

„Žensko pismo“ i suvremena hrvatska drama

Fabijan, Lora

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:156686>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2023-01-31**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository of evaluation works](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZADRU

Odjel za kroatistiku

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni); smjer: nastavnički

Lora Fabijan

„ŽENSKO PISMO“ I SUVREMENA HRVATSKA DRAMA

Diplomski rad



Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopedmetni); smjer: nastavnički

„Žensko pismo“ i suvremena hrvatska drama

Diplomski rad

Student/ica:

Lora Fabijan

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Ana Gospić
Županović

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Lora Fabijan**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom „**Žensko pismo**“ i **suvremena hrvatska drama** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 31. kolovoz 2021.

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	5
2. POVIJEST ŽENSKOGA PISMA	7
2.1 ISTRAŽIVANJE ŽENSKOGA PISMA U SVJETSKOJ KNJIŽEVNOSTI.....	8
2.2 ISTRAŽIVANJE ŽENSKOGA PISMA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI.....	13
2.3 POJAVA ŽENSKOGA PISMA U HRVATSKOJ PROZNOJ KNJIŽEVNOSTI	17
3. FEMINIZAM	18
3.1 FEMINISTIČKE TEORIJSKE STRUJE	18
3.2 FEMINIZAM I POJAM ŽENSKOG PISMA	20
3.3 FEMINIZAM U MODERNI I POSTMODERNI.....	21
4. POVIJEST ŽENSKOG TEATRA.....	24
5. SUVREMENA HRVATSKA DRAMA.....	25
5.1 SUVREMENO HRVATSKO ŽENSKO DRAMSKO PISMO.....	30
6. LADA KAŠTELAN I NJEZINO STVARALAŠTVO.....	33
6.1 DRAMA <i>POSLJEDNJA KARIKA</i>	34
6.2 ELEMENTI ŽENSKOGA PISMA U DRAMI <i>POSLJEDNJA KARIKA</i>	35
6.3. ELEMENTI ŽENSKOGA PISMA U DRAMI <i>PRIJE SNA</i>	39
7. TENA ŠTIVIČIĆ I NJEZINO STVARALAŠTVO	43
7.1 ELEMENTI ŽENSKOGA PISMA U DRAMI <i>FRAGILE!</i>	44
8. TANJA RADOVIĆ I NJEZINO STVARALAŠTVO.....	49
8.1 ELEMENTI ŽENSKOGA PISMA U DRAMI <i>IZNAJMLJIVANJE VREMENA</i>	50
9. ZAKLJUČAK	56
10. SAŽETAK.....	59
11.LITERATURA.....	61

1. UVOD

U ovom diplomskom radu analizirat će se suodnos „ženskog pisma“¹ i suvremene hrvatske drame. Problematika ženskoga dramskoga pisma u hrvatskoj književnosti postaje aktualna tek devedesetih godina dvadesetoga stoljeća. Na njezin razvoj snažno je utjecao razvoj feminističke književne kritike koja je preuzela zadatak preispitati književni kanon koji su dotada većinom sadržavali muški autori, a žene su se javljale kao glumice, producentice te rjeđe redateljice. Proučavanjem ženskoga pisma bavile su se mnoge teoretičarke i književne povjesničarke. Najistaknutije među njima su Dunja Detoni Dujmić *Ljepša polovica književnosti*, Lidija Dujić *Ženskom stranom hrvatske književnosti*, Ingrid Šafranek *Ženska književnost i žensko pismo*, Lada Čale Feldman koja je autorica članka *Postoji li suvremeno hrvatsko žensko dramsko pismo?*, Jagna Pogačnik *Kraj feminizma i ženskog pisma* te Slavica Jakobović *Upitanost ženskog pisma*. Kada koristimo sintagmu žensko pismo trebamo biti pažljivi jer se ono kao pojam ne može pripisivati samo ženama, već i muškim autorima koji također mogu pisati ženskim pismom. Povijesno gledano feminizam se razvijao kroz tri ključna feministička vala. U prvom valu se javljaju sufražetkinje koje vode političku kampanju za žensko pravo glasa. Drugi val započinje u šezdesetim godinama dvadesetoga stoljeća, a u njemu se javljaju podjele na različite frakcije: liberalnu i radikalnu. Liberalna zahtjeva jednakost u obrazovanju žena, privredi i izjednačavanje građanskih prava, a radikalna se predstavlja kao grupa za oslobođenje žena te zastupa teze da postoje mehanizmi pritiska na društvene strukture. Brojne su zasluge drugoga vala, a u prvom planu je da se žena više ne definira u odnosu prema muškarcu, već u odnosu prema vlastitim vrijednostima. Drugi val otvara rasprave o obiteljskom nasilju, daje kritiku tradicionalnim obrazovnim procesima te pozitivno prikazuje ženskost. U trećem valu koji se nerijetko naziva i postfeminizmom pronalazimo disproporciju javnog i privatnog života žena te razvijanje kritike dotadašnjih ženskih pokreta koji polaze od perspektive bijelih heteroseksualnih žena koje predstavljaju bogatu srednju klasu. U ovom radu će biti istraženo suvremeno hrvatsko žensko dramsko stvaralaštvo odnosno njezini najvažniji predstavnici i odlike. Nastojat ću obraditi pojedine aspekte ili karakteristike ženskoga pisma u dramama suvremenih hrvatskih autorica: Lade Kaštelan *Posljednja karika* i *Prije sna*, Tene Štivičić *fragile!* i Tanje Radović *Iznajmljivanje vremena*. U njihovim će dramama biti istražena ključna tematska obilježja ženskoga pisma:

¹ Pojam žensko pismo ću, nadalje, pisati bez navodnika. *Parole de femme, écriture féminine, Women's Studies* predstavljaju neke od naziva za žensko pismo i ženske studije, a tijesno su povezani s feminizmom.

križanje žanrova, ispovjedni ton, u njezinom središtu težište je na ženskome liku i njezinom senzibilitetu te izloženost tog lika društvenim predrasudama, problematizacija muško-ženskih odnosa, potraga za ženskim identitetom i boljim životom te odnos majke i kćeri, majke i bake, bake i unuke, specifična ženska tjelesna iskustva: spolnost, trudnoća, tabuizirana tema obiteljskoga nasilja, patrijarhalan ustroj društva koje je ženama isključivo namijenilo uloge vezane uz sferu privatnog, propitivanje odnosa unutar obitelji iz ženskog očišta, tematizacija socioemocionalnih trauma žene u odnosu s muškarcima te tematika majčinstva koja je jedna od najreprezentativnijih tema ženskoga pisma.

2. POVIJEST ŽENSKOGA PISMA

Tijekom povijesti se društvo prema spisateljicama različito odnosilo. Postavlja se pitanje koje su žene uopće pisale u povijesti. Jedan od prvih romana je roman Mme de Lafayette *Princeza od Clevesa* koji predstavlja prvi francuski povijesni roman i jedan je od prvih romana u svjetskoj književnosti. Taj roman je gotovo anonimno objavljen jer ga autorica nije smjela potpisati jer je bila pripadnica nižeg plemstva i jer je žena. Roman je prototip ranog psihološkog romana. Osim Mme de Lafayette kroz povijest su pisale pripadnice aristokracije kao što je Margerita Navarska koja je predstavnic dvora, pisale su redovnice, a jedna od predstavnica je Heloiza koja je pisala pisma Abelardu i Tereza Avilska koja predstavlja ključnu osobu katoličke protureformacije, a pisala je mističnu liriku. Nadalje, pisale su neudate žene kao što je Emily Brontë koja je sa sestrama provela gotovo čitav život u zabačenom seocu Haworthu, a napisala je roman *Orkanski visovi* za kojeg možemo reći da nadrasta realizam. Rastavljene žene su također pisale, a jedna od njih je Mme de Stael koja je napisala pisma J. J. Rousseau i objavila ih pod svojim imenom, osim toga napisala je roman *Delphine*. George Sand je pisala pod pseudonimom Aurore Dupin Dudevant, a njezina djela su ljubavni, socijalni romani i *Dnevnik*. Od 17. stoljeća do romantizma spisateljice se drže uglavnom postojećih književnih formi te inoviraju tematski. George Sand predstavlja središnju figuru po stavu prema tekstu, privatnom i društvenom okolišu. Navedene spisateljice neke su od istaknutih prethodnica ženskog pisma, a najradikalnije teoretičarke su ih sklone odbaciti jer su kako one smatraju, pisale kao muškarci (Šafranek, 1983: 20). Beatrice Didier navodi kako žene nisu u svim književnim vrstama jednako zastupljene, ako pišu pjesništvo onda najčešće pišu lirsku poeziju, žene pišu romane, a upravo su romani smatrani manje vrijednom vrstom i literaturom za one siromašne duhom te se dugo vremena smatralo da su romani štetna literatura te da su oni ventil za nesretne žene. Spisateljice u romanima najčešće govore o autobiografskim temama jer se dugo vremena mislilo kako su žene odsutne iz javnog života, povijesti pa da im preostaje da pišu o sebi i svom skučenom univerzumu. U suvremeno vrijeme žene mogu izaći iz toga, ali one namjerno pišu iz unutrašnjosti sebe. Spisateljice su se istaknule i u pisanju epistolarnih vrsta. One su pisale o predmetu žudnje kao što je Heloiza pisala Abelardu ili prijateljici kao što je Emily Brontë; također žene su pisale

pisma sebi. Pisale su pamflete u doba Francuske revolucije koje je ujedno i briljantno doba ženskih pamfleta. Okušale su se i u pisanju fantastičnih književnih vrsta: romani strave, kriminalistički romani, erotski romani, ali žene uvijek rade otklon od norme vrste u kojoj pišu. Žene su najmanje pisale reprezentativna dramska djela, ali su se javljale unutar teatra avangarde, teatra tijela ili poetskog teatra.

Teme ženskog pisma su različite. Primjerice, nije dovoljno pisati o porodu da bi to bilo žensko pismo. Beatrice Didier navodi kako je najčešća tema ženskog pisma djetinjstvo koje je uskrsnuto u intenzitetu i neposrednosti ponovnog doživljaja (Šafranek, 1983: 22). Žene također često pišu o temama majčinstva i vezi majke i kćeri. Veza s majkom je u širem planu veza s prirodom. Pišu o temi žudnje. Kod spisateljica žudnja nije jednoznačna kao kod muškaraca koja je usmjerena konkretnom seksualnom ostvarenju. Tema pomirenja duha i tijela je također karakteristična za žensko pismo. Kod spisateljica se javlja ukidanje granica između tjelesnog i duševnog, fizičkog i psihičkog, a tijelo postaje motivacija za pisanje. Marguerite Duras napominje kako su žene odsutne kao subjekti iz svoga teksta. Spisateljice je kroz povijest pratila sumnja izdavača, šutnja, prezir ili kritika koja im je pokroviteljski laskala ili ih izopćavala. Postavlja se pitanje da li termin ženskog pisma označava cjelokupnu žensku produkciju 20. stoljeća ili označava ukupnost tekstova koje su ikad napisale autorice. Ako termin ženskog pisma označava cjelokupnu produkciju ženskih spisateljica tada se ženska književnost definira kao književnost manjka. Ženski stil pisanja u očima kritike prve polovice 20. stoljeća prikazuje nježnost, ljubak, fluidan, rascvjetan, biljni stil. Prema Šafranek spisateljice dvadesetih godina dvadesetoga stoljeća osjećaju da imaju nešto revolucionarno, ali su još uvijek u napasti da ih se poistovjeti s muškim autorima i modelima. Spisateljice još uvijek pišu pod muškim pseudonimima, ali odbijaju segregaciju i ukazuju na nejednakost obrazovanja (Šafranek, 1983: 19-23).

2.1 ISTRAŽIVANJE ŽENSKOGA PISMA U SVJETSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Davne 1971. godine Elaine Showalter je zagovarala proučavanje spisateljica kao skupine. Showalter tvrdi sljedeće:

„Spisateljice ne bi trebalo proučavati kao zasebnu skupinu na temelju pretpostavke da slično pišu, ili da čak pokazuju stilske sličnosti karakteristične za žensko pisanje. No žene ipak imaju posebnu povijest koja je podložna analizi, te uključuje takva složena razmatranja kao što su ekonomika njihove veze s književnim tržištem, učinci društvenih i političkih promjena u statusu žena na pojedince, te implikacije stereotipa o spisateljici i ograničenja njezine umjetničke autonomije“ (Moi, 2007 : 76).

Dvije su ključne knjige koje nastoje odrediti karakteristično žensku književnu tradiciju na temelju tvrdnje Elaine Showalter „ženska književna tradicija proizlazi iz još promjenjivog odnosa između spisateljica i njihova društva“ (Moi, 2007: 80).

Prva u nizu je knjiga *Književnice* Ellen Moers. Moers je prva koja je pokušala opisati povijest ženskog pisma kao „brzu i snažnu skrivenu struju“. Moers zaključuje da mi jednostavno znamo koje su spisateljice velike, *ona izbjegava suočavanje s činjenicom da su feministice kategoriju veličine uvijek smatrale spornom, stoga što se kriteriji za određivanje veličine uvelike kose s uključenjem žena u književni kanon* (Moi, 2007: 82-83).

Druga važna knjiga je *Njihova književnost* Elaine Showalter. Showalter napominje da dolazi do prolaznosti ženske književne slave ili navodi kako one književnice koje su slavljene za vrijeme života nestaju bez traga iz zapisa budućih naraštaja:

„Tako se svaka generacija spisateljica našla, takoreći, bez povijesti, prisiljena da ponovno otkrije prošlost, kujući uvijek iznova svijest svoga spola. S obzirom na to vječno prekidanje, kao i mržnju prema sebi koja je spisateljice otuđila od osjećaja kolektivnog identiteta, ne čini se mogućim govoriti o pokretu“ (Moi, 2007 : 83).

Showalter nastoji opisati žensku tradiciju engleskoga romana od generacije sestara Brontë do danas. Ona utvrđuje i tri glavne faze povijesnoga razvoja:

„Prvo je posrijedi dugotrajna faza imitacije prevladavajućih načina pisanja dominantne tradicije i ponutrenje njezinih standarda umjetnosti i pogleda na društvene uloge. Slijedi druga faza pobune protiv tih standarda i vrijednosti te zastupanje manjinskih prava i vrijednosti, što uključuje i zahtjev za autonomijom. Konačno nastupa faza samootkrića, okretanje prema unutra, oslobođeno jednoga dijela ovisnosti tipične za oporbeni stav, potraga za identitetom. Kada je riječ o spisateljicama, prikladna terminologija za ove tri faze bila bi Ženstvena, Feministička i Ženska“ (Moi, 2007: 84).

Elaine Showalter moramo zahvaliti jer njezina knjiga govori o mnoštvu spisateljica koje su bile nepoznate, a sada su počele dobivati zasluženo priznanje.

