

Бојан Т. ЧОЛАК*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 22. 9. 2025.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

ИДЕНТИТЕТ У РАСЦЕПУ: ТРАНЗИЦИЈА, ОТУЂЕЊЕ И НОСТАЛГИЈА У ДРАМИ *ХАДЕРСФИЛД* УГЉЕШЕ ШАЈТИНЦА

Рад анализира драму *Хадерсфилд* Угљеше Шајтинца као приказ кризе идентитета у условима постсоцијалистичке транзиције. Указује се на распон од стагнације и самодеструкције до покушаја прилагођавања, при чему све ликове прожимају отуђење и иронично дистанцирана носталгија.

Кључне речи: постсоцијалистичка транзиција; идентитет; отуђење; носталгија; самодеструкција.

Драма *Хадерсфилд* Угљеше Шајтинца једно је од најрепрезентативнијих остварења српске драмске књижевности почетком XXI века. У њој се последице постсоцијалистичке транзиције транспонују у интимне биографије појединаца: кроз фрагментарну структуру, редуован и клаустрофобичан сценски простор и колоквијални, често вулгаризован језик, испишује се слика генерације која егзистира у атмосфери породичног, друштвеног и личног распада. Ликове обележавају отуђеност, носталгија и немогућност да конституишу стабилан идентитет, што *Хадерсфилд* смешта у сам врх драма које тематизују посттранзициону кризу савременог субјекта.

Радња је конструисана као мрежа брзих, прекиданих дијалога у којима се односи међу ликовима откривају искључиво кроз њихове реплике и поступке, док употреба жаргона, вулгаризама и говорних елипси истовремено обезбеђује аутентичност урбаног идиома и функционално обликује њихове психолошке профиле.

Структура драме грађена је као низ филмски монтажно повезаних сцена, са честим уласком и изласком ликова који мењају тон и темпо радње. У

* btcolak@yahoo.com; <https://orcid.org/0000-0003-1197-4794>

исти простор уносе се различити дискурси – од грубе породичне свађе и сексуалне игре до спиритуалних расправа и естетичких коментара – чиме се гради поетика „фрагментоване стварности” без стабилног центра, у којој се сваки регистар подрива и пародира.

Посебна вредност драме лежи у прожимању интимног и политичког: личне исповести и приватни падови рефлектују се у оквиру постјугословенске транзиције, економског краха и емиграције; носталгија је иронично дистанцирана, а отуђење непремостиво.

Хадерсфилд се уклапа у поетичку расправу о „драми без радње”: уместо традиционалног заплета, кулминације и расплета, грађен је као колаж фрагментарних ситуација и емоционално густих дијалošких сегмената који одбацују конвенционално „разрешење”.

Анализа појединачних сцена показује како Шајтинац те поетичке принципе конкретизује у драмској радњи и гради слику идентитета у расцепу.

Од породичног сукоба до друштвене метафоре

Прва сцена драме *Хадерсфилд* у отварајућем сегменту под насловом „Јебо сам ти матер!”, гради интензивну сценску динамику у којој се у микропростору трпезарије и тоалета концентришу кључне поетичке и тематске линије читавог комада: идентитет у расцепу, искуство постсоцијалистичке транзиције, породично и егзистенцијално отуђење.

Однос између Раше и његовог оца конструисан је као судар два света: кроз вербалну агресију, апсурдне физичке гестове (попут демонстративног узимања врата од тоалета)¹ и потпуну деструкцију комуникације, отац инсистира на апсолутној власничкој контроли („овде је све моје... то је мој клозет... моја врата”), што на симболичком нивоу представља остатке патријархалне власти, сада дегенерисане у карикатуралну, празну форму. Насупрот томе, Раша фигурише као лик резигниране пасивности – свестан сопственог „ништа нисам створио”, али неспреман на било какво деловање које би могло довести до промене. Његов „мото” – „не чинити ништа” – представља и иронизован отпор систему и симптом капитулације пред животним изазовима, што га позиционира као парадигматичну фигуру генерације која урушене остатке заједнице доживљава као нерешив терет и креће се између бекства, повратка и резигнираног остајања.

