolutne su i međusobno isključive kategorije. Naslov[31] drame aludira na nevidljivost njezinih egzistencijalnih autsajdera i autsajderica, „neopažanje autsajderskoga subjektiviteta, nestrpljivu zbunjenost pred usamljenostima koje ne sudjeluju u kolektivu" (Mayer 1981: 8). Paradigmatski je prizor nevidljivosti Anton – perač

[31] Naslov *fragile!* teže je objašnjiv. S jedne se strane, sigurno, odnosi na krhkost života imigranata i imigrantkinja. S druge je strane po značenju blizak drami o školi za strance Biljane Srbljanović, *Supermarketu*. „Fragile" je, naime, oznaka za pakete prilikom slanja, što obje drame smješta u kontekst kasne faze kapitalizma.

prozora koji je „na neki način tu“ (Štivičić 2015: 223), on pere prozore i gleda kako drugi žive. Ipak, Felix, lik na razmeđu pripadanja i izopćenja iz građanskoga društva, odnosno lik između buržujskoga miljea i miljea „Drugih“, na trenutak vidi Antona: „*U gunguli Felix ne može a da se ne osvrne prema prozoru i zagleda u prazno mjesto gdje je do prije nekoliko trenutaka bio Anton*“ (ibid. 224). On incidentima u kafeu i na večeri krši *decorum* društva kojemu pripada, postaje incident koji treba ignorirati, tuđinac u postojećoj zajednici (Mayer 1981: 11). Ann je na drugoj strani:

> On misli da ga ne razumijem. Razumijem ga. Svaki dan se nađe razlog zbog kojega bismo mogli krahirati. Prijatelji su sebični. Tijela su nam nepouzdana. Pada im vrijednost brže nego prosječnom laptopu. Zadovoljstvo se sve teže pronalazi. […] Ali stvar je u tome da je takav pogled na život izbor, Felix. Ako ne živiš ispod mosta, nisi u zatvoru ni izbjeglištvu, ako nisi beskućnik ni švorc, onda je gledati tako na život izbor. I to prilično razmažen izbor. Nema krahiranja. To se ne radi. (Štivičić 2015:263)

Krahiranje je *glitch* u poretku. Felix se samooptužbom, prijavljivanjem incidenta policiji, našao sa strane na kojoj „Drugi“ egzistencijalno jesu. Njemu je, ipak, u asimetričnoj podjeli diskursa dana mogućnost pripovijedanja o prelasku, ukazivanja na nevidljive mehanizme „hijerarhije izgrađene na privrednoj nejednakosti“ (Mayer 1981: 25).

> ANN: Felixe, između nas i njih, zar nisi mogao izabrati nas?
> FELIX: Ne mogu tražiti od tebe da me shvatiš. Ne mogu povući što sam rekao. Ne mogu povući što sam napravio. Dogodilo se. Morao sam se uvjeriti. Jesam li ili nisam.
> ANN: Što? (Štivičić 2015: 293)

Prizor se prekida, identitet ostaje nedorečen. Hipertrofija Felixova identiteta, diskurzivno (pre)artikulirano autsajderstvo, svoj tihi kontrast nalazi u „Drugima“. Ipak, i jedne i druge identitete odlikuje nedostatak zaključka sličan nepostojanju odgovora u citiranome dijalogu. Nadalje, iako likovi dijele narative kojima konstruiraju identitete, ishodi konstrukcija bitno su različiti.