I Nadežda Čaćinović u djelu *U ženskom ključu* odgovara na pitanje postoji li ženska poetika. Ona navodi:

„Započnimo s jednostavnim, takoreći pred-teorijskim razlozima za i protiv potrebe ili barem mogućnosti spolnog diferenciranja kulturnih dostignuća. Prvi je razlog diferenciranje koje se uvijek događa: u prvom kontaktu s nekim kipom, slikom, kompozicijom, romanom spolno će se određenje posebno navoditi samo kada se radi o ženi. Takvo navođenje samo po sebi ne sadrži sud o tomu da li je djelo zbog toga drugačije, nego samo činjenicu veće ili manje neobičnosti, već s obzirom na vrstu umjetnosti i razdoblje nastanka teksta- dok je za starija razdoblja neočekivanost veća (ravna suvremenom iznenađenju zbog žene-pilota), u novijim razdobljima, iako se obično ne smatraju suvišnim, posebnu pažnju izazivaju samo na nekim područjima, žene-režiseri i žene-dirigenti još se zagledavaju po dva puta. Ovo može biti polazište za razradu već dosta poznatog uvida da je udio žena u stvaralačkoj djelatnosti nesrazmjerno mali, da je i to jedan od indikatora njihovog neravnopravnog

položaja što je, pak, sve zajedno posljedica „svjetsko-povijesnog poraza ženskoga roda, ali koji se napredovanjem emancipacije sve manje primjećuje. I ovdje ima niz neriješenih problema, a za nastavak izabirem samo jedan koji traži daljnje diferenciranje. Niz pojedinaca i grupa u suvremenom ženskom pokretu bavi se otkrivanjem i revaloriziranjem radova žena umjetnica, otkrivanjem slika što ih muzeji nisu izlagali, knjiga što su ih nakladnici zaboravili i zanemarili povjesničari umjetnosti. Žene koje su stvarale u otežanim okolnostima nisu mogle računati na jednaki uspjeh. Nabrojat ćemo moguća tumačenja: njihova su djela jednakih osobina kao i djela njihovih kolega, ali su automatski drugačije vrednovana... (Čačinović, 2000 : 53-54).

Nadalje, navodi značajke ženske estetike preuzevši formulaciju Ilme Rakus:

„subjektivnost, asocijativnost, polilogika, mnogoznačnost; polifono, razmrvljeno jastvo pripovjedača; odgovara mu gramatika mnogostrukih istovremenih odnosa; destrukcija vremensko-prostornih koordinata; labava izgradnja događanja, mreža umjesto linearne fabule; procesualnost (pisanje se odvija kao konstitutivni element onog što je napisano; eliptična, parataksička sintaksa i sintaksa uokruživanja; jezička skepsa kao svijest o razlici između života i napisanoga; prevelika osjetljivost za jezičke formule; sklonost kvaziusmenom izražavanju, pitanjima, usklikima, oslovljavanju; sinkretizam žanrova (sastavljanje iz krpica); posebna sklonost dijalogijskim i polifonim vrstama teksta (radiodrama, drama), otvorenim formama bez početka i kraja; tijelo, kuća, voda kao motivi koji se uvijek iznova pojavljuju kao metafore, simboli“ (Čačinović, 2000 : 57).

Naposljetku, Čačinović zaključuje:

„Ženski pokret ne smije prikazivati žene isključivo kao žrtve. U svim nama poznatim društvima žene brinu o djeci. Takva rana potpuna ovisnost dvosjekli je mač, kao i moć ženske privlačnosti. No moć ne postoji. Vratimo se pitanju: odgovor može biti pozitivan, ali svako potanko objašnjenje to relativizira“ (Čačinović, 2000 : 60).

Maša Grdešić osmislila je kolegij koji je nazvala *Feminizam i književnost*. Navodi kako se odlučila za taj kolegij kad je pregledavala kolegije koji su vezani uz feminističku teoriju i pronašla nekolicinu autorica. Grdešić napominje kako nedostatak žena te predstavnika drugih getoiziranih skupina na popisima književnih kolegija nije novost. Autorica zaključuje kako književnost degradira bijele hetero cis žene, nebijele autore i autorice te LGBTIQ autore i autorice te njihovu književnost naziva: *ženska književnost*, *afroamerička književnost*, *lezbijaska književnost*. Ako na internetu upišemo pojam spisateljice vidjet ćemo kako su one smještene u zasebne kategorije: „žensko pismo“, „ženska proza“, „ženska književnost“. Grdešić ističe kako jedino muški bijeli cis hetero muškarci nisu smješteni u posebnu kategoriju i kako ne postoje kategorije „muške književnosti“, „bjelačke proze“, „heteroseksualnoga pisma“, „cis književnosti“. Također, termin žensko pismo francuske feminističke teoretičarke Hélène Cixous se danas rijetko koristi u svom osnovnom značenju koji predstavlja binarne razlike muško-žensko u kojem nije važan spol autora, već forma i stil teksta. Maša Grdešić smatra kako: “Pojam ‘žensko pismo’ ili ‘ženska književnost’ trenutačno označava sve književne tekstove koje su napisale žene, a primarno se koristi kao tržišna kategorija“ (Grdešić, 2020: 166). Također, Grdešić tvrdi kako ženske spisateljice

dobivaju i manje književnih nagrada te kako se njihove knjige manje recenziraju od knjiga koje su napisali muškarci, a većinom ih recenziraju druge ženske spisateljice. Primjerice, kada mediji pišu o spisateljicama naglašavaju njihov izgled i privatni život. Tako je u listu *Australian* izašao članak povodom smrti Colleen McCullough koja je napisala *Ptice umiru pjevajući*, a članak je glasio:

„Colleen McCullough, jedna od najprodavanijih australskih književnica, bila je šarmerka. Neuglednog izgleda i svakako krupna, bila je ipak, duhovita i topla žena. U jednom je intervjuu rekla: ‘Nikad me nije zanimala odjeća ili figura, no zanimljiva je stvar da nikada nisam imala poteškoća u privlačenju muškaraca’“ (Grdešić, 2020: 167).

Za usporedbu, 2012. godine kada je umro književnik Bryce Courtenay list *Australian* je napisao:

„Bryce Courtenay bio je jedan od najvećih australskih pripovjedača koji je dodirnuo srca milijuna ljudi širom svijeta napisavši 21 bestseler, uključujući roman *The Power of One*“ (Grdešić, 2020 : 167).

Neke autorice su pokrenule projekt čitanja knjiga koje nisu napisali bijeli hetero cis muškarci. Ti projekti traju godinu dana i usmjereni su na jednu skupinu kao što su žene, nebijeli autori i autorice, LGBTIQ autori i autorice ili mogu biti usmjereni na cjelokupno degradirano spisateljstvo. Govinnage primjećuje kako se od degradiranih spisatelja očekuje da pišu o određenim temama te napominje kako je upravo u tome problem jer njihova djela uvažavaju samo zato što su različita od djela koja su napisali bijeli hetero cis muškarci. Spisateljica Aminatta Forna navodi kako ju se smatralo afričkom spisateljicom iako ona i njezina obitelj potječu iz Škotske, a nakon što je napisala roman *Najamnik* čija se radnja zbiva u Hrvatskoj knjižare nisu znale na koju bi je policu i u koju kategoriju smjestile. Margaret Atwood navodi: “Nijedna spisateljica ne želi da je se previdi ili podcijeni jer je žena; no malo ih, čini se, želi biti definirano samo rodom ili ograničeno time da jedino njemu budu lojalne“ (prema Grdešić, 2020 : 170). Jeanette Winterson koja je napisala *Naranče nisu jedino voće* ispituju je li njezin roman lezbijski roman, na što ona odgovara:

„Ne. Roman je za svakoga koga zanima što se zbiva na granicama zdravog razuma. Ostanesh li na sigurnom ili slijediš svoje srce? Nikada nisam razumjela zašto bi hetero pripovjedna proza trebala biti za svakoga, ali je bilo što s gej likom ili što uključuje gej iskustvo samo za queerove“ (Grdešić, 2020 : 170-171).

Aminatta Forna zaključuje:

„Pisci pokušavaju dosegnuti onkraj onih stvari koje nas dijele: kulture, klase, roda, rase. Kad bismo dobili priliku, oduprli bismo se klasifikaciji. Nisam nikada upoznala pisca ili spisateljicu koji žele da ih se opisuje kao žensku spisateljicu, gej pisca, crnačkog pisca, azijskog pisca ili afričkog

pisca. Mi se pisci s prefiksom žalimo na privilegij dodijeljen bijelom muškom piscu, onom koji dominira zapadnim kanonom i koji je jedini kojeg se naziva jednostavno piscem“ (Grdešić, 2020 : 171).

Ovakva ideja književnosti je politična, odnosno jednu povlaštenu skupinu pisaca proglašava univerzalnim, dok su drugi pisci predstavljeni kao razlika univerzalnom. Grdešić zaključuje kako su navedeni čitateljski projekti korisni jer povećavaju čitanost degradiranih skupina spisatelja i spisateljica. Možemo se nadati da će takvi projekti upoznati širu javnost s nepoznatim spisateljima i spisateljicama. Autorica napominje i kako je nužno ukinuti bijele muške hetero cis autore kao univerzalne (Grdešić, 2020: 172).

Također, u poglavlju *Tjeskoba ženskog autorstva* navodi kako su se u proljeće 2017. godine na Twitteru pojavila dva *hashtaga* #ThingsOnlyWomenWritersHear i #WhatWoCWritersHear kojima su žene koje se bave pisanjem književnosti prikazale stereotipe s kojima se još uvijek sukobljavaju. Spisateljica Joanne Harris napominje kako se muški pisci ne trebaju opravdavati kada pišu, za razliku od žena spisateljica kojima se predbacuje da zanemaruju obitelj. Muškarci su izjavljivali da ne čitaju knjige koje su napisale žene, a razvili su i predrasudu da žene uglavnom pišu o svojim emocijama. Također, nerijetko su partnere spisateljica pitali što misli o činjenici da njegova žena piše i pohvaljivali partnera koji svojoj partnerici dopušta da se bavi pisanjem (Grdešić, 2020: 175).

Sada već davne 1837. godine pjesnik Robert Southey napisao je pismo Charlotte Brontë u kojem je izjavio:“ženi književnost ne može niti treba biti životni poziv.“ Mala je vjerojatnost da bi se muškarac u suvremenosti to usudio izjaviti, ali ideja da žena za bavljenje književnošću treba pristanak partnera, odnosno da zanemaruje svoje obiteljske dužnosti ako se bavi pisanjem prikazuje suvremenu verziju izjave Roberta Southeya. Elaine Showalter napominje:

„Ženskost je poziv sama po sebi. Za žene je rad značio i još uvijek znači rad za druge, a žena koja je pokušala prisvojiti i neko drugo zanimanje osim onog primarnog, prirodnog, odnosno ženskog smatrala se sebičnom, neženstvenom i nekršćanskom“ (Grdešić, 2020 : 176).

Sandra Gilbert i Susan Gubar napisale su studiju *Ludakinja na tavanu* koju su posvetile tjeskobi autorstva kod spisateljica 19. stoljeća. Gilbert i Gubar ističu kako su žene koje su se bavile pisanjem u 19. stoljeću osjećale spomenutu tjeskobu autorstva jer su bile zatočene u kuhinjama, nedostajao im je literarni rad njihovih prethodnica te su se plašile činjenice da su žene u književnosti uglavnom služile kao muze za pisanje muškim spisateljima (Grdešić, 2020: 176-177).

Virginija Woolf je također još 1929. godine u svojem djelu *Vlastita soba* pisala o ženama i njihovom položaju u književnosti. Woolf u svojoj knjizi navodi kako su se i muškarci susretali s brojnim zaprekama tijekom bavljenja pisanjem: siromaštvom, nedostatkom obrazovanja i ravnodušnošću svijeta prema književnosti i umjetnosti, ali Woolf naglašava kako je ženama bilo mnogo gore jer su kao kćeri ili supruge bile podređene svojim očevima ili muževima te su rijetko kada imale vremena za pisanje. Zaključuje da je zbog toga većina ženskih spisateljica pisalo pod muškim pseudonimom: “Žene će kvalitetnije pisati kada budu pisale kao žene koje su zaboravile da su žene” (Grdešić, 2020 : 177-179).

Jedno od ključnih pitanja koje Maša Grdešić postavlja: “Što zapravo očekujemo od spisateljica, kako želimo da pišu?” (Grdešić, 2020 : 181). Ističe da većina čitatelja smatra da žene imitiraju muške pisce kada pišu kao oni ili kada pišu različito od muških spisatelja pitaju se je li to pismo zanimljivo muškoj publici. Također, Grdešić upozorava kako se rijetko susrećemo s tekstovima spisateljica i nadodaje kako je i ona sama završila studij književnosti, a na programu njezina studija je bilo nužno pročitati samo po jedan roman Madame de Lafayette, Virginije Woolf, Marguerite Yourcenar, Toni Morrison i Dubravke Ugrešić (Grdešić, 2020 : 181).

2. 2 ISTRAŽIVANJE ŽENSKOGA PISMA U HRVATSKOJ KNJIŽEVNOSTI

U zborniku radova *Žene u Hrvatskoj. Ženska i kulturna povijest* koji je uredila Andrea Feldman ispituje se ženska povijest u više tisuća godina te se prikazuje život žena u starim vremenima. Godine 1900. zagrebačke učiteljice koje su bile okupljene u Hrvatskom pedagoškom zboru pokreću prvi časopis koji je bio namijenjen ženskoj publici *Domaće ognjište*. U proslavu prvog broja časopisa koji je naslovljen *Što hoćemo i želimo* otkrivaju temeljnu dvoznačnost na prvi pogled jednoznačnog časopisa. *Domaće ognjište* ženama s jedne strane predlaže okrenutost domu, ali i svjetlost, prosvijećenost i kulturu. Prve urednice časopisa bile su Marija Jambrišak i Jagoda Truhelka, a potom Milka Pogačić, a sve su tri po zanimanju bile učiteljice jer je u to doba to bila jedna od rijetkih struka kojom su se žene mogle baviti. Dunja Detoni Dujmić u knjizi *Ljepša polovica književnosti* prikazuje stvaralaštvo i važnost spisateljica Adele Milčinović, Marije Jurić Zagorke, Gjene Vojnović i Zofke Kveder, a u središte postavlja Dragojlu Jarnević koja je u vrijeme kada nije bilo ženskih časopisa pisala za časopise koji govore o problemima odgoja i obrazovanja. Dragojla Jarnević se bavila odgojem i obrazovanjem djece kako bi osigurala uvjete za vlastito pisanje (Zlatar, 2010 : 99-100).

Jagna Pogačnik u članku *Kraj feminizma i ženskog pisma* naglašava kako se u književnosti koju pišu žene javljaju problemi. Sintagma žensko pismo često predstavlja cjelokupnu književnu produkciju koju pišu žene. To bi značilo da Julijanu Matanović, Vedranu Rudan, Sanju Lovrenčić, Dašu Drndić, Arijanu Čulinu, Dubravku Ugrešić, Irenu Vrkljan i Mariju Jurić Zagorku možemo posložiti u jednu ladicu. Pogačnik precizira kako ne postoji linearna priča o takozvanoj ljepšoj polovici hrvatske književnosti. Zaključuje kako postoje određena tematska i stilska obilježja na osnovu kojih možemo govoriti da određene autorice pripadaju, odnosno ne pripadaju ženskom pismu. Zlatne godine hrvatskoga ženskoga pisma su osamdesete godine dvadesetoga stoljeća. Na primjeru Dubravke Ugrešić, Nade Mirande Blažević, Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan doista možemo govoriti o karakterističnome ženskom pismu. U svojim djelima te su autorice tematizirale feministička pitanja o statusu urbane intelektualke u patrijarhalnoj i malograđanskoj sredini, odnos prema vlastitom tijelu, odnos majke i kćeri i ulogu obitelji kao institucije. Pogačnik tvrdi da se devedesetih i dvijetisućitih ne nastavlja takva pojava ženskoga pisanja u hrvatskoj književnosti (Pogačnik, 2012 : 3).