Појава Ивана уводи јасно профилисан контрапункт: са собом доноси књигу Оца Нила Сорског и дискурс о осам грешних помисли, који у контексту ове уводне сцене делује гротескно, али отвара духовни хоризонт и упућује на цивилизацију уроњену у грех и моралну ерозију. Његово излагање о процесу пада у грех – од предлога, преко пристанка, до заробљености у

¹ Мотив врата од тоалета добија симболичку тежину: њихово насилно уклањање означава радикално нарушавање приватности и достојанства, остављајући унутрашњи простор потпуно изложеним.

страсти – гради паралелу са Рашиним животом, који је већ у стадијуму ропства страсти, пасивности и нечињења, чиме се религијски дискурс користи као оквир за разумевање модерног субјекта заглављеног у апатији. У том светлу и Иванова песма „Пуж” тематски кореспондира са Рашиним положајем: пуж као биће које носи свој дом на леђима, али у њему нема места за друге, постаје метафора крајње усамљености и немогућности заједништва. Симболика пужева – спорост, рањивост и затвореност у сопствену љуштуру – додатно осветљава Рашину егзистенцију као „пужа” транзиционог друштва.

Милица у сцену уноси еротски набој, али и банализацију свих „узвишених” дискурса. Њена подсмешљива реакција на Иванову поезију и духовну литературу сведочи о редукцији свега на телесност и прагматизам, а однос Раше и његове ученице, наизглед уоквирен педагошким ауторитетом, брзо прераста у динамику пожуде и похоте, што кулминира у њеном директном питању: „Оћемо прво да се туцамо или да им испричаш ’Хамлета’?”. Овде се дух и тело сударају: књижевност и сексуалност преплићу се у призору који разобличава немогућност конституисања стабилног идентитета. Идентитет је препуштен стихији страсти, без етичке или друштвене димензије.

Прва сцена *Хадерсфилда* тако кондензује драму транзицијског друштва: приватно и јавно губе јасне границе, ауторитет се урушава у карикатуралну тиранију, док пасивност постаје једини одговор на незнање.

Од социјалне експозиције до интимне дисекције

У другој сцени под насловом *Монологије* простор је сведен на једини реквизит – душек. Однос Милице и Раше гради се на парадоксу телесне блискости и емоционалне дистанце: физички контакт не води повезивању, већ огољава њихову унутрашњу празнину. Дијалог је фрагментаран, с кратким аутоматским репликама које одражавају Рашину обамрлост, док еротски моменти бивају контаминирани воајеризмом, порнографским снимком и вербалним играма које мешају фантазију и иронију.

Кључни пример је његов монолог о Миличином „татарском пореклу”, хибрид етничког мита и еротске фантазме, у којем она постаје „монголска принцеза” – фигура насиља. У том регистру смештена је и референца на Хамлета, који се у Миличиној и Рашиној игри своди на порнографски реквизит: док се она сексуално самозадовољава, он нуди карикатурално тумачење у којем је Хамлет „дркација”, „импотентно пувало” и „издајник”. Тако класични трагички лик постаје гротескни одраз Раше самог – парализован, али лишен трагичке дубине, сведен на фигуру иронијске дистанце и нихилистичког исмевања.

Овим се открива вишеструка функција интертекстуалности: најпре се показује ерозија културног наслеђа, које више не нуди утеху нити моралну парадигму, већ се своди на материјал за еротску игру; потом се Раша поставља као интелектуалац који сам себе деградира, професор који више не

верује у књижевност као у смисао, већ је користи као поље за вулгаризацију и исмевање; и најзад, успоставља се веза између интимног односа и културне традиције, што резултира јединственом сликом распада.

Игоров телефонски позив (пријатеља који је успео да оде у Енглеску и интегрише се у западни контекст) прекида ову еротско-интелектуалну гротеску и уводи алтернативни модел идентитета заснован на мобилности и промени, али га Раша одбацује као што пародира и Хамлета, остајући у међупростору – заробљен у статичности, између трагедије која подразумева смисао и алтернативе која нуди излаз, одбацујући обоје. Управо у том дво-струком одбијању формира се његова позиција празнине: идентитет који више не тежи ни узвишености трагичког, ни практичности емиграције, већ остаје у пољу ироније, перверзије и апатије.

Епилог сцене – откриће да порнографски снимак приказује Миличине родитеље – представља врхунац перверзног преплитања приватног и јавног, интимног и друштвеног, али и најдрастичнији облик деконструкције породичног идентитета. Интимност породице, темељ класичног субјекта, претворена је у материјал за спектакл и провокацију.