DRUGOST S VARIJACIJAMA: BALKANIZAM I ORIJENTALIZAM

Likovi Tene Štivičić istim jezičnim mehanizmima ponavljaju dvije vrste pripovijedanja (o sebi): arhaične, odnosno folklorne mitove i neoliberalne mitove o samoostvarenju. Prvi su dio nomadskoga diskursa, a Braidotti smatra da se nomadski identitet dijelom sastoji u pamćenju usmene poezije koja je elaboriran i precizan opis područja koja trebaju biti pređena u nikada gotovome putovanju (1994: 17). Drugi su, čini se, upisani kao opća mjesta kapitalizma, ali i zapleti velikoga broja popularnih intertekstova drame, prvenstveno *chicklita* („suvremene urbane ženske proze"); Larina izmaštana budućnost, priča o odlasku u svijet i nalaženju sreće, začudno je nalik priči o pronalasku zlatne kokoši koju pripovijeda na početku drame. Priča započinje nalogom oca sinu: „'Idi u svijet i traži svoju Sreću'" (Štivičić 2015: 200), a taj nalog Lara kao agens promjene nastoji u *vlastitoj* paralelnoj radnji ostvariti. Larine dvije priče nisu jedini primjer sličnosti bajkovitih i žanrovskih motiva; analogno funkcioniraju Antonovi monolozi i Tjašina priča o Kralju ptica. Postupak Tene Štivičić može se objasniti tvrdnjom Rosi Braidotti koja smatra da „nema društvenoga odnosa koji nije posredovan jezikom i posljedično slobodan od imaginarnih konstrukcija" (1994: 22). Unatoč tome, Štivičić u dramama tematizira upravo slom jezičnoga posredovanja i mitskih konstrukcija, „mitovi se razbiju i ostave za sobom žive leševe" (Štivičić 2008: 227).

Odnos periferije i središta obilježen je dinamikom sličnosti i razlike, „nisu sve dijaspore jednake iako su homogenizirane pogledom kolonijalnoga promatrača" (Braidotti 1994: 10). Oznake individualiteta drugih istapaju se u arbitrarnosti unutar koje se lako zamjenjuju njihova mjesta (Čale Feldman 1996: 34). Unatoč tome, drugost se u dramama javlja u dvjema varijantama: balkanizmu i orijentalizmu, pri čemu je u *fragile!* zastupljena prva, a u *Nevidljivima* se, zbog međusobne sličnosti i opće bezličnosti „Drugih", premreževaju. Marija Todorova, u *Imaginarnome Balkanu*, iznosi tezu da se dva navedena modalna alteriteta retorički preklapaju premda nisu dijagetički istovjetni. Balkan, za razliku od apstraktnoga Istoka i Zapada, postoji kao konkretna činjenica i (tržišno) interesno područje, ali je „svatko imao svoj Orijent, bilo u prostornom ili vremenskom smislu, a najčešće u oba. Doživljaj Orijenta je stoga uvijek bio

relacijski i ovisio je o normativnim vrijednostima i o točki gledišta" (Todorova 2015: 29). Ipak, kod Tene Štivičić dolazi i do semantičkoga preklapanja tipično orijentalističkih i tipično balkanističkih konstrukcija. Eksplicitna veza između Orijenta i ženskosti, odnosno požude koju je uočila Todorova (2015: 32) u tekstovima Tene Štivičić proširena je na Balkan. „Ruska kurva", lik kojega glumi Hrvatica Mila, scensko je uprizorenje senzualne drugosti: „Cijelo vrijeme, cijelo se vrijeme osjećam kao da svi očekuju od mene da napravim nešto divljačko i nepredvidivo, po mogućnosti seksualno. Ko da sam neki egzotični primjerak iz Istočne Evrope, koji, ono, ima traumu, ali ševi se ko životinja. To muškarce pali. Eto. Koji jad" (Štivičić 2008: 220). U obje drame Rusija i Istočna Europa povremeno funkcioniraju kao prazan označitelj, opća oznaka drugosti koja ima ekonomske konotacije – komunističku prošlost i kapitalističku budućnost. U *fragile!* se na to aludira uvođenjem lika „ruske kurve", a u *Nevidljivima* je dva puta eksplicitno. Prvi je put to prizor u kojemu Gerry Antona, koji nije Rus, upita ponašaju li se tako prema gostima u Rusiji. Drugi je razgovor Felixa i Lare:

> FELIX: Ja sam imao povjerenja u tebe, da znaš. Imao sam, neshvatljivo, apsolutno povjerenje u tebe, da znaš, a za to uopće nije bilo razloga. Čitao sam ja knjigu, da znaš.
> LARA: Kakvu knjigu?
> FELIX: O traktorima. Povijest traktora. U Ukrajini. Kako se zvala…
> LARA: Molim?
> FELIX: Nema veze. (Štivičić 2015: 286)

Divlji muškarac i *femme fatale* identiteti su koje imigrantima i imigrantkinjama[32] nameću dominantni diskursi (sami ih recipijenti prihvaćaju polovično ili autoironično), a zanimljivo je da Felix Larine namjere tumači fikcijom – romanom *Kratka povijest traktora na ukrajinskom*[33] Marine Lewycke. Recipijentima nisu dostupne autonaracije izvan ovih balkanističkih i orijentalističkih stereotipa. Mislim da ovaj razgovor ukazuje na fikcionalna uporišta

[32] U dramama, ali i unutar orijentalizma (Todorova 2015: 32) i balkanizma (ibid. 33) općenito.