Krajem sedamdesetih godina i u prvoj polovici osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća u Hrvatskoj je feministička kritika bila oštra zagovornica odvajanja muških i ženskih pisaca u nacionalnoj književnosti i ustrajavala je na razlikama u umjetničnome izražavanju. U tom su kontekstu istaknute osobitosti ženskoga pisma ili ženskoga načina pisanja, odnosno nastoji se prepoznati je li neko djelo napisala žena ili muškarac. U tekstu *Ženska književnost i žensko pismo* Ingrid Šafranek iznosi da žene nastoje „oivičiti svoju poziciju žene subjekta koji piše“ (Lukšić, 1997: 137). Šafranek napominje kako je malo izrazito ženskih tekstova u kojima se ženskost svjesno upisuje kao stav, ali ističe kako postoji niz elemenata koji tekst čine ženskim:

„nemaran odnos prema kompoziciji, prema čvrstoj strukturi, sklonost fragmentima i slobodnome sastavljanju, zatim zanemarivanje tematskog, referencijalnog i čak prividna odsutnost događajnosti u romanu na račun izražajne strane, što se očituje kao snažan prodor pjesničkoga u prozno tkivo. Otuda sklonost ispovjednosti i autobiografičnosti“ (Lukšić, 1997 : 137).

Ipak, moramo paziti kada neko djelo svrstavamo u sintagmu ženskoga pisma zbog fluidnosti teorijskih kategorija i koncepata iz čega proizlazi da su i mnogi muškarci pisali pjesnički i ispovjedno orijentirane tekstove, tematski vezane uz kuću i obitelj. Kao primjer takvog muškog ženskog pisma možemo spomenuti Marcela Prousta:

„I opet počeh sebe ispitivati, kakvo je to nepoznato stanje, koje sa sobom ne donosi nikakva logična svjedočanstva, nego samo nepobitnost iščekava. Pokušavam postići, da se opet pojavi. Vraćam

se mišlju na trenutak, kad sam uzeo prvu žlicu čaja. Ponovno nalazim isto stanje, ali bez ikakva novog razjašnjenja. Zahtijevam od svoga duha nov napor da još jednom pred svijest izvede doživljaj, koji izmiče. A da ništa ne oslabi polet, kojim će on pokušati, da ga se ponovno dočeka, ja odстранjujem sve zapreke, svaku ovoj stvari stranu misao, zaklanjam osjetivši, da mi se duh bez uspjeha zamara, da ga naprotiv primoravam, da se rasonodi onim, što sam mu malo prije branio, da misli na nešto drugo, da se odmori prije konačnog pokušaja. Zatim po drugi puta opustim sve oko njega, postavim licem u lice pred njega još uvijek prisutni okus onog prvog gutljaja, i osjetim, kako u meni treperi nešto, što se pomiče sa svog mjesta, što bi htjelo da se izdigne, kao kad bi se nešto u velikoj dubini otkinulo sa svog sidra; ne znam, što je to, ali to se polagano uspinje; osjećam otpor i čujem žamor prevaljenih daljina“ (Proust, 1970: 566-567).

U književnosti prevladavaju muški autori i likovi, a ako bi se pojavile žene ili ženski likovi u većini slučajeva bi završili tragično. Primjerice Tolstojeva Ana Karenjina je počinila samoubojstvo, a Šimunićeva Srna je protrčala ispod duge kako bi postala dječak, a time se izložila smrtnoj opasnosti (Oraić Tolić, 2005: 66).

Već spomenuta Dunja Detoni Dujmić knjigu *Ljepša polovica književnosti* posvećuje ženama koje su bile aktivne u hrvatskoj književnosti 19. i prve polovice 20. stoljeća. Njezina knjiga je isticana u privatnoj sferi, doživjela je i nekoliko javnih pohvala, ali nije dobila nijedno priznanje. U godini njezina izdanja su se dijelile brojne nagrade za autorska djela, ali autoricu nije pripala niti jedna. Bilo koja knjiga koju je napisao muškarac u istom tom razdoblju je bila vrijednija od njezine studije o ženama.

Slavica Jakobović također postavlja pitanje postoji li žensko pismo i što je to? Navodi kako odgovor na to pitanje možemo pronaći u časopisu *Republika* iz 1983. godine. Jakobović ističe:

„Riječ žene uzimaju da bi odgovorile Muškarcu, Njegovoj slici žene projiciranoj na povijesnom platnu patrijarhata, moćnom nadčovjeku i njegovim falocentričnim kulturnim simbolizacijama i uzimaju je da bi ispisivale vlastitu putanju žudnje koju prepoznaju kao zatomljenu kroz povijest, da bi oslobodile imaginaciju vlastitoga spola, potiskivanu i žigosanu od logocentričkoga uma kao bezumni prodor iracionalnog“ (Jakobović, 1983 : 4).

Kroz povijest se ženski iskaz rijetko javljao u literaturi, no ženski iskazi su sačuvani u dokumentima sudnica i ludnica te inkvizicijskim kronikama iz tradicije spaljivanja vještica i heretika (Jakobović, 1983 : 4).

Žensko pismo dakle često označava opreku muškom pismu. U istom članku autorica se pita što možemo reći o ženskom pismu u Hrvatskoj? Ona napominje: “To je zadaća koja tek predstoji, prvenstveno zadaća čitanja i pisanja, ali i milosti kritike i izdavačke časopisne (i ostale) politike. To je zadaća upisivanja u prazno mjesto, tekstualna (označiteljska) praksa koja takvom tek treba nastajati, ali i zadaća teorije“ (Jakobović, 1983 : 5).

Ingrid Šafranek napominje kako je ženska književna produkcija oduvijek postojala. Bez obzira na to o čemu žene pišu bilo je jako malo spisateljica i naslova, a djela koja su napisale su često bila sortirana na jednoj polici po jednom kriteriju spola. Književni kritičar Le Modea pita: “Za ime božje, što one još uopće imaju da kažu“ (Šafranek, 1983 : 7). Šafranek napominje kako se nije pitao zašto njegove kolege pišu već godinama te odakle crpe ideje. Šafranek zanimaju oni tekstovi gdje žene svjesno upisuju svoju spolnu specifičnost i različitost. Ističe kako su žene često pisale kao muškarci jer su donedavno željele istaknuti svoju jednakost. Žensko pismo ili ženski studiji smatraju se interdisciplinarnom djelatnošću, jer se povezuju sa sociologijom, lingvistikom i psihoanalizom. Šafranek navodi neke teškoće stvaralaštva za žene: nedostatak obrazovanja, težak prodor na područje kulture, bešćutna uloga obitelji, partnera, majčinstva. Žena kada stvara to shvaća kao krivnju jer smatra da je to vrijeme mogla posvetiti svome djetetu, suprugu, ljubavniku, a to vrijeme doživljava kao luksuz. Suzanne Horer i Jeanne Socquet u svojoj knjizi *Prigušeno stvaralaštvo* govore o teškoći ženskoga stvaranja. Ističu da se osim privatnog problema javlja i sukob s društvom. Društvo tu književnost često marginalizira, odbacuje, zanemaruje, zatvara u geto te je ismijava i svodi na vječan mit o sentimentalnom biću (prema Šafranek, 1983 : 8-9).

Šafranek je proučavala Marguerite Duras koja izjavljuje: “Književnost je ženska, žene imaju specifičan pogled na svijet, žene vide svijet drugačije“ (Šafranek, 1983: 9). Šafranek se nije slagala s tom njezinom izjavom jer je smatrala da je književnost univerzalna, a potom se našla u raspravi u kojoj su se postavljala pitanja postoji li žensko pismo? Žensko pismo je otvoreno, ono nužno izbjegava kod i klasifikaciju. Šafranek ističe kako je prva eksplozija ženskog pisanja počela 1945. godine, a druga 1968. godine. Tekstova u kojima se ženskost upisuje svjesno kao napor i kao stav je zapravo relativno malo. Hélène Cixous u francuskoj književnosti navodi dvije autorice koje ženskost svjesno upisuju u svoje tekstove, a to su Colette i Marguerite Duras. Šafranek bi tom popisu dodala i Chantal Chawaff, Françoise Xenakis, Jeanne Hyvrard te Hélène Cixous, dok se na njemačkom području ističe Ingeborg Bachmann. Napominje kako je teško odgonetnuti postoji li žensko pismo kao zasebna kategorija ili ne postoji, ali te komponente možemo prepoznati kod velikog broja autorica koje jezik shvaćaju kao izražajnost, a ne kao neutralnost. Tu možemo spomenuti Juliju Kristevu koja odbacuje podjelu na muško i žensko pismo, ali ipak ističe da u ženskim tekstovima pronalazimo zajedničke elemente. Kristeva navodi da žene preziru kompoziciju i strogu strukturiranost, a da se zalažu za fragmentarnost te patchwork. Također, tvrdi da žene zanemaruju označeno i tematsko zbog izražajnosti te da u ženskom pismu pronalazimo snažan

prodor pjesništva u prozu, ali Šafranek upozorava kako je prodor pjesništva u prozu karakterističan i za mušku avangardu i avangardno pisanje općenito. Annie Leclerc u djelu *Riječ žene* govori kako se godinama smatralo da je muško ono što valja, a žensko ono što je skriveno: žensko tijelo, ženski užitak, govor žene. Šafranek smatra da je njezin tekst bio potreban jer se žena dugo vremena smatrala manje vrijednom i osjećala se krivo ako se bavila pisanjem. Šafranek navodi da postoje teorije koje smatraju da je autor bespolan jer se on mora uživjeti u onoga o kome piše. Hélène Cixous ističe:

„Trebalo da žena piše sebe: da žena piše o ženi i da pozove žene na pisanje od kojeg su one bile isto takvom žestinom udaljene kao i od svoga tijela; zbog istih razloga, istim zakonom, s istim ubilačkim ciljem. Trebalo da žena dođe u tekst kao što treba da dođe na svijet i u povijest svojim vlastitim snagama“ (Šafranek, 1983 : 14).

Šafranek objašnjava da žensko pisanje podrazumijeva općenitu produkciju ženskih tekstova, a žensko pismo: “ono što se zbiva na razini stila“ (Šafranek, 1983: 15). U tom smislu, postoje tri faze ženskog pisanja. Žene su u prvoj fazi naglašavale svoju ravnopravnost s muškarcima, željele su da se zanemari razlika jer žene da bi pisale su morale ući u okvire već stečenog. U drugoj fazi Simone de Beauvoir navodi da je razlika negativna jer ona nije prirodna nego je nametnuta i smatra da tu razliku treba ukinuti. Žene u drugoj fazi žele naglasiti svoju razliku u pisanju naspram muškaraca. U trećoj fazi žene prikazuju svoju raznovrsnost. Kada žene govore o razlici one je brane te prikazuju kao premoć, a kada muškarci govore o razlici misle na inferiornost (Šafranek, 1983 : 15-18).

2. 3 POJAVA ŽENSKOGA PISMA U HRVATSKOJ PROZNOJ KNJIŽEVNOSTI

Suvremena hrvatska književnost osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća obilježena je pojavom ženskoga pisma. U povijesti hrvatske književnosti kvalitetniji prilog proučavanja ženskoga pisma i ženske književnosti dale su već spomenute znanstvenice Ingrid Šafranek i Dunja Detoni Dujmić. Ingrid Šafranek pojašnjava da ih zanimaju djela u kojima su autorice više ili manje svjesne svoje spolne specifičnosti, objašnjava da ih zanimaju djela u kojima one upisuju svoju različitost, ali ne samo na tematskoj, nego i na tekstualnoj razini (Dujčić, 2011 : 141).

Dunja Detoni Dujmić ističe da je pojam ženske književnosti:

“pragmatični termin oslobođen predrasuda o ženskom ili muškom načinu pisanja, termin koji ne priznaje estetske ili poetološke kriterije određene spolnom pripadnošću. Tako shvaćeno žensko pisanje ne prejudicira nikakve stilske predrasude. Lirsko omekšavanje, pogled iznutra, ispovjednost, labave ili kolažirane strukture i sl. nisu stilske izvedenice spolne pripadnosti“ (Dujčić, 2011 : 141-142).

Hrvatska ženska proza osamdesetih godina 20. stoljeća obuhvaća sljedeće odrednice:

1. *autobiografsku građu koja je oblikovana u manje romaneskne forme, a često je ispovjednog karaktera*

2. *arhetipski fragmenti iz sterilnoga dekadentnoga građanskog miljea, jasno polariziranih uloga, superiornoga oca i inferiorne majke*

3. *naglašena stilska afektivnost koja vodi autorice od iskazivanja poetski izvornoga i doživljenoga prema artificijelnom i patetičnom*

4. *apostrofiranje čitatelja i tematiziranje samoga čina pisanja* (Dujčić, 2011 : 142).

Ove odrednice u svojim djelima posebno su zastupale tri književnice: Slavenka Drakulić, Dubravka Ugrešić i Irena Vrkljan (Dujčić, 2011 : 142).

3. FEMINIZAM

3.1 FEMINISTIČKE TEORIJSKE STRUJE

Šezdesetih godina kada su žene izborile pravo glasa, feminizam se pojavio kao važna politička sila na Zapadu, a krajem šezdesetih godina žene su formirale vlastite oslobodilačke skupine, kao zamjenu drugim oblicima političke borbe u koje su bile uključene.

Možemo postaviti pitanje koja je uloga znanosti o književnosti unutar toga pokreta? U knjizi *Sestrinstvo je moćno* navodi se samo pet referencija na djela koja su u cijelosti ili djelomice posvećena književnosti: *Vlastita soba* Virginije Woolf (1927.), *Drugi spol* Simone de Beauvoir (1949.), *The Troublesome Helpmate* Katharine M. Rogers (1966.), *Thinking about Women* Mary Ellmann (1968.) i *Sexual Politics* Kate Millett (1969.). Možemo reći da ta djela predstavljaju temelj razvoja angloameričke feminističke kritike (Moi, 2007 : 42-43).

Kate Millett smatra se majkom i pretečom svim kasnijim djelima feminističke kritike unutar angloameričke tradicije. Njezina *Spolna politika* podijeljena je u tri dijela: *Spolnu politiku*, *Povijesnu pozadinu*, *Književnu refleksiju*. U prvom djelu Kate prikazuje svoju tezu o prirodi odnosa moći između spolova, drugi dio predstavlja pregled sudbine feminističke borbe i njezinih protivnika u 19. i 20. stoljeću, a posljednji dio pokušava pokazati kako se spolna politika moći opisana u prethodnim poglavljima iskazuje u djelima D. H. Lawrencea, Henryja Millera, Normana Mailera i Jeana Geneta (Moi, 2007 : 45).