Сцена *Монологије* представља драмски концентрат идентитетског распада: еротска игра прераста у воајеристички спектакл, етничке фантазмагорије и вулгаризовано „читање” Хамлета разобличавају генерацијску немоћ да се изгради смисао у свету без ослонаца. Културни наративи сведени су на карикатуру, интимни односи на празан телесни чин, а породица на порнографску траку. Раша постаје гротескни двојник Хамлета – парализован, лишен трагичке узвишености, осуђен на постојање у празнини – као пост-транзициони субјект који има само језик ироније и распада.

Огледало распада: између прошлости, транзиције и немогућности бекства

У трећој сцени, *У међувремену*, радња се развија кроз низ наизглед случајних, али прецизно конструисаних сусрета. Миличин разговор са Анитом уводи њен препознатљив регистар еротизованог говора, манипулације и емоционалне дистанце, који у додиру са Иваном добија нову тежину: док она идентитет гради кроз телесност и провокацију, он разоткрива сопствену крхкост у исповести о писању и жељи да уништи све што је створио. Идеја о спаљивању сопствених текстова сведочи о кризи креативног и личног идентитета, о расцепу између потребе да изрази унутрашњу нестабилност и тежње да је поништи. Његов сусрет са женским доњим вешом додатно осветљава несигурност у односу према сексуалности и родном идентитету.

У разговору с Рашиним оцем, Иван улази у простор међугенерациског судара, не као у дијалог, већ у огледало распада: отац, у пијаном и сексуализованом дискурсу, оличава генерацију која је изгубила и социјални положај и унутрашњи ослонац. Његова приповест прожета аутоиронијом, цинизмом

и огорчењем, а „дијагноза” да психичке кризе проистичу из сексуалне неиспуњености, разоткрива патријархални образац мишљења и немоћ да се појми модерни појам менталне нестабилности.

С друге стране, Иванов одговор није отпор, већ готово дејча послушност: он прихвата улогу „малог” према ауторитету који је тек карикатура, што подвлачи његову неукотвљеност и зависност од туђих дискурса.

Улазак Дулета и Игора отвара перспективу „одласка” као једног од централних мотива у драми. Игор, иако долази из Енглеске с искуством другачије животне путање, повратком не прекида локалну статичност. Његов дијалог са Јованом, Рашиним оцем, који се у почетку креће између препознавања и пријатељске блискости, брзо скреће ка анегдотским приповестима, у којима се прошлост разоткрива као поље утицаја, моћи и корумпираности.

Трећа сцена показује да транзиција више није динамичан процес који разара, већ статичан оквир унутар којег ликови живе. Отуђење није више знак кризе, већ нормализована норма; носталгија није стварна жеља за прошлошћу, већ једини могући простор у којем се идентитет може макар замислити.

Свет у расколу: рационализам и симболичка смрт поезије

У четвртој сцени *Ето, видиш* сама почетна реплика – Рашино: „Ето, видиш... Срање. Распад.” – задаје целини тон који делује и као дијагноза и као животна филозофија, истовремено лична и генерацијска.

Сцена стално осцилира између интимности и агресије, између носталгије за „екипом” и немогућности да се она поново успостави као заједница. У разговору с Игором, Раша исписује личну хронику распада породице и економског система: очев слом након гашења металског комбината постаје парадигма постсоцијалистичког губитка идентитета, у којем радно место није само економска категорија већ и део биографије, „треће дете”. Транзиција се тако приказује у најдиректнијем егзистенцијалном кључу – као лични пораз, губитак смисла и прелазак из друштвене интегрисаности у стање маргинализације и дезоријентације.

Рашино признање да „шта год је почео, ништа није завршио” сублимира осећај егзистенцијалне стагнације. Игор као повратник са Запада уноси модел рационалне и предвидљиве биографије, али без идентитетског испуњења. Насупрот томе, Рашин дискурс остаје у сфери ресентиманских визија и фантазматских конструкција историје. Шајтинац тиме показује посттранзициони расцеп између западне рационалности и локалне хаотичности, у којој мит и иронија постају једини облици егзистенцијалне артикулације.