[33] Zaplet knjige veza je Valentine, Ukrajinke u tridesetima, i mnogo starijega udovca. Starčeve se kćeri protive vezi jer sumnjaju da Valentina želi uzeti imovinu njihova oca.

interpretacijskih mehanizama kojima se pristupa margini – orijentalizam i balkanizam fikcionalne su i fikcionalizirajuće diskurzivne tvorbe[34] (Todorova 2015: 314). Prema Todorovoj, balkanizacija je postupno dobivala nova značenja:

> ne samo da je sada počela značiti parcelizaciju velikih i stabilnih političkih jedinica nego je postala i sinonim za povratak plemenskom, nazadnom, primitivnom, barbarskom, Balkan je „drugo" u odnosnu na Europu, a ta se zemljopisna oznaka pretvorila u jednu od najsnažnijih pejorativnih odrednica u povijesti. (ibid. 22)

Gerry, glavni antagonist *Nevidljivih,* „regiju" smatra mjestom s potencijalom[35], ali ga, uz kapitalistički interes, Balkanu privlači prilika za pustolovinu, „intriga koja se osjeća u samome zraku" (ibid. 33):

> FELIX: Hoćete reći da u Srbiji ima slobode?
> GERRY: Hoću reći da se ljudi tamo još znaju zabavljati. U profesionalnom smislu, te su zemlje još divljačke. Dave se u korupciji. Pohlepa igra veliku ulogu u svim eks-socijalističkim zemljama. Prodali bi se za stvari. Znate, raznobojne, sjajne stvarčice. U prošlosti mogli su birati između sive i smeđe. Sad kad im se paleta boja rastvorila pred očima, sad hoće sve dugine boje, šta košta da košta. Da vidite koliko su tamo siromasi spremni pljunuti za neku marku koja označava nekakav status. To je komično. Uglavnom, pokušavaju zaraditi, što prije, i znaju biti i surovi u cjenkanju. Ipak, potencijal je tamo nepregledan. Mislim da budućnost izgleda krajnje uzbudljivo. […] Osim toga, tamo se jede, pije i banči kao da sutra neće nikada stići. Ma vidjet ćete. (Štivičić 2015: 216)

Kao što Gerryjevo smještanje bivših socijalističkih zemalja između socijalizma i primitivnoga kapitalizma pokazuje, „Balkan je most između različitih stadija razvitka, a to mu je priskrbilo etikete kao što

[34] Općenito, identiteti „proizlaze iz pripovjednog posredovanja jastva, ali obavezna fikcionalna priroda ovoga procesa ni na koji način ne umanjuje njegovu diskurzivnu, materijalnu ili političku učinkovitost, čak i ako je pripadnost, 'ušivanje u priču' kroz koju nastaju identiteti, djelomice, u imaginarnom (i u simboličkom) i stoga uvijek djelomice konstruirana u fantaziji ili u barem u fantazmičkom polju" (Hall 2006: 360-361).

[35] Manje neutralnim rječnikom, dobrom metom kapitalističkoga širenja i iskorištavanja.

su: polurazvijen, polukolonijalan, polucivilizirani, poluorijentalan“ (Todorova 2015: 35). Čak i kada se Balkance *privede redu*, njihova je pripadnost performativna. Lažna je civiliziranost Balkanca, „površna mimikrija civiliziranoga ponašanja bez prihvaćanja njegovih pravih vrijednosti“ (Ganja prema Todorova 2015: 78), utjelovljena u Michiju koji je „*zdepast muškarac, gruba izgleda. Ustvari je bezobrazan i nekulturan, ali usvojio je određene manire bogatog Zapada koje može primjenjivati kad misli da je potrebno*“ (Štivičić 2008: 153). Ipak, Michi je iznimka, tek jedan od likova/žanrovskih tipova *fragile!*.