Druga predstavnicu angloameričke feminističke kritike je Mary Ellmann. Njezina knjiga *Razmišljanje o ženama* objavljena je prije *Spolne politike* Kate Millett. Ellmann smatra da zapadnu kulturu na svim razinama prožima fenomen „mišljenja pomoću seksualne analogije“. Nudi nam primjer u kojem bi mišljenje pomoću seksualne analogije moglo biti opravdano, a zatim ga suprotstavlja našoj situaciji.

„Muškarci su snažniji od žena, a ženska reproduktivna uloga duže traje i napornija je od muške. Potpuno praktično (premda ne idealno) društvo bilo bi ono u kojem bi te činjenice bile toliko važne da bi svi muškarci i žene bili totalno obuzeti njihovom demonstracijom – to jest upotrebom snage i iznošenjem trudnoća. Oba bi spola živjela bez stanki u kojima bi mogli uvidjeti vlastitu monotoniju ili, češće opisati složenu fascinaciju u koju su ih njihova osjetila prurušila....“ (Moi, 2007 : 54-55).

Osim angloameričke feminističke kritike javlja se i francuska feministička kritika. Simone de Beauvoir je jedna od najvećih feminističkih teoretičarki 20. stoljeća. Ona je smatrala da će socijalizam ukinuti potlačenost žena, a za sebe je naglašavala da je socijalistica, a ne feministica. U *Drugom spolu* navodi:

„Na kraju Drugoga spola rekla sam da nisam feministica jer sam vjerovala da bi se problemi žena automatski riješili u kontekstu socijalističkoga razvoja. Tada sam pod pojmom feministički podrazumijevala bitku za specifično ženska pitanja, neovisno o klasnoj borbi. Danas o tome imam isto mišljenje. Prema mojoj definiciji, feministice su žene, ili čak muškarci koje vode bitku da bi promijenile ženski položaj u vezi s klasnom borbom, ali u isto vrijeme i neovisno o njoj tako da promjene za kojima teže ne budu u potpunosti ovisne o promjeni društva u cjelini. U tom bi smislu rekla da sam danas feministica jer sam shvatila da se moramo boriti za položaj žena, ovdje i sada, prije no što se ostvare naši snovi o socijalizmu“ (Moi, 2007 : 129-130).

Hélène Cixous navodi da je koncepcija ženskoga pisanja povezana s Derridaovim pisanjem kao *différence*. Ona smatra da ženski tekstovi počivaju na razlikama, ali upozorava kako je termin žensko pisanje zazoran jer nas termini poput muževno ili ženstveno zatvaraju unutar binarne logike, *unutar klasične vizije spolne opreke između muškaraca i žena* (Moi, 2007 : 153). Cixous ističe kako nije važan empirijski spol autora, nego vrsta pisanja o kojoj je riječ. Napominje nam da može doći do opasnosti brkanja autorova ili autoričina spola sa spolom pisanja.

„Većina je žena ovakva: pišu poput nekoga drugog – muškarca – i u svojoj ga nevinosti potpomažu i daju mu glas, te na kraju proizvedu pisanje koje je zapravo muževno. Mora se jako paziti kada se radi sa ženskim pisanjem da se ne upadne u zamku imena: to što je potpisan ženskim imenom, tekst ne čini nužno ženstvenim. Moglo bi jednako tako biti riječi o muževnom pisanju, i obrnuto, sama činjenica da je tekst potpisan muškim imenom ne isključuje ženstvenost. Rijetko je, ali ponekad se ženstvenost može pronaći u pisanju koje su potpisali muškarci: ipak se događa“ (Moi, 2007 : 154).

Angloameričke kritičarke su promatrale žensko pismo iz sociološke perspektive, a usmjerene su na analizu društveno konstruirane ženske rodne uloge. One pokušavaju prikazati

kako se prezentiraju žene u književnim tekstovima te nastoje pojasniti ulogu žene kao čitateljice. Elaine Showalter uvodi pojam ginokritika koji upućuje na usmjerenost kritike na žene i žensko stvaralaštvo. Angloamerička feministička kritika naglašava kritiku društvenih institucija, a posebno obrazovnih te oni nastoje u obrazovni kanon uvesti ženske književnice i teoretičarke koje su pisale povijest književnosti. Nasuprot njima francuska feministička književna kritika polazi od stajališta Jacquesa Derridaa i psihoanalitičke škole Jacquesa Lacana, a teoretičarke Héléne Cixous i Luce Irigaray se bave problemima ženskog pisma i ženske kreativnosti, odnosom žena prema jeziku te one naglašavaju potrebu žena za pisanjem, odnosno da se drugačije izražavaju u odnosu na mušku tradiciju. Francuske teoretičarke proučavaju spolnu razliku u književnim tekstovima te naglašavaju pojam ženskog pisma kao odraz te spolne različitosti.

3.2 FEMINIZAM I POJAM ŽENSKOG PISMA

Feminizam se kao politički pokret javlja početkom dvadesetog stoljeća, a motiviran je socijalnim promjenama modernoga vremena, a cilj mu je emancipacija žena u društvu i njihova jednakost s muškarcima po pitanjima prava glasa, prava na rad s jednakom plaćom te prava na pobačaj. Temeljna feministička bitka usmjerena je na preoblikovanje postojećih odnosa moći u društvu te na uvođenje različitih strategija otpora. Šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća se unutar feminizma oblikuje snažno polje socijalnog djelovanja, a naglašavaju žensku solidarnost i političko djelovanje. U Hrvatskoj se feminizam najčešće javlja u spomenutim godinama, budući da feminizam u prošlom stoljeću biva prihvaćen :“kao oznaka za različite vidove izražavanja ženskih problema i postavljanja pitanja“ (Zlatar, 2010 : 98). Pojam feminističke književnosti se relativno malo koristi, prihvaćeniji je naziv žensko pismo, a taj je pojam nastao u francuskoj feminističkoj kritici sedamdesetih godina, a glavne predstavnice francuske feminističke kritike su već spomenute Héléne Cixous i Luce Irigaray koje su i u suvremeno vrijeme predstavljene kao „opći nazivnik“ za spisateljice koje se bave ženskim temama. U hrvatskoj znanosti o književnosti pojam ženskog pisma prva upotrebljava Ingrid Šafranek koja navodi da postoje tri temeljne razine prepoznavanja različitosti ženskog pisma: spolna i kulturalna, tematska različitost te različitost teksta koje se trebaju javiti u tekstu da bi taj tekst odredili kao žensko pismo. Suvremena feministička kritika pod pojmom ženskog pisma podrazumijeva tekstove koje pišu žene, a namijenjeni su drugim ženama, tekstove koji su napisani sa stajališta ženskog iskustva te one tekstove koji dovode u pitanje patrijarhalni kanon. U najnovijim teorijama se feministička književna teorija pretvorila u

rodnu teoriju, a rodna teorija inzistira na temi rodnog identiteta autora ili autorice kao kulturalnog identiteta, a glavna predstavница je Judith Butler (Zlatar, 2010 : 98-99).

3.3 FEMINIZAM U MODERNI I POSTMODERNI

U *Dijalektici prosvjetiteljstva* Max Horkheimer i Theodor Adorno navode da su žene izjednačene s prirodom, a muškarac s kulturom:

„Žena nije subjekt. Ona ne proizvodi nego njeguje one koji proizvode kao živi spomenik davno minulih vremena zatvorene kućne privrede. Podjela rada koju je iznudio muškarac nipošto joj nije pogodovala. Ona je postala otjelovljenjem biološke funkcije, slikom prirode, a potlačivanje prirode bilo je ono na čemu je civilizacija gradila svoju slavu. Čitava su tisućljeća sanjala o tomu da bezgranično vladaju prirodom, da kozmos pretvore u beskonačno lovište. Ideja čovjeka u muškom društvu bila je tomu primjerena. To je bio smisao uma kojim su se ponosili“ (Oraić Tolić, 2005 : 70).

Max Horkheimer i Theodor Adorno prikazuju shemu u kojoj je žena interpretirana kao priroda /objekt, a muškarac kao kultura/ subjekt te potvrđuju percepcije koje su moderni muškarci stvorili o ženama. Descartes navodi *res cogitans* (misleću tvar) i *rex estensu* (protežnu tvar), a žene su shvaćene kao protežna tvar. Rousseau je smatrao da je ženama mjesto u kući i povezivao ih je s osjećajima, a Hegel je smatrao da su žene nesposobne za univerzalno jer:“one izvrću opće dobro u posjed i ukras obitelji“ (Oraić Tolić, 2005 : 70). Goethe i Schiller ženama zamjeraju diletantizam, a nasuprot tomu žene su hvaljene u privatnoj sferi :“kao pjesničke muze i anđeli u kući“ (Oraić Tolić, 2005 : 70).

Muškarci su predstavljeni kao kultura, duh, opće, logos, nužnost, transcendencija, označeno i smisao, a žene kao priroda, tijelo, pojedinačno, osjećajnost, imanencija, označitelj i predmet. Kako ističe Dubravka Oraić Tolić: “Muškarci su postali autori, proizvođači tekstova i materijalnih dobara, žene su bile čitateljice i potrošačice u obitelji, društvu, modi“ (Oraić Tolić, 2005 : 71).

Žene su upozoravale na nejednakost s muškarcima i tražile su da budu izjednačene s muškarcima po pitanjima prava. Po uzoru na *Deklaraciju o pravima čovjeka i građanina*, koja je donesena u ljeto 1789., dramatičarka Olympe de Gouges je u ljeto 1791. objavila *Deklaraciju o pravima žena i građanki*. Tražila je bolju naobrazbu za žene i da imaju ista prava u braku kao muškarci. Dodala je i žensku inačicu muškog ugovora pod nazivom *Društveni (bračni) ugovor između muškarca i žene*. Mary Wollstonecraft je donijela proglas *Obrana ženskih prava*. Nakon Revolucije je ženama u Francuskoj zabranjeno političko djelovanje, a Olympe de Gouges je giljotinirana. U 19. stoljeću feminizam se bori za žensko

pravo glasa i bolje uvjete rada za žene. Nakon dva svjetska rata žene su stekle pravo glasa u svim zemljama demokratskoga svijeta, a potom nastupa novi feminizam koji potiče nova pitanja prava žena (Oraić Tolić, 2005 : 72-73).

Feminizam koji se javlja šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća još uvijek zastupa oslobođenje i jednakost žena i njihov položaj u društvu, a postavlja i novo pitanje o spolnoj razlici i ženskom identitetu. Simone de Beauvoir govori o ženama u trećem licu, a tek 1972. priznaje da je feministica i ističe kako socijalizam neće biti dovoljan za oslobađanje žena. Feminizam je sada usmjeren na slobodu ženskog tijela. Posljedica toga je da je već sedamdesetih godina u ruralnoj patrijarhalnoj sredini slavonskoga sela mladić mogao prenoćiti kod djevojke pod zaštitom njezine bake. Kako navodi Dubravka Oraić Tolić: “Baka nije vjerovala da su ljudi stigli na Mjesec, ali je smatrala da je za njezinu unuku bolje spavati s dečkom u kući, nego u polju ili u parku na klupi“ (Oraić Tolić, 2005 : 73). U suvremenoj Njemačkoj su nedavno na istim radnim mjestima žene bile manje plaćene nego muškarci. U Hrvatskoj su žene u saboru kolege častile seksističkim komentarima. Novi feminizam tako u središte stavlja identitet ženskog subjekta. U Americi u to vrijeme nastaju feministička kritika i ženski studiji, u Francuskoj žensko pismo, u Njemačkoj ženska istraživanja (Oraić Tolić, 2005 : 74).

Dubravka Oraić Tolić ističe kako je postmoderna najavila kraj povijesti, kraj industrijskoga društva, kraj utopije, kraj moderne, a proglašen je i kraj identiteta. Postavlja se pitanje može li se ženski subjekt konstruirati, postoji li mogućnost zasnivanja ženskog identiteta? O identitetu je govorila Seyla Benhabib u članku *Feminizam i pitanje postmodernizma* te se osvrnula na tezu Jane Flax o trima smrtima u postmoderni, a to su smrt subjekta, smrt povijesti i smrt metafizike. Benhabib ističe kako postoje dvije vrste smrti subjekta, ona slabija i jača. Jača smrt subjekta za feminizam nije moguća jer u tom slučaju ne bi bilo ženskog subjekta, za njega je prihvatljiva samo slabija verzija o smrti subjekta, a upravo postfeminizam naglašava postojanje slabog subjekta (Oraić Tolić, 2005 : 77).

U suvremeno vrijeme se problem identiteta očituje u području problematike i prikaza tijela. Dubravka Oraić Tolić ističe da se tijelo javlja: “kao tema u književnosti ili kao predmet medijskih i bioloških manipulacija“ (Oraić Tolić, 2005 : 78). Postoji mnoštvo primjera u hrvatskoj književnosti u kojima je tematika tijela provodni motiv, a Dubravka Oraić Tolić kao primjer navodi roman Slavenke Drakulić *Božanska glad*. U romanu Drakulić piše o tabu temi kanibalizma. Postoji nekoliko načina da se pojasni tema ljudožderstva u književnosti. S

pozicije feminizma ljudožderstvo predstavlja pitanje identiteta. Glavna junakinja romana je poljska studentica koja svoga ljubavnika, brazilskog istraživača kanibalizma sasjecka pilom, a potom pojede komadiće njegova tijela. Nadalje, na Badnjak raznosi komadiće njegova tijela po kantama za smeće, čisti stan te odlazi u svoju rodnu Varšavu. Ova fabula prikazuje krhke granice tijela, a Oraić Tolić napominje kako problem identiteta može biti kompliciran te zaključuje:

„Ukoliko identitet shvatimo kao čistu konstrukciju našega subjekta, ako nam ništa ne stoji na putu, ako dekonstruiramo i posljednju granicu, tijelo drugoga čovjeka, onda je sve dopušteno, pa i ubojstvo. Vraćamo se u predcivilizaciju u ljudožderstvo i golo nasilje. Možda su teme tijela i nasilja u umjetnosti na prijelomu tisućljeća upravo zato tako atraktivne jer omogućuju imaginiranje pitanja o identitetu u vrijeme pada svih supstancijalnih utemeljenja i ograda“ (Oraić Tolić, 2005 : 78-79).