Милица у овој сцени уноси елемент телесне изнурености који се уклапа у шири процес „уништавања младих и здравих снага”: њена младост не означава обнову, већ ресурс који се прерано троши у истом циклусу самодеструкције као и старији ликови. Њен однос с Рашом не делује као излаз,

већ као још један облик учешћа у затвореном кругу међусобних зависности и немогућности промене. Тако Милица не доноси перспективу спаса, него употпуњује слику генерацијског трошења и културне инерције.

Индикативна је реплика у којој Раша за Милицу каже: „Мала је бог.” Овај тренутак, у коме се адолесцентна девојка проглашава Богом, функционише као иронијска слика светог у распаданом свету: Бог није трансцендентан, он је редукован на тело девојчице с „малим сисама и чврстом гузом”. Тако се додатно наглашава Рашина немоћ да замисли било какву трансценденцију изван порнографског и баналног.

Дијалог с Дулетом уноси отворени сукоб око односа према будућности: Дуле се представља као заговорник прилагођавања новом поретку и вере у могућност рационалног планирања, док је Раша позициониран као песимиста који у капитализму види наставак неправде и гашење друштвених хоризоната. Дуле, „снађен” и економски стабилан, за Рашу је карикатура успеха – потрошачки менталитет и банална свакодневица. Сукоб стога превазилази економску раван и постаје идентитетски: посттранзиционо искуство се показује као расцеп између интеграције у нови систем и радикалног осећаја искључености, што овом конфликту даје симболичку димензију генерацијског и друштвеног лома.

Сцена *Ето, видиш* открива један од кључних симболичких расцепа драме: док Игор свој живот обликује као рационални пројекат, Раша свет види као простор у којем је машта потрошена и „поезија умрла”. Сукоб између рационалне предвидљивости и фантазматских визија прераста у парадигму идентитета: избор између стабилности која гуши стваралачко и ироничног дискурса који проглашава његов нестанак. Тако се обликује симболичка формула сцене: рационализам и смрт поезије као знакови једног историјског тренутка.

Између урагана и носталгије: драмска акумулација мотива

Пета сцена *Like a Hurricane* представља врхунац драмске акумулације дотадашњих мотива – интимне рањивости, грубог хумора, носталгије и идентитетског расцепа у транзиционој стварности. Понављана готово опсесивно, музичка подлога (*Like a Hurricane* у unplugged изведби) делује као акустички коментар: њен пригушен и монотон тон, у којем се набој јавља тек као одјек, осликава атмосферу истрошене енергије и стагнације, у којој ликови, седећи за столом и једући ћевапе, набрајају судбине школских другова.

У том звучном кругу уписана је Рашина дугогодишња, никада превазиђена љубав, која песми даје статус интимног печата и знака његове опсесивне фиксације. Док за Рашу ова песма функционише као интимни печат, као мелодијски израз непрестаног враћања на трауматичну тачку његове егзистенције, за његове пријатеље њена учесталост постаје напорна и иритант-

на, што показује јаз између субјективне фиксације и колективног искуства. На тај начин музички мотив функционише као знак Рашине сувишности и неспособности да изађе из круга сопствених опсесија, што је у складу с општим концептом „посттранзиционог сувишног човека” у овој драми.

Први слој ове сцене гради динамика површног заједништва. Раша, Игор и Дуле призивају школске другаре, смеђујући баналне трачеве с вестима о трагичним судбинама. Хроничарски тон, преплетен псовкама и хумором, делује као несвесни механизам одбране – сви они говоре о људима који су „прошли иста срања”, али је свест о заједничком искуству лишена стварне солидарности. Управо овде је присутна суштина транзиционог отуђења: искуства су заједничка, али емпатија је расута и замењена иронијом. Рашина реченица: „Заболе ме курац шта је било с’ гомилом морона из разреда” открива крајњу изолованост субјекта који више нема ослонац у колективном памћењу, док Дуле, сећајући се друга погинулог на Косову, у националном патосу препознаје апсурд.

Иванова исповест конституише фигуру субјекта разореног дуготрајним механизмима маргинализације и институционалне нормализације: редукованог на дисциплину терапијског режима, лишеног спонтаности мишљења и телесности, али ипак способног да у поезији сачува трагове унутрашњег вишка који измиче потпуној контролној рационализацији. У том парадоксалном споју пригушености и отпора открива се идентитет сведен на рутину преживљавања, али истовремено и наговештај неукротивог језгра субјективности које одолева системском брисању.