Said je orijentalizam odredio kao zapadne načine kojima se ovladava imaginarijem Orijenta (Todorova 2015: 25), a koji se oslanjaju na kategorije vjere i rase. Orijentalizam je manje zastupljen – Louise, Felixova i Annina prijateljica, u američkoj ambasadi ispriča bizarnu fantaziju o terorističkim organizacijama, teroristu Crnom Hidžabu i zaključi kako su „svi muslimani valjda pod prismotrom“ (Štivičić 2015: 259). Naizgled posve sporednim prizorom u dramu je uvedena prijeteća dimenzija drugosti, opasnost margine. Matthew Gumpert strah od terorizma povezuje s traumom napada na World Trade Center jedanaestoga rujna. On smatra da su obični građanin i obična zgrada kao mete napada ono što je učinilo 9/11 toliko traumatičnim, „termin *terorizam* rezerviran je upravo za oblik nasilja koji odbija razlikovati *posebne* i *obične* građane, legitimne i nelegitimne mete“ (Gumpert 2012: xviii). Iako je strah od terorizma noviji diskurs u usporedbi s orijentalističkom konstrukcijom drugosti, on se služi već postojećim konstruktom *stranca*, reprezentacija „terorista“ kolažira i reciklira starije moduse marginalnosti, a reciklažna poetika diskursu o terorizmu daje uvjerljivost.

Ipak, drugost je „Drugih“ dislocirana, njihovu je točnu povijest i etničku pripadnost nemoguće razaznati. Tip drugosti bez konkretnoga uporišta prisutan u *fragile!* posve je nepoznato porijeklo Tjaše, žrtve *traffickinga*. Gubitak povijesti u ovome bi se slučaju mogao objasniti traumom. U *Nevidljivima* nema mogućnosti pripadanja kolektivnome stabilnom identitetu, „Drugi“ su trajno izvan ustaljenih, zapadnjačkih autonaracija. Tena Štivičić „Druge“ je namjerno učinila nerazlučivima i tako, umjesto individualiziranih zapleta pojedinih imigrantkinja i imigranata, u dramu uvela drugost kao (teorijsku) kategoriju. „Drugi“ su, djelomično, prazni zasloni, a diskursi balkanizma i orijentalizma okviri su kojima ih se označava.

Davanje je značenja, analogno odnosu središta i periferije, asimetrično:

> Razmišljajući o formalnoj simetriji postupaka definiranja putem suprotnosti, James Carrier zaključio je kako se u praksi susrećemo s asimetričnim modelom koji „privilegira Zapad kao standard u odnosu na koji se definiraju svi Drugi“ – zbog njegove povijesne, političke i gospodarske moći. Zahvaljujući postojećoj političkoj neravnoteži, zapadnjaci imaju razmjernu slobodu konstruirati slike stranih društava po vlastitoj volji. (Todorova 2015: 105)

Zapad je, dakle, standard, ali standard koji se kao takav uspostavlja procesima isključivanja. Isključeni su naknadno reprezentirani iz točke gledišta središta, pri čemu im je oduzeta mogućnost samoreprezentacije. Praznina „Drugih“, u ovome smislu, funkcionira analogno tišini psihijatra. Praznine su popunjene kulturno određenim diskursima, pri čemu su se „Drugi“ našli s vanjske strane, oni su konstitutivna izvanjskost u procesu konstrukcije europskoga identiteta (Hall 2006: 359). Identiteti su „rezultat uspješne artikulacije ili 'ulančavanja' subjekta u tok diskursa“ (ibid. 362). „Drugi“, ali i imigranti i imigrantkinje iz drame *fragile!*, ulančani su u međuprostor između fikcijskih tvorbi i teorijskih obrazaca, čime se stvara složen diskurs o identitetu blizak postrukturalističkim teorijskim premisama. Ulančavanje subjekata u fiktivne i/ili teorijske diskurse temeljni je postupak imigrantskih drama Tene Štivičić. „Drugi“ žive u destabiliziranome svijetu (opisi rata u Antonovoj neimenovanoj domovini; Malikova napomena da se on nije pomaknuo, ali granica jest nekoliko puta), ali su i sami destabilizirajući element. Todorova smatra da se zbog njihove neodredivosti „osobe ili pojave u tranzicijskim stanjima, poput marginalaca smatraju […] opasnima – oni su ujedno sami u opasnosti i opasni za druge“ (2015: 37). Oni su i paradoksalne pojave – istovremeno su nevidljivi i maksimalno vidljivi; njihova je drugost neiskupljiva (Braidotti 1994: 25). Svaki je autsajder provokacija (Mayer 1981: 25), a trenutak maksimalne vidljivosti rasistički je ispad dvojice tinejdžera:

> 1. DEČKO: Si u šatoru odrasla?
> 2. DEČKO: E. gle, ak ti mi uguramo taj stol kroz vrata, šta nam daš?