Već spomenuta emancipacija je vrijedila samo za pripadnike muškoga roda. U modernoj kulturi su se trebali osloboditi muškarci, bijelci, a nikako žene i crnci. Posljedicom toga se javlja simbolična feminizacija. Kao što smo već spomenuli Horkheimer i Adorno te rodne studije dvadesetoga stoljeća modernu kulturu temelje na rodnom binarizmu. U tom smislu treba istaknuti ključne binarne opreke koje navodi Dubravka Oraić Tolić:

<i>Muški rod</i>	<i>Ženski rod</i>
<i>Racionalnost</i>	<i>Iracionalnost</i>
<i>Logos</i>	<i>Mit</i>
<i>Um</i>	<i>Bezumlje</i>
<i>Pojam</i>	<i>Slika</i>
<i>Intelektualnost</i>	<i>Emocionalnost</i>
<i>Apstraktno</i>	<i>Konkretno</i>
<i>Kultura</i>	<i>Priroda</i>
<i>Kozmos</i>	<i>Kaos</i>
<i>Opće</i>	<i>Pojedinačno</i>
<i>Duh</i>	<i>Tijelo</i>
<i>Subjekt</i>	<i>Objekt</i>
<i>Proza</i>	<i>Poezija</i>
<i>Moć/jakost</i>	<i>Nemoć/slabost</i>
<i>Javno</i>	<i>Privatno</i>

U središtu feminističkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj književnosti stoji zbirka feminističkih eseja *Smrtni grijesi feminizma* koju je objavila Slavenka Drakulić. Knjiga eseja predstavlja feminizam kao socijalni, politički i teorijski pokret. Feminizam u Hrvatskoj tako funkcionira od aktivizma do akademske teorije, od prikazivanja problema zlostavljanih žena do specijaliziranih izdavačkih i obrazovnih djelatnosti (Zlatar, 2010: 100-101).

Zlatar u svojoj knjizi *Rječnik tijela: dodiri, otpor, žene* zaključuje kako u suvremeno vrijeme spisateljice ne pišu unutar uloga koje je postavilo društvo. Žene više ne govore iz neposlušnosti svoga glasa kao što su to činile sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća te se ne sukobljavaju s intelektualnim mišljenjima (Zlatar, 2010: 102).

Dubravka Oraić Tolić postavlja pitanje: „Što je feminizam značio u modernoj, a što u postmodernoj kulturi? Imaju li kulture rod? Možemo li reći da je moderna kultura bila muška, a da je postmoderna ženska?“ (Oraić Tolić, 2005: 67).

4. POVIJEST ŽENSKOG TEATRA

Jasna Peručić u svome članku *Ženska drama i politika odnosa među spolovima* ističe kako je samo jaka osoba mogla prodrijeti u tradicionalni muški svijet teatra. Dramatičarka Martha Boesing napominje kako je sporost artikuliranja feminističke estetike suprotstavljena prirodi teatra:

“Teatar je najkonzervativnija umjetnost zato što spaja sve ostale umjetnosti i zato što ste prisiljeni surađivati s drugim ljudima. Treba poticati ideju novog i istraživačkog kako bi se umjetnici usudili upustiti u rizik. Eksperimentalni muški teatar ima Artauda i Becketta, pa čak i kada eksperimentiraju na nove načine dramatičari ipak imaju prethodnike... Vjerujem da se velike dramatičarke neće pojaviti još nekoliko generacija“ (Peručić, 1987: 71).

S pojavom pionirske faze ženskoga teatra žene inzistiraju da napokon progovore u svoje ime. Ženska drama je različito predočena u pojedinim spisateljica, no javlja se želja da izraze stvarnost i žensko iskustvo koje se nije smjelo prikazati u tradicionalnom kazalištu. Žensko kazalište želi prikazati vlastito iskustvo te stvoriti istinske likove. Ženama nije u cilju da se bave isključivo temama ženskoga života, već da pokažu ono što se u prošlosti nije moglo. Dramatičarke smatraju da ženski život ide različitim pravcem od muškarčeva života te žele analizirati te razlike. Bez obzira na tematiku, ženska drama najčešće prikazuje osobna i autobiografska pitanja. Bavi se odnosima majke i kćeri, ženskom povijesnom dramom, biografijama stvarnih osoba, ludilom, starenjem, silovanjem, odnosom muškarca i žene, brigom o djeci, nezaposlenošću, problemima socijalne pomoći. Žene su predstavljene kao majke, ljubavnice, prostitutke, intelektualke. Često se prikazuju i negativne ženske karakteristike, ali na pozitivan način. Prikazuje se mračna privatna sfera, histerija, emotivnost, iracionalno. Smatra se da su razlozi za to izvan samih žena (Peručić, 1987: 72). Ženski stereotipni likovi uglavnom nisu imali razloga da budu histerični. Kada su prikazale svoje emocije izašle su iz tih stereotipa. Pokazale su da je ženina slabost i nemoć izraz društva, a ne njihove privatne sfere. Nakon što ženska drama iziđe iz potrage za identitetom ona prikazuje

detalje iz svakodnevnog života. Originalnost ženske drame često proizlazi iz poveznice fikcije i autobiografije. Glavna značajka ženske drame je upotreba kratkih formi ili jednočinki. Smatra se da je razlog za to nedostatak iskustva. Myrna Lamb navodi kako je lakše izvesti kratki kazališni komad, a s time se slaže i Michelene Wandor. Jasna Peručić napominje kako se uobičajeno koriste određeni epiteti za žensku dramu: cirkularna, lirski, ritualna, nadrealna, mozaična. Megan Terry pak smatra da su muške drame proizašle iz grčke tradicije, dok žene još uvijek eksperimentiraju po pitanju forme u drami (Peručić, 1987: 72-73).

5. SUVREMENA HRVATSKA DRAMA

Pregledi hrvatske književnosti od druge polovice dvadesetoga stoljeća različito nazivaju ili označavaju suvremenu hrvatsku dramu; primjerice neki od naziva su - hrvatska suvremena književnost, nova hrvatska drama ili postmoderna drama. Svaki od navedenih termina različito se tumači. Jedan od prvih teoretičara Branimir Donat u svojem djelu *Postmodernistički remake u suvremenoj hrvatskoj drami iz 1992. godine* započinje se profesionalnije baviti najnovijom hrvatskom dramskom produkcijom. Nadalje, Donat ističe značaj sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća kao početak razvoja suvremene hrvatske dramske književnosti te za prijelomnu scensko-dramsku postmodernu dramu uzima Brešanovu *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja*. Prema mišljenju Adriane Car Mihec nedostatak Donatova rada je nemogućnost da se pojmovi postmoderna i suvremena drama stave pod isti nazivnik. Adriana Car Mihec navodi da se termin suvremena drama u većini teorijskih i književnopovijesnih pregleda hrvatske književnosti najčešće upotrebljava ravnopravno s pojmom postmoderna drama (Car Mihec, 2006: 65-68).

Vrlo važan tekst za pozicioniranje mlade hrvatske drame nalazimo na Krležinim danima iz 1995. godine, u radu Velimira Viskovića koji postavlja pitanje:

„može li se (na temelju dosad objavljenih tekstova) pojam mlada hrvatska drama upotrebljavati samo kao dobnna odrednica za naraštaj pisaca koje povezuje isključivo činjenica da su rođeni šezdesetih godina, a inače su po tematskim interesima i stilskoj provedbi posve različiti (kako bi rekao Gavran), ili pak možemo govoriti ne samo o dobnom zajedništvu već i o zajedničkim crtama u senzibilitetu, tematskim interesima, dramskom prosedeu?“ (Car Mihec, 2006: 70).

Visković smatra da su mladi dramatičari skloni interpretiranju tradicijskih dramskih tema i likova koji su plošno prikazani te interpretaciji grčkih mitova, travestiji, groteski, parodiranju, farsi (Car Mihec, 2006: 72). Gavran ističe da je objavom djela mladih hrvatskih dramatičara započelo novo poglavlje u povijesti hrvatske dramske književnosti. Nadalje, Gavran kao glavni urednik projekta *Suvremena hrvatska drama* u teatru ITD koji traje od

kraja 1990. do sredine 1992. godine najavljuje novi naraštaj dramatičara koji će doprinijeti suvremenoj hrvatskoj književnosti (Car Mihec, 2006 : 72).

Andrea Zlatar podržava, ali i proširuje Viskovićev rad te ona tvrdi da više nisu važni postupci resemantizacije i revalorizacije koji su bili u vrijeme autora koji su djelovali šezdesetih i sedamdesetih godina, već postupci desemantizacije i devalorizacije. Zlatar zaključuje da autore mlade hrvatske drame moramo promatrati u kontekstu suvremene hrvatske drame (Car Mihec, 2006 : 74).

Ana Lederer u svojem tekstu preispituje koncept suvremenosti te naglašava bitnost koja mladu hrvatsku dramu prikazuje kao dramski model koji koristi postmodernističke postupke te ona pokušava prepoznati zajedničke odlike generacijskoga pisanja (Car Mihec, 2006 : 81-82).

Jasen Boko u svojem časopisu *Kazalište* tvrdi da za novu suvremenu dramu nisu bitni samo dramatičari, već dramski pisci koji proizlaze iz dva segmenta kulturnog života, a to su s jedne strane mladi prozaici koji su pisali drame te s druge strane pripadnici *splitskog novog vala* koji po Bokinu navodu predstavljaju najvažniju činjenicu hrvatskog glumišta na smjeni milenija (Car Mihec, 2006 : 90).

Ivo Brešan u svojem izvještaju s 11. Marulićevih dana tvrdi da između hrvatske i svjetske suvremene drame nema nikakvih zajedničkih odrednica, međutim, Sanja Nikčević istražuje europsku dramu te je uspoređuje s događanjima na hrvatskoj dramskoj sceni. Nikčević pojašnjava i značenje termina nova europska drama te slične pojmove: nova britanska drama, drame koje udaraju u lice, drame krvi i sperme, sado-mazohistička drama te zaključuje da europska drama ne postoji te da se taj termin stoga ne smije pisati velikim slovom (Car Mihec, 2006 : 92). Nadalje, Sanja Nikčević je 2002. godine objavila antologiju *Suvremene hrvatske drame* na makedonskom jeziku. Autorica je knjigom željela da Makedonci upoznaju suvremene hrvatske dramatičare koji su im bili nepoznati. Nikčević mladu hrvatsku dramu prikazuje kao početnu sociološku i žanrovsku odrednicu koja se s vremenom uključila u suvremene teorijske trendove postmoderne i dekonstrukcije (Car Mihec, 2006: 99).

Aleksandar Flaker piše osvrt na glumišni festival pod naslovom *Hrvatska drama ITD* u kojem preuzima mišljenje direktorice festivala koja glavnim obilježjima mlade hrvatske drame smatra odsustvo ideološko-političkih angažmana, poetiku otuđenja, izoliranosti,

usamljenosti i jednostavnosti (Car Mihec, 2006 : 110). Miroslav Šicel u pregledu *Hrvatske književnosti 19. i 20. stoljeća* spominje samo jednog postmodernističkog dramskog pisca Miru Gavrana. Dubravko Jelčić navodi 1971. godinu kao početak postmodernizma u hrvatskoj književnosti te spominje dramske književnike tog razdoblja: Ivu Brešana, Ivana Bakmaza, Slobodana Šnajdera. Adriana Car Mihec smatra kako bi trebalo istražiti zašto se u većini spomenutih komparatističkih pregleda najnovije hrvatske književnosti rijetko ili uopće ne spominje mlada hrvatska drama. Tek s pojavom *Povijesti hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas* Slobodana Prosperova Novaka mlada hrvatska drama dobiva zasluženno mjesto te Prosperov Novak iscrpno analizira stvaralaštvo hrvatskih dramatičara našega vremena. Miru Gavrana stavlja u središte mladih hrvatskih dramatičara (Car Mihec, 2006 : 110-113).

Jasen Boko u svojoj knjizi *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih* autore dramskih tekstova koji su napisani i objavljeni u posljednjem desetljeću dvadesetoga stoljeća svrstava u određen stupanj generacijske solidarnosti. Boko svrstava dramske autore koji su još i danas spisateljski aktivni: Ladu Kaštelan, Matu Matišića, Filipa Šovagovića. Boko naglašava kako ove dramske autore ne povezuju njihove tematske preokupacije, oni ne stvaraju u okviru jednog poetičkog obrasca, već ih književnopovijesni pregledi i antologije svrstavaju u generacijske autore. Ana Lederer tvrdi kako je 1990. godina granična godina :“do koje se sada već prave sinteze o jednom razdoblju hrvatskoga kazališta, a od koje započinje novo i drugo/drugačije razdoblje (Rafolt, 2007: 9). Ta je godina presudna godina u suvremenom hrvatskom dramskom kazalištu ne samo zbog ratne zbilje, nego i zbog afirmacije nove generacije autora koja će se pojavljivati na sceni u sljedeća dva desetljeća odnosno do 2007. Suvremene hrvatske dramatičare svrstavamo u četvrti naraštaj hrvatskih dramatičara poslije rata. U devedesetim godina 20. stoljeća pojavljuju se Pavo Marinković, Milica Lukšić, Mislav Brumec, Ivan Vidić, Asja Srnc Todorović. Najzaslužniji za nastanak mlade hrvatske drame je Miro Gavran koji je u okviru Teatra ITD pokrenuo projekt „Suvremena hrvatska drama“ kako bi mladi dramatičari mogli objavljivati i uprizoravati svoja djela. Jasen Boko ističe:

“Teatar ITD, ponajprije zbog svoje koncepcijske i/ili kazališnoprodukcijske otvorenosti, na početku devedesetih generira jedan niz dramskih djela vrlo mladih domaćih autora neki su tada još studenti zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti ili pak dovršavaju svoj studij, čime se uspostavlja kao zanimljiv kontrapunkt nemaštovitoj repertoarnoj matici bogatijih i moćnijih kazališta“ (Rafolt, 2007 : 10).

Na sceni ITD-a izvođene su drame mladih autora: Milice Lukšić *Lov na medvjeda tepišara*, Pave Marinkovića *Filip Oktet i čarobna frula*, Lukasa Nole *Noćni let*, Asje Srnc Todorović *Mrtva svadba*, Mislava Brumeca *Francesca da Rimini*, Ivana Vidića *Putnici*.

Zajednička obilježja drama mladih hrvatskih dramatičara su socijalni eskapizam i preispisivanje dramske tradicije. Miro Gavran pokreće 1993. godine i časopis *Plima* u kojem mladi dramatičari izdaju svoja djela i promoviraju suvremeno dramsko pismo. U časopisu *Plima* objavljuju mladi, slabije poznati dramatičari Mislav Brumec, Pavo Marinković, Dubravko Mihanović i Ivana Sajko. 2000. godine pokreću se nova dva suvremena hrvatska dramska časopisa *Glumište* i *Kazalište* u kojem i danas mladi hrvatski dramatičari objavljuju svoja djela. Časopis *Theatar i Theory* je 1998. godine objavio drame studenata Akademije dramske umjetnosti Tomislava Zajeca *John Smith, princeza od Walesa*, Pavlice Bajsića *Na otoku*, Mislava Brumeca *Direkt*, Ivane Sajko *Rekonstrukcije- Komičan sprovod prve rečenice*, Tene Štivičić *Na samrti* (Rafolt, 2007 : 10-12).

Dramatičarima je poticajna i Nagrada Marin Držić koja se redovito dodjeljuje najnovijim dramskim tekstovima. Također, Marulićevi dani predstavljaju festival na kojem je velik broj antologijskih dramskih tekstova suvremenih autora izveden prvi put, a nagrada Marulićevih dana pripada i spomenutim dramatičarima (Rafolt, 2007 : 13).