Рашино грубо мешање у Иванову исповест – кулминирајући у сцени када му из цепа извлачи бочицу „Haloperidola” и проглашава је његовим „богом” – показује амбивалентну природу односа у овом микро-свету. Уместо да заштити, Раша Ивана излаже као објекат за подсмех, претварајући његову исповест у „сценски материјал” за цинични програм пред другима. То је иста матрица по којој ће потом издати и Милицу: интимно се претвара у средство за понижење, а поверено у оружје против најближих. У оба случаја, Раша постаје режисер туђег пораза, али и сопствене аутодеструкције.

У истој равни стоји и Миличин излив беса, када брани Ивана од Рашиног исмевања. Она једина отворено именује његово понашање као штетно, али ни њена реакција не мења ток сцене: обрасци контроле и омаловажавања остају нетакнути, а Милица је убрзо гурнута у следећи сукоб – ону гротескну сцену с видео-снимком, у којој Раша, насилно и без пристанка, открива интимни материјал и тиме разара последње остатке поверења.

Дуле и Игор у овом чину прелазе из улоге учесника у улогу сведока. Њихове реакције – од смеха изазваног дрогом, преко нелагоде, до отворене осуде – прате лук свести да су унутар једне токсичне, самодоволне микро-средине, у којој се и најинтимније трауме претварају у гориво за цинични забавни програм. Дуле, у једном од најјаснијих судара с Рашом, изговара суштину: да је Раша „сјебан и зато све треба да сјебе”, чиме се потврђује да је идентитет овог лика заснован на одржавању сопственог пораза као колективног стања.

Завршни разговор између Раше и Игора, који се после хаоса и насиља враћа готово нежној носталгији, открива парадокс транзиционог искуства: између напада, понижења и отворених конфликта увек остаје простор за заједничке слике детињства. У овом случају то је мотив каменог лава, који функционише као симбол трајности упркос свеопштем распадању. Реч је о две различите скулптуре које припадају различитим просторима: једна се налази у Хадерсфилду, где стоји као бели камени стражар над градом, док је друга у завичајном месту, жута и „пожутела” услед децјег, бесмисленог обележавања територије. Та двострукост открива унутрашњу везаност за два простора: „тамо”, у туђини, и „овде”, у Србији. Човек у страном окружењу неминовно трага за знацима који га повезују са оним што је оставио иза себе; такве паралеле постају извор осећаја снаге и континуитета, макар у облику камене фигуре која оживљава простор детињства. Ипак, разлика између „тамошњег” и „нашег” лава симптоматична је: док први задржава функцију стражара и симболичке чврстине, други је обезвређен, попишан, сведочећи о немару према сопственој баштини и о неспособности да се она очува.

Пета сцена, *Like a Hurricane*, функционише као чвориште целе драме: у њој се сабирају и згушњавају сви дотадашњи мотиви – исповест, подсмех, насиље и носталгија. Уместо линеарног развоја, овде настаје затворени круг: понављање музике и преплитање гласова у циничним, исповедним и ироничним регистрима показује да сваки гест, било интиман или деструктиван, завршава у истом стању заробљености.

Између аутопресуде и заједништва: сан и јава као паралелни судови у драматургији финала

Завршне две сцене драме, означене као *Зло доба* и *Буђење*, граде сложен драматуршки диптих у коме се огледају границе сна и јаве, насиља и помирења, смрти и смеха. Њихова функција није само у томе да донесу завршетак радње, већ и да саберу целокупну тематску матрицу комада: осећај кривице, распада и потраге за заједништвом унутар једне генерацијске парадигме посттранзиционог искуства.

У шестој сцени Рашина подсвесна кривица и аутоагресија обликују сан у којем се Иван појављује као судија и егзекутор. Иако у реалности њихово пријатељство носи тонове солидарности, у сну Иван постаје пројекција Рашиног самопорицања, глас његових унутрашњих демона. Нож, који држи у руци, симболизује оруђе пресуде, инструмент казне за иронију и неискреност што су обележиле Рашин живот. Посебно упечатљив мотив је покривање тела ћебетом након убода, што ствара метафору угушеног идентитета и закопаног живота. Тако се сан јавља као аутопресуда: Раша сам себи изриче казну, користећи лик блиског пријатеља као оличење сопствених унутрашњих страхова и самопорицања.