LARA: Ne, hvala. Ja ne trebam pomoć.
Lara se popne na stol.
1. DEČKO: Lijepo ti nudimo dil. Mi tebi zguramo stol u kuću, a ti nama popušiš. A? Pa reci da to nije fer.
LARA: Molim vas, pustite me na miru.
2. DEČKO: Jebi, ga, zlato, sad je malo kasno za to. (Štivičić 2015: 240)

Osim na radikalno nepripadanje ispad ukazuje na rodne kodove drugosti. I Mayer (1981: 27) i Braidotti (1994: 21) ženskost smatraju urođenim autsajderstvom, odnosno nomadstvom, ukratko, dvostrukom drugošću.

EUROPA 2.0

Identitet, kako smatra Stuart Hall, „nije esencijalistički, već strategijski i pozicijski" (2006: 360) pojam. On je retrospektivan, „njegova reprezentacija uključuje iscrtavanje preciznih mapa, zaista, ali samo onoga gdje smo bili i, posljedično, više nismo" (Braidotti 1994: 35), nastaje tumačenjem i/ili izmišljanjem prošlosti. Ovakav kolaž nekoliko poststrukturalističkih promišljanja o identitetu kao konstruktu, identitet (p)određuje vremenskim i prostornim koordinatama. Kronotopski kratki spojevi koje sam prethodno analizirala u *fragile!* i *Nevidljivima* sada dobivaju sadržajno uporište – složenost identiteta ne može se uprizoriti jednostavno ni linearno. Prizor koji je, poprilično ekstremno, upravo ovakva konstrukcija identiteta Tjašina je izrada karte Europe na koju ona ucrtava i „drugu rutu, Erikov put" (Štivičić 2008: 209). Ne samo da su likovi konstruirani kretanjem Europom nego je i Europa prisutna kao prostor konstruiran kretanjem likova. Zapleti se događaju na simbolički nabijenim prostorima i govore o njima.

Rosi Braidotti već mnogo puta spomenuti odnos središta i periferije određuje metaforički: „mrtvo, panoptičko srce nove Europske Zajednice razmatrat će [nomade/migrante] i neće ih lako pustiti unutra; ono je prenapučeno na marginama i nepripadanje može biti pakao" (1994: 20). Imigrantkinja i imigrant prostorno su određeni identiteti, kao što je već rečeno, njihove se drame odigravaju u međuprostorima i na međumjestima. Ali, međusfera je relacijski odnos, ona treba središte – Europu. Eurocentrizam je „specifično

moderni fenomen koji je započeo u renesansi, a procvat doživio tek u devetnaestome stoljeću. U tom smislu on predstavlja jednu dimenziju kulture i ideologije modernog kapitalističkog svijeta“ (Turgut prema Todorova 2015: 36). Europa kao sinonim za „rad, napredak, red, prosperitet, radikalne ideje značila je jednu sliku i ideal – Europu kao vremensku (u smislu razvoja), a ne zemljopisnu jedinicu“ (ibid. 80). Imigrantkinje i imigranti nastoje ući u London u doslovnome smislu, ali i posredovati svoja jastva europskim diskursima, prekodirati se unutar njezinih neoliberalnih mitova.
Europa, ipak, nije stabilan centar:

> MICHI: Marko, sine, karta Europe…
> MARKO: …se mijenja iz dana u dan. Znam.
> MICHI: „…iz dana u dan.“ Izvrsno. Stvarno ide sve tečnije. Vrijeme je za akciju.
> MARKO: Kako?
> MICHI: Kako?! Sad će svi ti ljudi navaliti u Britaniju. Neki da rade, neki kao turisti, a neki za srećom. I svi će misliti: Lako je, sad smo jedno! Ali, ha-ha, iznenađenje, misliš da će Engleska reći: Dobrodošli braćo, što mogu učiniti za vas? Oće, kurac! (Štivičić 2008: 193)