Leo Rafolt navodi kako je Lada Kaštelan jedna od inauguratorica ženskog pisma u suvremenoj hrvatskoj dramati i kazalištu. Dramatičare koji su na scenu stupili osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća Boko naziva neslomljivima jer djeluju i nakon osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. U tu grupu Rafolt svrstava i Ivu Brešana, Miru Gavrana, Matu Matišića, Borislava Vujčića, Vladimira Stojsavljevića i Borisa Senkera. Dubravka Vrgoč i njezini suradnici autore koji stvaraju potkraj osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća nazivaju novim hrvatskim dramatičarima, a njihove drame nazivaju novom hrvatskom dramom iako među tim dramama ne postoje neke zajedničke odrednice (Rafolt, 2007 : 14-15). Polovicom devedesetih godina na domaću kazališnu scenu dolaze tragovi nove europske drame što ostavlja traga u opusima najmlađe generacije hrvatskih dramatičara. Sanja Nikčević je istraživala utjecaj nove europske drame na mladu hrvatsku dramu. U svojoj knjizi *Nova europska drama ili velika obmana s podnaslovom Kako je krajem dvadesetog stoljeća potreba za piscem iskorištena da se europskom kazalištu nametne jedan britanski trend nasilja* prikazuje in-her-face dramu i njezine britanske predstavnike Sarah Kane i Marka Ravenhilla, odnosno trend nasilja i krvoprolića koje je imalo utjecaj i na hrvatskog dramatičara Filipa Šovagovića (Rafolt, 2007: 17). Od sredine devedesetih godina dvadesetoga stoljeća glavna preokupacija suvremenih hrvatskih dramatičara postaje zbiljnost. To se očituje u dramama Ivana Vidića *Bakino srce*, Elvisa Bošnjaka *Otac*, Davora Špišića *Jug II*, Nine Mitrović *Komšiluk naglavačke*, Mire Gavrana *Kako ubiti predsjednika*. Također, mladi

hrvatski dramatičari rijetko prikazuju temu Domovinskog rata u svojim opusima. Darko Lukić navodi kako su dramski tekstovi s tematikom rata prikazani ubrzo nakon agresije na Hrvatsku koji su izvedeni na radiju jer su kazališta bila u financijskim problemima. Lukić naglašava kako suvremena hrvatska drama prikazuje i tematiku ratnog pisma, pa tako razlikuje tekstove u kojima se autor bavi problemima povratnika, prognanih ili raseljenih, žrtava nasilja, tekstovi u kojima se prikazuje problematika socijalnih promjena prouzročenih ratom. Najznačajnije drame hrvatskoga dramskoga ratnoga pisma su: *Groznica* Ivana Vidića, *Napad na vojarnu* Zvonimira Majdaka, *Doviđenja u Nuštru* Gorana Tribusona, *Posljednja karika* Lade Kaštelan, *Deložacija* Mire Gavrana (Rafolt, 2007 : 18-19).

S problemom traume, odnosno s problemom terorizma bavila se dramatičarka Ivana Sajko. Njezina drama *Žena-bomba* sastoji se od niza monologa u kojima izostaje dramska radnja. U drami pronalazimo mnoštvo citata dokumentarne prirode, kraćih novinskih isječaka, autobiografskih aluzija, rezultata istraživanja međunarodnih centara za borbu protiv terorizma. Glavnu fabularnu liniju predstavljaju razmišljanja junakinje prije nego što će aktivirati bombu, a bomba je pričvršćena na tijelo junakinje. Junakinja je bezimena žena-ubojica čije su rečenice kratke ili fragmentirane. U tekstu se miješaju prozni, dramski i lirski iskazi koji su obilježeni različitim tipom slova kurzivom i velikim tiskanim slovima. Tekst možemo odrediti kao lirsku monodramu jer naglašava monodramski način uprizorenja. Lada Čale Feldman navodi kako je riječ o političko angažiranom tekstu koji prati probleme suvremenosti. Primjerice govori o reprezentaciji ženskosti, o rodnim stereotipima i problemu terorizma. Autorica dramu izvodi i samostalno u formi autoreferencijalnoga čitanja. Dramski tekst Ivane Sajko možemo povezati s tendencijama u suvremenome europskome kazalištu koje nazivamo postdramskim kazalištem (Rafolt, 2007 : 19-21).

Upravo je razdoblje devedesetih u povijesti hrvatske dramske književnosti obilježeno pojavom većeg broja dramatičarki. Iz *Hrestomatije novije hrvatske drame (2000-2001)* može se vidjeti da u osamdesetim godinama dvadesetoga stoljeća na sceni nema mnogo dramatičarki. Važniji tekstovi takozvane „ženske drame“ su dramski tekstovi Lade Kaštelan, Asje Srnec Todorović, Tanje Radović, Nine Mitrović, Ivane Sajko, Tene Štivičić. Spomenute autorice pišu na različite načine. Primjerice Tena Štivičić prikazuje traume koje se javljaju zbog rata, trafficking, Tanja Radović prikazuje svakodnevicu bračnih parova, Nina Mitrović obrađuje problematiku ženske privatnosti. Drame su različite i po žanrovskim obrascima. Ivana Sajko oblikuje dramu kao odbrojavanje bombe prije eksplozije, tekstovi Lade Kaštelan, Tene Štivičić i Nine Mitrović prikazuju obiteljske građanske drame. Dunja Detoni Dujmić u

svojem tekstu *Od žene teške sjene do žene bombe* govori o ženskoj dramaturgiji. Prema Rafoltu žensko hrvatsko dramsko pismo možemo prikazati kao međuodnos tijela, teksta i traume, a problematika tjelesnosti i traumatskih iskustava je ključna za razumijevanje nove hrvatske drame (Rafolt, 2007 : 21-23).

U središtu dramskih zbivanja su obiteljski problemi, individualne sudbine koje žele pokrenuti priču o terorizmu, žrtvama rata i obiteljskoga nasilja. Leo Rafolt parafrazira Ladu Čale Feldman koja pišući o ženskom pismu navodi:

“Kako je dramski i predstavljački korpus žena-umjetnica u tom razdoblju ponudio nekoliko osnovnih poetičkih distinkcija – iako nije bilo riječi o velikom korpusu tekstova kao što je bio i bitno povezan s ekonomsko-političkim fenomenom tranzicije u znaku ratnog kaosa, a ujedno i, da li svjesno ili nesvjesno, s propulzivnošću feminističkih teorija identiteta ne samo na svjetskoj nego i na lokalnoj sceni. Koliko god provizornom, hipotetičkom ili analitički kompromisnom smatrali odrednicu hrvatskoga ženskoga dramskog pisma, na što upozorava i spomenuta autorica, korpusu ćemo pak tekstova koji ulaze pod njezinu semantiku morati priznati svojevrstan poetički legitimitet, ne toliko u smislu tematske monolitnosti ili u smislu ograničena korpusa građe, koliko u smislu slične problematike koja zaokuplja suvremene dramatičarke“ (Rafolt, 2007 : 24).

5.1 SUVREMENO HRVATSKO ŽENSKO DRAMSKO PISMO

S časopisom *Kazalište* iz 2004. godine hrvatskom se čitateljstvu pokušala približiti dotada nedostupna literatura iz područja suvremene književno-kulturološke problematike, a u tom kontekstu nezaobilazna je i feministička teorija kazališta. Autorica Lada Čale Feldman započinje studijom teoretičarke Susan Bennett *Povijest kazališta, historiografija i žensko dramsko pismo* s kojom istražuje i proučava kazališnu historiografiju iz perspektive feminističke misli. Na samim početcima mnoštvo razloga je sprječavalo prodor suvremene književno-kulturološke scene u Hrvatsku, ali upravo ta nedotaknuta pitanja pozivala su na detaljna istraživanja i analiziranja. Interes je u prvom redu bio usmjeren na analizu dramaturških postupaka u tekstovima autorica koje su prikazivale organizacije i strukturiranje ženskog svijeta, svjetonazora i identiteta. Vrlo važne stavove iznijela je već spomenuta Susan Bennett koja kaže: “najtemeljitije i najradikalnije promjene u studijama drame od ranih osamdesetih godina prošloga stoljeća je ponovna orijentacija i reorganizacija dramskih, i općenitijih, književnih kanona kako bi uključili djela dotad isključenih „manjina“ i posebice, žena“ (Rosanda Žigo, 2013: 416). Iz njezine studije možemo zaključiti da se žene moraju uvrstiti „kao ravnopravne proizvođačice i primateljice kulture“ (Rosanda Žigo, 2013 : 416). U Hrvatskoj dramskoj književnosti godinama su također dominaciju imali muški autori te je kako navodi Čale Feldman: „u sferi nacionalne znanosti o kazalištu pitanje rodne

razlikovnosti još uvijek predmetom čuđenja, delegirano u sferu ženske drugotnosti, te da shodno tome feministička dramska i kazališna teorija predstavlja posve nedavno uvezeni novitet“ (Rosanda Žigo, 2013 : 416). Lada Čale Feldman jedna je od najznačajnijih zagovornica feminističkog pristupa u proučavanju drame i kazališta koja tvrdi da je sve do 1999. godine prednjačilo muško dramsko stvaralaštvo. Upravo 1999. godine u časopisu *Frakcija* započet je govor o ženskim tekstovima pa se tako na hrvatskoj dramskoj i kazališnoj sceni od kraja devedesetih godina dvadesetoga stoljeća pojavljuju važna autorska ženska imena kao što su: Lada Kaštelan, Asja Srnec Todorović, Ivana Sajko. O tome svjedoče i dvije objavljene antologije suvremene hrvatske drame: Jasen Boko *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih* i Lea Rafolta *Odbrojavanje* iz 2007. godine. Gore navedene autorice i njihovo dramsko stvaralaštvo označit ćemo ženskim pismom te ga kao takvo prikazati kao važnu kategoriju. Lada Čale Feldman naime upozorava da: “žensko pismo još uvijek ne razumijevamo kao kritičarsko-teorijski konstrukt, interpretacijsku paradigmu koja ne pokušava neku tekstualnu „kakvoću“ pozitivno dokazati, nego se njome služiti kao moguće plodotvornom pretpostavkom osobite vrste dijalogičnoga sučeljenja s tekstom (ili kazališnim događajima) (Rosanda Žigo, 2013: 421).

Lada Čale Feldman je također na Krležinim danima 1996. godine izlagala tekst pod nazivom *Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?* Svoj rad je posvetila dvjema autoricama koje nisu željele biti svrstane ili tumačene kao spisateljice ženskog pisma jer je taj termin bio stigmatiziran. Čale Feldman naglašava kako termin ženskog pisma postoji, a ono je shvaćeno kao vrsna, ali nikako vrijednosna kategorija te navodi:

“Žensko pismo jest, dakle, 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“ (Čale Feldman, 1997 : 30).

Autorica smatra da se razlike između muškog i ženskog pisma čitateljski i spisateljski razlikuju. Žensko pismo ljuđa temelje tadašnjih univerzalnih stavova. Žensko pismo na polju književnosti prodiralo je u više smjerova, a devedesetih godina širi se na filmska i kazališna djela. Naglašava i ključna obilježja ženskoga pisma: križanje žanrova (subliterarnih i visoko estetiziranih, fikcionalnih i nefikcionalnih), autobiografičnost, ispovjedni ton, asocijativnost, fragmentarnost koja se kosi s linearnim razvojem fabule, u njezinom središtu je ženski lik i njezin senzibilitet te izloženost tog lika društvenim predrasudama (Čale Feldman, 1997: 31).

Žensko pojavljivanje na pozornici te ulazak žena u kazalište smatralo se zazornim, a do pune profesionalizacije glumišta ženske su likove većinom glumili muškarci. Njihovo pojavljivanje na sceni nije garantiralo pravo na govor. Autorica se pita je li krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina 20. stoljeća s pojavom ženskih autorica započelo suvremeno hrvatsko žensko dramsko pismo. Također, zanima je može li se i u drami uspjeti kao žena te mogu li dramske spisateljice parirati pjesništvu Vesne Parun i Vesne Krmpotić i prozi Irene Vrkljan i Nede Mirande Blažević. Čale Feldman izdvaja nekolicinu autorica suvremene hrvatske drame Asju Srnc Todorović i Ladu Kaštelan, radio dramske autorice Maju Gregl i Katju Šimunić te spominje i Nives Madunić koja je autorica neizvedenog komada *Suze uvijek padaju na zemlju* (Čale Feldman, 1997: 32).

U dramama suvremenih hrvatskih dramatičarki Lada Čale Feldman vidi određene poveznice: svijet anonimnih žena i muškaraca, svijet natopljen ljubavlju i smrću, zarobljen u vremenu koje se kružno vraća (Čale Feldman, 1997: 33). Primjerice Lada Kaštelan i Asja Srnc Todorović koriste iste motive u dramama: svadbu, mladenaštvo, likove mrtvaca, smrt te motiv cikličnoga ponavljanja povijesti o kojem govore i hrvatske prozaistice. Mjesto dramske radnje u tim dramama je uvijek tmurni, zagušljivi prostor, a likovi žena su neimenovani. Primjerice u drami *Mrtva svadba* javljaju se likovi Majke, Nje, Mladoženje, a u drami *Posljednja karika* likovi Nje, Bake, Majke, Služavke. U *Mrtvoj svadbi* radnja drame odvija se u vrlo maloj i uskoj prostoriji te se na taj način i kretanje likova uvelike smanjuje, a na kraju postaje toliko tijesno te se svodi na ormar gdje se glavni lik pridružuje mrtvoj majci. Takvim prostorom Asja Srnc Todorović prikazuje život u čahuri u kojoj se izgubio svaki trag ljudskosti. Nad dramom stoji veliki upitnik. Najveći je onaj o mogućnosti komunikacije, a izravno pitanje postavlja i Kći prije no što će se ubiti, a pitanje glasi: "Kako izgleda ljubav". Autoričin glavni lik stalno se i preoblači što predstavlja jedan od znakova nestabilnog identiteta. U drami *Mrtva svadba* ukinute su granice između života i smrti: "Smrt je samo drukčiji razmještaj tijela u krajoliku. Ništa drugo. Ništa ne nestaje (Detoni-Dujmić, 2005 : 234-235). Drama Lade Kaštelan *Prije sna* koja je izvedena u Zagrebu 2004. godine postmodernistička je drama s bajkovitom elementima. Podloga drame je bajka o Trnoružici koja čeka spas u vidu buđenja, ali sve ostaje u trajnom iščekivanju. Autorica je dramu smjestila u prostor bolesničke ženske sobe, a sve žene u toj prostoriji obilježene su traumom koja je proizvod tjelesne traume. Motiv majčinstva je provodni motiv u drami. Kako u ruralnoj tako i u urbanoj sredini likove prate različite nesretne sudbine. No autorica na kraju svoje junakinje dovodi do katarze te one donose važne odluke o svojem životu (Detoni-

Dujmić, 2005 : 236). Ivana Sajko sa svojom dramom *Žena bomba* prikazuje stanje u kojem se osoba svjesno ili nesvjesno odvajaju dijela doživljaja, najčešće osjećaja. Žensku problematiku autorica je provela kroz razne dramske monologe, pjesmom u prozi, poemom, novelom, crticom. U ovoj postmodernoj drami naglašen je govor, a čitateljima nije poznato tko iznosi koju repliku. (Čale Feldman, 1997: 34).