У седмој сцени, *Буђење*, отац затиче Рашу обливеденог кечапом који доживљава као крв; његова реакција од панике прелази у агресију, а оптужба „ти си за затвор” преноси мотив пресуде у породични домен, показујући да Раша нема уточишта ни у сну ни на јави: осуда га прати и изнутра и споља. Ипак, улазак Ивана у сцену доноси преокрет. Уместо ножа, он носи скулптуру „Мајка–Отацбина”, несавршено и гротескно уметничко дело сложене симболичке. Фигуру са женским лицем које је истовремено мајка, као интимна и породична фигура, и отацбина, као апстрактан и колективни појам. Својим отвореним устима која „вичу, опомињу и грде”, ова скулптура постаје опомињући знак друштвено-историјског и личног распада, али и глас двоструког губитка – породичног и националног. Скулптура „Мајка–Отацбина” тако материјализује расцепљени идентитет, а уједно делује и као симбол опомене и нужности буђења, позивајући на могућност заједништва.

У завршној сцени *Хадерсфилда* јавља се један од ретких тренутака у којем Раша одбацује иронију и цинизам као своје основне механизме одбране. Његов неконтролисани и искрени плач, изазван сусретом са Иваном и признањем да га је сањао, означава психолошки прелом: лик који је до тада одржавао дистанцу сада открива сопствену рањивост. Иванов утешни одговор („Само ти плачи... Ту сам ја, не брини”) у драмску матрицу уноси тон заједнице, солидарности и подршке.

Емоционална динамика сцене не завршава се на плачу. Тек након што се он стиша и пажња преусмери на Иванову скулптуру, појављује се смех – не више као подсмех или иронијски штит, већ као заједничка реакција на гротескно уметничко дело. Прелаз од суза ка смеху гради специфичну структуру финала: катарза није једновременно емотивно пражњење, већ процес постепеног смењивања бола и заједништва. Смех, мада недовољан да донесе пуно ослобођење, делује као знак тренутне повезаности и прихватања несавршености уметничког чина и људских односа који се, упркос распаду, могу обновити.

Дијалог око „браћења” од полиције, песме „Пуж” и заједничког смеха на крају гради привремену оазу солидарности између двојице ликова. Међутим, та близина не укида основни проблем: они остају у истом социјалном и егзистенцијалном вакууму, без реалне перспективе промене. Смех пред завесу делује као привидна катарза – он ствара тренутак повезаности, али и наглашава свест ликова да се њихова судбина суштински неће изменити.

Тако завршница *Хадерсфилда* не доноси коначно разрешење, већ стање крхке и привремене равнотеже. Иако се сцена зове *Буђење* и Раша се искрено окреће Ивану, тај чин није преображај него тек наговештај могућности блискости унутар распада.

ЛИТЕРАТУРА

- Дивињо 1978:** Ж. Дивињо, *Социологија позоришта*, Београд: БИГЗ.
- Ђуричић 2014:** М. Ђуричић, Хадерсфилд Угљеше Шајтинца: предност читања у односу на гледање, Сомбор: *Авангарда*, 6/18, 18–20.
- Селенић 2002:** С. Селенић, *Драмски правци XX века*, Београд: ФДУ / Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Стаменковић 2000:** В. Стаменковић, *Крај утопије и позориште*, Београд: Откровење; Нови Сад: Стеријино позорје.
- Стојановић 2008:** М. Стојановић, Појам политичког у савременој српској драми, Београд: *Књижевна историја*, 40/134–135, 179–186.
- Сувајџић 2022:** Б. Сувајџић, *Токови савремене српске драме*, Београд: Удружење драмских писаца Србије, Позориште „Модерна гаража”.
- Сурио 1983:** Е. Сурио, *Двеста хиљада драмских ситуација*, Београд: НОЛИТ.

Bojan T. Čolak

IDENTITY IN FRACTURE: TRANSITION, ALIENATION, AND NOSTALGIA
IN UGLJEŠA ŠAJTINAC'S *HUDDERSFIELD*

Summary

This paper analyzes Uglješa Šajtinac's play *Huddersfield* through the lens of identity fragmentation in the context of post-socialist transition. It examines a generation marked by alienation, ironically distanced nostalgia, and the loss of stable grounding. The analysis of individual scenes shows how social and cultural ruptures are reflected in the intimate biographies of characters oscillating between stagnation and attempts at adaptation.

Keywords: post-socialist transition; identity; alienation; nostalgia; self-destruction.