Orijentalizam i balkanizam, diskurzivne tvorbe u koje su ulančani likovi imigranata i imigrantkinja, povezani su s arhaičnom prošlošću i primitivizmom pa za Todorovu imaju i vremenske/povijesne komponente. Arhaičnost i primitivizam Orijentu i Balkanu pripisani su iz europske perspektive, što odgovara već opisanim asimetričnim mehanizmima proizvodnje značenja. Iako Todorova, pozivajući se na Turguta, shvaćanje Europe kao ideala napretka smatra sastavnicom suvremenoga eurocentrizma, u dramskome je svijetu Tene Štivičić Europa povezana s nesigurnom sadašnjošću. Michijevim riječima, karta Europe (simbolički prostor ocrtan idejom „europskoga“) mijenja se iz dana u dan. Moguća budućnost sugerirana je u *Nevidljivima*: „Doći u Los Angeles. Doći u New York. Kao da je to prirodni skok. Evo nas tu, glođemo se u ovom našem jadnom, klaustrofobičnom europskom životu i onda, ako nam se stvari uspješno poslože, kad-tad, dospijemo do Amerike“ (Štivičić 2015: 244). Gumpert *futurizam* smatra američkom izvornom religijom, „Amerika je sebe, na posljetku, oduvijek vidjela kao naciju koja je nastala partenogenezom, [naciju] neiskvarenu poviješću, rođenu ne iz

trauma prošlosti nego ih mogućnosti budućnosti“ (Gumpert 2012: xxvii). Čini se da se ideja odlaska u Ameriku kao prirodnoga skoka također oslanja na već postojeći diskurs, američki optimizam koji je, smatra Gumpert, tek privremeno bio narušen traumom terorističkoga napada na World Trade Center. Orijent/Balkan, Europa i Amerika su, kao simbolički prostori, mapa dramskoga svijeta Tene Štivičić.

ZAKLJUČAK

Ove dvije drame, zajedno sa svim svojim likovima, smještene su u prostor između, *fragile*! i *Nevidljive* Tena Štivičić napisala je kao drame neodredivih teritorija i identiteta. Teorijski tekstovi o autoričinu opusu pokušavaju protumačiti i dokučiti te prostore i identitete, a upitno je što će postati dominantno čitanje njezina korpusa. Drame su mi same ponudile interpretacijska uporišta – fiktivne, odnosno teorijske fragmente kojim sam ih tumačila. Ipak, teško mi je reći nešto zaključno; pozivi na pomoć i suosjećanje prema izbjeglicama neizbježno su klišeji[36], klišeji koji samo potvrđuju zapadnjačko pravo konstruiranja drugih po vlastitoj volji (Todorova 2015: 105). Također, žensko pismo unutar kojega sam nastojala smjestiti dramatičarku problematičan je pojam koji u sebi sadrži implicitnu opasnost nekritičkoga grupiranja sasvim različitih autorica.

Veza drama, imigranata kao zbiljskoga problema i ženskoga pisma kao književne i političke kategorije da se odrediti isključivo prostorno – oni su pojave s margine. Za razliku od egzistencijalnoga autsajderstva socijalno neprivilegiranih imigrantkinja i imigranta koji nemaju mogućnost artikulacije svoje pozicije, *fragile!* i *Nevidiljivi*, odnosno žensko dramsko pismo, ima mogućnost uprizorenja drugosti. Ono skreće pozornost na sebe (Čale Feldman 1996: 30); margina je koja proziva i destabilizira centar. Možda je upravo odmak, nesklad, politička strategija imigrantskih drama. Strategija koja otežava tumačenje, ali ukazuje na mehanizme iza „'univerzalnih' stavova o pojedincu i društvu, jeziku, povijesti, kulturnoj i estetskoj formi“ (ibid. 30). Ti su mehanizmi diskurzivni prije nego mimetički.