Jedan od važnijih motiva ženskoga dramskoga pisma je odnos majke i kćeri. Žene su predstavljene kao neželjene majke, napuštene supruge, izigrane ljubavnice i odbacivane kćeri. U ženskim dramama sukobljavaju se fantastično s dokumentarnim, bivše sa sadašnjim, intimno s ideološkim, biološko naslijeđe s društvenim ulogama, žensko s muškim, privatno s politikom (Čale Feldman, 1997: 36-37).

U nastavku rada ću predstaviti suvremene hrvatske dramatičarke: Ladu Kaštelan, Tenu Štivičić, Tanju Radović i njihove drame *Posljednja karika*, *Prije sna*, *fragile!* te *Iznajmljivanje vremena* s naglaskom na traganju za karakterističnim tematskim preokupacijama u suodnosu s elementima ženskog pisma.

6. LADA KAŠTELAN I NJEZINO STVARALAŠTVO

Lada Kaštelan je hrvatska spisateljica i dramaturginja. Rođena je 2. svibnja 1961. godine. Diplomirala je klasičnu filologiju na Filozofskom fakultetu 1983. godine i dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu 1984. godine. Od 1987. godine je dramaturginja u HNK-a Zagreb, a od 2001. godine predaje na Akademiji dramskih umjetnosti. U dvije knjige *Pred vratima Hada* i *Četiri drame* nije uvršteno sve što je Lada Kaštelan napisala tijekom dva desetljeća prisutnosti u hrvatskom kazalištu i hrvatskoj dramskoj umjetnosti. U knjizi *Pred vratima Hada* su objavljene četiri drame koje predstavljaju dramske preradbe Euripida: *Alkestida*, *Feničanke*, *Helena*, *Trilogija o Agamemnonu*. U drugoj knjizi *Četiri drame* objavljene su također kao što i sam naslov navodi četiri drame: *A tek se vjenčali* 1980. godine., *Adagio* 1987. godine., *Posljednja karika* 1994. godine i *Giga i njezini* 1996. godine. Od sredine osamdesetih Kaštelan je surađivala u drugim kazalištima ili na kazališnim festivalima, a prevodila je antičke tragedije i suvremene drame te je pisala televizijske i filmske scenarije: *Adagio*, *Requiem za Borisa*, *Sestre*, *Krhotine*. Kao gimnazijalka je objavila knjigu pjesama *Hrana za ptice*. U središtu njezina zanimanja su antička tragedija i suvremena drama. U preradbama Euripidovih drama Lada Kaštelan je prije svega pjesnikinja, a te tekstove bi bilo točnije nazvati slobodnim prepjevima *Alkestide*,

Feničanke, Helene, Ifigenije u Aulidi, Trojanke, Hekube i Agamemnona. Andrea Zlatar napominje kako prepjev ili preradba nisu dobri termini za određenje tih tekstova naspram Euripidovih, a ona predlaže: „svojevrsnu transmodalizaciju iz grčkoga tragičnog modusa, obilježenog spojem hybrisa i pathosa, u modus suvremenoga tragičnog iskaza koji vrhunac doživljava u samosvijesti pojedinca što svoj život i svoju osjećajnost, poput sjajno odabranih grčkih heroína, podvrgava samorefleksiji“ (Senker, 2001: 571). Lada Kaštelan je odlična konstruktorica dramskih svjetova, a njezina *Posljednja karika* je uprizorena u Zagrebu, Varaždinu, Osijeku i Pagu (Senker, 2001: 572). Ladu Kaštelan smatramo rodonačelnicom ženskog dramskog pisma u hrvatskoj književnosti. Kaštelan u svojim dramama najčešće prikazuje tematiku smrti, a ona postaje provodni motiv suvremene hrvatske dramske književnosti u posljednjem desetljeću dvadesetoga stoljeća. U autoričinim dramama dominiraju teme susreta živih i mrtvih. Ona se nadovezuje na tradiciju modernističke, ekspresionističke i nadrealističke dramske književnosti (Weber-Kapusta, 2014: 58).

6.1 DRAMA POSLJEDNJA KARIKA

Drama se sastoji od četiri dijela: *Postavljanje stola, Uz aperitiv, Večera, Poslije*. U drami je glavni lik Ona bezimena junakinja koja ima trideset šest godina neudana je, a po zanimanju je politička novinarka koja neprestano razmišlja o samoubojstvu. Saznala je da je trudna, a ona ne želi da njezino dijete postane još jedna karika u lancu rađanja i umiranja. Na rođendan je sahranila svoju majku te ona smatra da ne bi trebala postati majka jer ovaj svijet nije stvoren za život. Drama se odvija u ratnim godinama. Glavni likovi su ženske junakinje koje su bezimene: Ona, Majka, Baka, Služavka. Ona na svoj trideset šesti rođendan poziva Majku i Baku, a Služavka je spona života i smrti te ona sprema rođendansko slavlje za tri žene. Na rođendan joj dolaze Majka i Baka, a s njima dolaze Bakin muž i Majčin ljubavnik te Služavka poziva i Njezina oženjenog ljubavnika, a svaka od tih žena slavi trideset šesti rođendan. Ona ga slavi u doba Domovinskoga rata, Majka uoči sloma hrvatskoga proljeća, a Baka u doba Drugoga svjetskoga rata. Boris Senker ističe kako autorica s pomoću tog ironiziranog slavlja te groteskne igre binarnih opozicija: rođendana i karmina, sna i jave, stvarnog i nestvarnog, tijela i sjena, prošlosti i budućnosti, života i smrti, javnosti i privatnosti, komedije i melodrame svoje likove drži na okupu iako je situacija u kojoj se nalaze nestabilna (Senker, 2001: 572-573). Dunja Detoni Dujmić navodi kako je drama prožeta ritmički impostiranim, ritualiziranim frazama. Prostor u drami je skučen, a vrijeme je zaustavljeno u presjecištu prošlosti-sadašnjosti-budućnosti. Likovi u drami su prerušeni: stari u mlade, mrtvi u žive, opipljivi u neopipljive (Detoni-Dujmić, 2006 : 235). *Posljednja karika*

je jedna od rijetkih drama u hrvatskoj književnosti dvadesetoga stoljeća koja prikazuje Domovinski rat. Drama je urbana te je tipična ženska drama s temom ratne traume. U drami se demitologizira mit o idealima i mit o obitelji (Lukić, 2007 : 136). Radnja se odvija u salonu koje predstavlja mjesto spajanja živih i mrtvih likova. U drami u prvom planu nije prikazana borba realnog s irealnim, već borba vremenskih planova. Stvarno vrijeme zamjenjuje novo vrijeme, a to novo vrijeme objašnjava glavni lik. Služavka smatra da je potrebno preispitati prošlost kako bi se shvatila sadašnjost i provjerila budućnost. Ona smatra da je za sve što joj se dogodilo kriva sudbina. Ističe da je smrt došla po Njezinu Majku, došlo je dijete, a Ljubavnik je pobjegao. Ona nije utjecala na ono što joj se dogodilo, kao što nije utjecala na to što se Ljubavnik na kraju vratio. Lada Martinac Kralj napominje kako Ona i Ljubavnik na kraju leže zagrljeni kao što leže Giga i Marko u autoričinoj drami *Giga i njezini* te se pita u kojem vremenu oni leže zagrljeni: prošlom, sadašnjem ili budućem (Martinac Kralj, 2007 : 66-68).

6.2. ELEMENTI ŽENSKOGA PISMA U DRAMI *POSLJEDNJA KARIKA*

Kako je već navedeno Lada Kaštelan je rodonačelnica ženskog dramskog pisma u hrvatskoj književnosti. Prije svega karakterističnost ženskoga pisma se očituje u tome što su u središtu zbivanja ženski likovi. Boris Senker napominje kako su nositelji prezimena isključivo muškarci: djed, otac, unuk, a čime dolazi do obrata patrijarhalnoga pogleda na obitelj. Naglašava kako u ovoj drami zanimanje za nasljednu liniju po ženskom srodstvu postaje središtem. U *Posljednjoj karici* obitelj je generacijski prikazana kroz ženske likove: baku, majku i unuku. Žene u drami prestaju biti pasivne, marginalizirane kada glavna junakinja želi prekinuti lanac. Muškarci su sporedni likovi u drami, oni dolaze s damama u pratnji. S bakom dolazi muž koji je u drami nazvan Bakin muž, a s majkom koja živi u vrijeme seksualnih sloboda i emancipacije dolazi njezin oženjeni ljubavnik koji se u drami naziva Majčin ljubavnik. Lada Kaštelan uopćava arhetipski odnos muškarca i žene. Baka bi predstavljala konzervativnu ženu, Majka vamp, a Ona nije ni konzervativna žena ni vamp, Ona samo želi biti posljednja karika u lancu. Muškarci u drami su prikazani kao nositelji različitih ideologija. Bakin muž je bivši partizan koji vjeruje u komunizam, Majčin ljubavnik je hrvatski proljećar koji se zalaže za hrvatski nacionalizam. Dramski tekst završava tako što glavna junakinja odustaje od samoubojstva i vraća se ocu svojega djeteta. Darko Lukić ističe kako Lada Kaštelan ironično problematizira muški svijet. Sretan završetak i iznenađan preokret u drami koji autorica posuđuje iz suvremenih ljubavnih romana trivijalne književnosti te televizijskih sapunica znači da Ona ostaje u lancu kao još jedna karika, u lancu ženskog trpljenja ratova,

čekanja koje svojim odlascima ili povratcima određuju muškarci. U drami se prikazuju tri generacije koje su živjele u različitim vremenima te su se u tom vremenu dogodila dva rata i tri promjene države, a u položaju žene se ništa nije promijenilo. Kako ističe Lukić: “Ona je još uvijek samo bezimena Ona, koja će postati Majka, potom Baka, čekajući muškarce da obave svoje ratove, ideologije i revolucije“ (Lukić, 2007: 139). *Posljednja karika* je jedna od rijetkih drama koja problematizira patrijarhalnu mitologiju s pozicije ženskog lika. Dubravka Crnojević Carić navodi kako Lada Kaštelan u ovoj drami dovodi u pitanje :“obiteljski mit s pozicije ženskoga pisma“ (Lukić, 2007: 139).

U uvodnom dijelu je glavna junakinja predstavljena kao rascijepljen i nesiguran subjekt, a situacija u kojoj se nalazi je potiče na promišljanje o vlastitom identitetu i smislu života:

„ONA: Želim biti zadnja karika u lancu.

Želim biti zadnja karika u lancu.

Želim biti zadnja karika u lancu.

Jesam li tu rečenicu negdje čula?

Ili nisam.

Odakle je.

Jesam li je pročitala?

Sanjala?

Izmislila?

Sve se miješa.

Ne razlikuje se jedno od drugog.

Ono što se dogodilo od onog što nije.

Ono što sam rekla od onog što nisam“ (Kaštelan, 1997: 81).

Definiranje vlastita identiteta glavna junakinja uspoređuje sa svojom Majkom i Bakom koje su starije predstavnice karike. Već spomenuti lik Služavke predstavlja Smrt koja okuplja Nju, Majku i Baku. Uvođenjem lika Smrti te miješanjem svijeta živih i svijeta mrtvih Lada Kaštelan spaja stvarno i nestvarno, svjesno i podsvjesno te racionalno i iracionalno koje predstavlja još jednu odliku ženskoga pisma. Danijela Weber Kapusta navodi kako Kaštelan spaja fantastično, iracionalno, podsvjesno, nesvjesno koje teatrologinja Martina Petranović stavlja pod zajednički nazivnik „onostranoga“ te ističe: “Kako fantastična nadgradnja

dramske zbilje u hrvatskim kazališnim tekstovima devedesetih ima zamjetnu, ako ne i odlučujuću riječ“ (Weber Kapusta, 2014: 59).

Cijela dramska radnja se odvija u protagonističnoj svijesti, osim dijela kada Njezin ljubavnik dolazi na scenu. Kako bi objasnila svoj identitet junakinja se uspoređuje sa svojim prethodnicama. Ona propituje prošlost svoje Majke i Bake. Weber Kapusta ističe kako transformacija ženskog identiteta, javne i privatne uloge žene postaju središtem autoričina dramskoga teksta. Time Lada Kaštelan prebacuje zanimanje s muških likova na ženske likove u različitim društvenim, obiteljskim i političkim situacijama. Smještajući u središte zanimanja ženski lik autorica oživljava žanr obiteljske drame za koji je tipičan mali broj likova i intimna atmosfera. Obilježje ženskog pisma koje se očituje u drami *Posljednja karika* jest i odnos majke i kćeri, majke i bake, kćeri i bake. U drami se ne prikazuju očinske figure. Majka je svog oca izgubila u Drugom svjetskom ratu, a Njezin otac je već godinama mrtav. Majčina smrt potiče glavnu junakinju na preispitivanje odnosa majke i kćeri, na pitanje tko je bila njezina majka i koliko su se dobro poznavale. Njezina Majka je prikazana kao emancipirana žena koja je razvrgnula tri braka, naime Majka je uz svakog zakonitog supruga imala ljubavnika. Likom Majke Lada Kaštelan gradi drugačiji ženski identitet koji nije prikazan samo kroz ulogu majke i kućanice. Ona se nadala da će Majka barem na njezino izmišljeno slavlje dovesti Njezina oca, ali Majka ju je iznevjerila. Majka i u posmrtnom životu dolazi u pratnji Ljubavnika. Danijela Weber Kapusta napominje kako autorica Majčinim likom želi podsjetiti da krajem šezdesetih godina brak, obitelj i majčinstvo nisu više temeljne kategorije ženskoga identiteta (Weber Kapusta, 2014: 61). Njezina Baka je predstavljena kao konzervativna žena, žena koja je ovisna o muškarcu. Baka je postala udovica u trideset i šestoj godini, ali ona se ne namjerava više udavati. Baka smatra da ženski identitet treba biti ostvaren kroz ulogu majke, kućanice i supruge. Weber Kapusta ističe kako Baka navodi da je žena:“ pratiteljica muškarca, njegova nesamostalna i ovisna sjena“ (Weber Kapusta, 2014: 62). Baka ističe da muškarac mora biti barem deset godina stariji od žene kako bi se mogao brinuti za nju. Rat izvrće Bakino načelo muškarca kao hranitelja time što muškarac odlazi. U drami djeda spominju kako bi opisali njegovu smrt. Ona na temelju Majčine priče saznaje da su djeda ubili partizani te zaključuje da je djed bio na ustaškoj strani, a djed se na izmišljenoj rođendanskoj zabavi pojavljuje u partizanskoj odori. Smrt djeda za Baku označava izgradnju novog identiteta. Baka se više neće udavati, živjet će bez muške potpore i sama će se brinuti o sebi, kćeri i unuci. Za razliku od Majke i Bake, Ona se ne može identificirati s postojećim

modelima ženskoga identiteta. Ona je rascijepljena između patrijarhalne i emancipirane žene. Pita se je li smisao života u ulozi supruge i majke:

„ONA: Trideset šest.

Premalo za odustajanje.

Previše za čekanje.