Fragile! se prilikom posredovanja zbilje služi žanrovskim obrascima (mahom obrascima popularnih ili *niskih* žanrova) i

[36] Mislim da bi političko kazalište, kojemu drame Tene Štivičić nedvojbeno i otvoreno pripadaju, uvijek trebalo rezultirati zbiljskim djelovanjem.

metateatarskim postupcima, a *Nevidljivi* teorijskim jezičnim mehanizmima, psihoanalitičkim diskursom koji se ne može uklopiti u *realističku* motivaciju. Osim toga, čini se da su obje drame diskurzivno bliske postojećim modusima drugosti, konstrukcijama drugih iz perspektive središta – orijentalizmu i balkanizmu. Uprizorenje (pogrešno i nepravedno) konstruirane drugosti, kao i pokušaja imigranata i imigrantkinja da se ulančaju u alternativne autonaracije zajednička je odlika dviju imigrantskih drama Tene Štivičić.

Literatura

Andringa, Els (2004). „The Interface between Fiction and Life: Patterns of Identification in Reading Autobiographies." *Poetics Today* 25 (2), 205-240.

Bahtin, Mihail (1989). *O romanu.* Beograd: Nolit.

Boko, Jasen (2002). *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedestih*. Zagreb: Znanje.

Braidotti, Rosi (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

Culler, Jonathan (1991). *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus.

Čale Feldman, Lada. (1996). „Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo." *Republika ¾*, 29-40.

Gumpert, Matthew (2012). „*The End of Meaning: Studies in Catastrophe*." Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Freud, Sigmund (1970). *Nova predavanja (Odabrana dela Sigmunda Freuda, Knjiga VII)*. Beograd: Matica srpska.

Hall, Stuart (2006). „Kome treba 'identitet'?“ U: Duda, Dean (ur.), *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput, 357-374.

Marjanić, Suzana (2010). „Žensko, feminističko, antifeminino.“ U: Nelević, Nataša (ur.), *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990 – 2010*. Podgorica: NOVA – Centar za feminističku kulturu, 40-68.

Mayer Hans (1981). *Autsajderi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Mikuličin, Ivana (2017). „TENA ŠTIVIČIĆ: 'Pisala sam noć pred porod i tri dana poslije... U Londonu sam imala nekoliko neizvjesnih, usamljenih i materijalno skromnih godina'.“ *Jutarnji list*. http://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/tena-stivicic-pisala-sam-noc-pred-porod-i-tri-dana-poslije-u-londonu-sam-imala-nekoliko-neizvjesnih-usamljenih-i-materijalno-skromnih-godina/6008816/ Datum: 30. 6. 2018.

Rafolt, Leo (2007). *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola.

Štivičić, Tena (2008). „fragile!“ *Dvije i druge*, Zagreb: Profil, 145-258.

Štivičić, Tena (2015). „Nevidljivi.“ *Nevidljivi; drame*, Zagreb: Hena com, 191-294.

Todorova, Marija (2015). *Imaginarni Balkan*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Weber-Kapusta, Danijela (2014). *Dijalektika identiteta. Hrvatsko i njemačko dramsko pismo između postsocijalizma i multikulturalizma*. Zagreb: Leykam.

HOW WE SURVIVED POSTCOLONIALISM:
The Right to Identity in the Plays *fragile!* and *Invisible* by Tena Štivičić

Abstract

The paper deals with the interpretation of two plays by the contemporary Croatian author Tena Štivičić in the context of postcolonial criticism and Croatian drama. The basis of my interpretation of the plays fragile! *and* Invisible *are intertextual links between Tena Štivičić and contemporary Croatian women's drama which, as I will try to show, has a long history of speaking from the margin and negotiating marginality. The dramatic mode of women's writing criticizes and redefines "universal" attitudes towards the individual and the society, language, history, cultural and aesthetic form (Lada Čale Feldman). The analyzed plays do the same by placing the problem of identity and alterity, self and otherness, at the centre of the plot as I, consequentially, do in my interpretation. Identity is a result of a successful articulation or "chaining" of the subject into the flow of the discourse (Stuart Hall). The chaining of the subject into fictional and/or theoretical discourses generates the plot of Štivičić's immigrant dramas. Two discourses or two interpretations of otherness are offered to London immigrants, Orientalism and Balkanism. Despite the efforts to rewrite their autobiographical narratives through neoliberal myths of self-actualization, the immigrants' otherness is irredeemable. Beside racial, ethnic and religious differences, gender issues such as violence against women, prostitution and objectification are also important – they posit female immigrants as double outsiders.*

Key words: identity, otherness, postcolonial criticism, Orientalism, Balkanism.