Trebalo bi sada, trebalo bi da je već započeto, trebalo bi da se upravo događa, napinje, ispunjava,

Ostvaruje.

U tim godinama žene već imaju djecu u školi, muškarci svoje tajne ljubavnice.

I sve je kako treba biti“ (Kaštelan, 1997 : 84).

Ona ne želi donijeti na svijet dijete koje nosi jer ne želi da se povijest ponovi i da ona nastavi obiteljsku tradiciju odgajanja kćeri bez oca. Obilježje ženskog pisma u drami predstavlja i problematika odnosa muškaraca i žena. U drami se propituju tri muško ženska odnosa. Baka i njezin muž su prikazani prilikom njihova posljednjeg susreta 1944. godine, Majka i njezin Ljubavnik u vrijeme Hrvatskoga proljeća 1972. godine, a Ona i njezin Ljubavnik tijekom Domovinskoga rata 1994. godine. Politika je četrdesetih godina bila u rukama muškaraca, a tek krajem šezdesetih se otvara prema ženama, a u devedesetim postaje područje ženskoga djelovanja. Kaštelan izravno govori o padu socijalizma i slomu Hrvatskoga proljeća, dok hrvatski nacionalizam u devedesetim godinama nije spomenut. Likovi u drami igraju igru te onaj tko bude govorio o politici mora skinuti jedan dio svoje odjeće. Kada Lada Kaštelan treba razgoliti političku stvarnost, ona razgolićuje likove te time u središte stavlja tijelo ženskih likova koje je još jedna od reprezentativnih tema ženskog pisma (Weber Kapusta, 2014 : 64-65). Lada Čale Feldman ovako tumači ženske identitete u *Posljednjoj karici*:

„Tri ženska tipa prikazana su kao konstrukcije pripadnih im kulturno-povijesnih sfera – baka kao samozatajna, nikad saslušana i zalud vjerna partizanska supruga četrdesetih, majka kao kvazisamosvjesna i neovisna, do samozatupljenja, površna, neodgovorna i preljubnička, ali lucidno revoltirana žena sedamdesetih i Ona, emocionalno ispražnjena i tjeskobna, hereditarnom i kulturološkom sviješću imobilizirana, ljubavnica oženjena muškarca, po svjesnom odabiru samohrana majka, žena devedesetih“ (Weber Kapusta, 2014 : 65).

Baka predstavlja pasivnu ženu koje vjeruje u patrijarhalni sustav, a suprotnost Baki predstavlja Majka koja postaje dominantna u odnosu s muškarcima, Ona muškarcu nije ni podređena ni nadređena. Nadalje, bit će predstavljene binarne opreke u drami *Posljednja karika*. Dubravka Crnojević Carić u časopisu *Kolo* objavljuje članak *Drugost u djelu Lade*

Kaštelan te popisuje binarne opreke. Uspoređuje svijet života sa svijetom kulture. Navodi kako bi se *Posljednja karika* mogla protumačiti kao opreka dva svijeta. Svijet života tumači kao pojedinačan svijet u kojem čovjek stvara, promatra, živi i umire, a u svijetu kulture svi fenomeni dobivaju značenje. Kaštelan ta dva svijeta uspoređuje preko likova Nje koja je novinarka i lika Služavke koja je Smrt (Carić, 1997: 286). Druga binarna opreka koju spominje Carić jest opreka višeglasja i poetskoga svjetonazora. Ističe kako drama nije pisana u stihovima, analizira govor likova te navodi kako je on kolokvijalan, žargonski. Replike su realistične, životne te prožete vulgarizmima. *Posljednja karika* je žanrovski određena poput pjesme u prozi. Svaka replika koju izgovara Ona u drami je napisana poput pjesme. Bahtin napominje kako je jedna od bitnih označnica poetičkog *monološka zatvorenost iskaza*. Treća binarna opreka koju navodi Dubravka Crnojević Carić jest *raspršenost, nered realiteta te monolitnost transcendentnosti*. Ističe opreku svijeta živih i svijeta mrtvih. Navodi kako živi mogu komunicirati s Onom koja se nalazi između života i smrti. Njezin Ljubavnik ne vidi i ne čuje mrtve. Mrtvi komuniciraju s Njom, mogu komunicirati međusobno, mogu vidjeti živog, ali ne mogu vidjeti Smrt koja je utjelovljena u liku Služavke. Smrt manipulira živima i mrtvima, ali ne može komunicirati (Carić, 1997: 289). Služavku ne čuju ni živi ni mrtvi, jedino oni koji je trebaju, a to je Ona:

„ONA: A one, jesu li ikada razgovarale s tobom? Nisu te čule?

SLUŽAVKA: Nisu me slušale.

ONA: A zašto ja?

SLUŽAVKA: Vi trebate moju prisutnost“ (Kaštelan, 1997: 114).

Sljedeća opreka koju navodi Dubravka Carić jest opreka izgovorenoga i neizgovorenoga. U drami se javlja mnoštvo neizgovorenoga. Priča o očevima je neizgovorena i dovedena u pitanje. Postoje i prešućivani elementi u drami. Primjerice Ona slučajno saznaje da Baka ne pije vino jer se zaklela da neće piti vino dok joj se muž ne vrati iz rata, a kako se Bakin muž ne vraća ona zauvijek prestaje piti vino (Carić, 1997: 290).

6.3. ELEMENTI ŽENSKOGA PISMA U DRAMI *PRIJE SNA*

Lada Kaštelan je dramu *Prije sna* objavila 2005. godine. Drama se sastoji od pet činova. Prvi čin se naziva *Valovi*, drugi *Bajame*, treći *Janja*, četvrti *Niski tlak* i peti *Prije sna*. U drami prevladavaju ženski likovi koji su bezimni: Prva trudnica, Druga trudnica, Žena, Ljubavnica, Mlađa žena, Starija žena, Žena koja spava, a jedini ženski lik koji je imenovan jest djevojčica Janja, muški likovi koji se pojavljuju u drami su njezin Muž, Prvi prijatelj,

Drugi prijatelj, Konobar, Otac pet kćeri, a jedini muški lik koji je imenovan jest Mate. Mate je sudjelovao u ratu, boluje od PTSP-a, nema posao te sa sobom nosi pištolj. Ova drama je posljednja drama koju je autorica objavila. Radnja drame se odvija u bolničkoj sobi na ginekološkom odjelu. Žene su svoje medicinske, odnosno ginekološke probleme koji su specifično ženski prikazale u drami, a dramu možemo žanrovski odrediti kao obiteljsku dramu. Ovu dramu bismo poslije autoričine drame *Adagio* mogli nazvati najrealističnijom dramom njezina opusa. U drami su prikazane različite obiteljske situacije. Primjerice ljubavni trokuti, lažni brakovi, trudnoće koje razrješavaju životne probleme, muško-ženska prijateljstva. Lada Kaštelan prikazuje intimnu tematiku, a Lada Martinac Kralj navodi kako autorica piše ispovjednim te poetsko-metaforičnim stilom. Autoričine junakinje ne žele priznati svoje probleme. Prva i Druga trudnica žele majčinstvom prikriti urušene brakove ili nemogućnost normalnog obiteljskog života, tri ostale žene su bolesne te dok se nalaze u bolnici gube iluziju savršenog odnosa s mužem, djecom te prijateljima. U drami se neprestano ponavlja pjesma ili bajka koju izgovara Žena koja spava, a pjesma se četiri puta ponavlja te se svakim ponavljanjem otkriva sve više. Bajka govori o Trnoružici djetetu koje su kralj i kraljica željno iščekivali:

„ŽENA KOJA SPAVA: Bilo jednom/ bilo jednom/ u davna vremena/ bilo jednom u davna vremena/ jedno kraljevstvo/ na obali mora/ na obali šumnoga mora/ i živjeli u tom kraljevstvu/ kralj i kraljica/ dobri/ i blagi/ i voljeli su se/ i bili sretni/ da su mogli/ imati djece/ kralj i kraljica/ u svome kraljevstvu/ na obali mora/ na obali šumnoga mora/ i godine su prolazile/ jedna za drugom/ a oni su bili sve tužniji/ svakoga dana/ bez djece (Kaštelan, 2007 : 29).

Ova bajka se priča ženama u bolesničkim krevetima kojima se pridružuje i djevojčica Janja koja ostaje bez majke. U drami pronalazimo odrednice ženskoga pisma. Dominiraju muško-ženski odnosi koji se javljaju kao provodni motiv drame te obiteljski odnosi prikazani u odnosu majke i djece. U drami je prisutno mnoštvo emocija, a jedan od glavnih osjećaja je ljubav. Prikazuju se bračne svađe ili bolne spoznaje, slučajnost se pretvara u sudbinu (Martinac Kralj, 2007: 70-71).

Jedna od glavnih odrednica ženskoga pisma u drami *Prije sna* jest prisutnost ženskih likova. Ana Lederer navodi da se u drami *Prije sna* kroz sve ženske likove postavlja pitanje o biologijskom identitetu (Lederer, 2005: 142-143). Mjesto radnje je već spomenuta bolnička soba na ginekološkom odjelu u kojem se nalaze pacijentice, a muškarci dolaze u posjet, a pritom odlaze i u bolnički kafić. Junakinje nemaju imena, označene su statusom tijela. Žena je imala spontani pobačaj, Mlađoj ženi su odstranili sve reproduktivne organe, a Starija žena je imala dijagnozu karcinoma pa je operirana. Lederer ističe kako biološki identitet dovodi do

krhkosti ženskoga subjekta. Obilježje ženskoga pisma se očituje i u prikazivanju muško-ženskih odnosa koji su često komplicirani. Primjerice, Ženu vara Muž s Ljubavnicom, iako je ona to znala nije ga izbacila iz kuće. U sobi se nalazi i Žena koja spava, a ostale pacijentice ne znaju ništa o njoj te se pitaju kada je ona dospjela u bolnicu. Žena koja spava izgovara bajku četiri puta. Izgovara je na početku prva tri prizora u bolnici, u zadnjem petom prizoru, a izostaje jedino na početku prizora u kafiću, pričanjem svaki puta produbljuje bajku u kojoj na kraju treba doći princ i poljubiti kraljevnu. Ana Lederer napominje kako princa nema. Pita se što bi u drami mogli označiti kao postfeminističko te odgovara kako bi to upravo bilo pitanje krhkosti tjelesnoga spolnoga identiteta te se više ne spori oko toga da je biologija ženina sudbina kako je to prikazao Freud, a feminizam je tu tvrdnju osporio te se pita kako se prema toj krhkosti treba odnositi (Lederer, 2005: 144).

U drami se javljaju motivi južine, niskoga tlaka, glavobolje. Dramatičarka prikazuje suvremene teme: homoseksualnost, brakolomstvo, mlada neudana žena u platonskim prijateljstvima s muškarcima te medicinski potpomognutu oplodnju. Lucija Ljubić ističe kako je prostor bolesničke sobe prikazan kao neka vrsta čistilišta u kojemu se odlučuje što će biti sa životima pacijentica i njihove djece koja su rođena ili začeta. Prva trudnica prikazuje lik seljanke koja dolazi iz dalmatinskog zaleđa koja unatoč upozorenjima liječnika ostaje u drugom stanju jer njezin muž Mate želi sina, iako imaju kćer Janju, Prva trudnica naposljetku umire. Žena se nalazi u raspadnutu braku te želi počinuti pobačaj, a na kraju doživljava spontani pobačaj. U trećem činu je prikazana i muška strana priče. Otac pet kćeri koji ima djecu s tri različite žene se nalazi u kafiću i slavi dolazak svoje „pete vile“: „OTAC PET KĆERI: Kćeri. Žene. Sve. Lipotice. I sve su ljute na mene. I ova šta se prije tri ure rodila, već je ljuta vidija san kako me pogledala, mahnula je rukon, ka' da mi kaže aj ča, stari konju“ (Kaštelan, 2007: 41). Otac pet kćeri postaje svjedok jedne nove ljubavničke veze između Ljubavnice i Drugog prijatelja te stare ljubavne veze između Muža i Ljubavnice. Ljubavnica za razliku od drugih ženskih likova ne leži u bolesničkoj sobi i nema blijedoružičastu spavaćicu kao ostali ženski likovi. Ljubavnica je zbunjena novom vezom te razočarana starom vezom, a opterećena je godinama. Muškarcima plaća piće, a iscrpljena je unutarnjim kaosom (Ljubić, 2004 : 4-9).

Lada Kaštelan u dramama prikazuje stvarnost te se u drami javljaju i komični elementi, a ti elementi ironiziraju gorku istinu. Komičnost je predstavljena u liku Prve trudnice koja dolazi iz Dalmatinske zagore, a Lucija Ljubić ističe kako suvremena hrvatska drama motiv dalmatinskoga sela uvijek prikazuje kao epitet smiješnoga:

„PRVA TRUDNICA: Nešto bi ja tebe tila pitat. Al ako'š spavat, neću. Šta misliš, di oni sve to bacaju?

DRUGA TRUDNICA: Koje sve?

PRVA TRUDNICA: Pa ono sve šta izrižu i izvade iz nas.

DRUGA TRUDNICA: Za vrijeme operacije?

PRVA TRUDNICA: Ono zadnji put kad san izgubila dite, bilo je u peton misecu, i mislin ja otad, mislin, šta su oni s tin. Je li bace samo 'nako, u kanalizaciju? Eto, ovoj staroj priko puta su izvadili sve iznutra, i onoj mladoj, ta neće moć nikad imat dice“ (Kaštelan, 2007 : 12).

U drami *Prije sna* pronalazimo nekoliko važnih motiva. Javlja se motiv *bajama* koji mogu biti slatki i gorki. Prva trudnica ponavlja kako želi *bajame* te navodi kako je svoga supruga Matu zamolila da donese *bajame*, ali da će on zaboraviti kliješta. Na kraju suprug donosi *bajame*, ali Prva trudnica umire, a njezina kći Janja ostaje u sobi s pacijenticama i na podu jede *bajame*. Drugi motiv koji se javlja u drami jest motiv mora. Šum mora čuje Prva trudnica, a kasnije ga čuju i drugi likovi; more simbolizira promjenu. Osim badema i mora javlja se motiv prstena. Prsten ispada Ljubavnici s prsta, a to označava kraj izvanbračne veze s oženjenim muškarcem (Ljubić, 2004 : 8-9).

Bolnička soba u ovoj drami predstavlja metonimijski i metaforički naboj. Sve žene koje se nalaze u bolnici su obilježene traumom koja je posljedica ženske nemoći. Dunja Detoni Dujmić ističe da se *kroz tjelesnu traumu daje usporedna povijest višestrukog ženskog pada* (Detoni Dujmić, 2006: 236). Prikazani su različiti tipovi ženskih sudbina. U drami pronalazimo tematiku majčinstva koja je također važno obilježje ženskoga pisma. Prva trudnica umire zbog patrijarhalne prisile jer njezin suprug Mate želi da ona rodi sina, iako već imaju kći, a liječnik joj je preporučio da ne ostaje u drugom stanju, a u snu joj se javljaju pobačena djeca. Nadalje, Žena želi napraviti pobačaj, ali doživljava spontani te raspad braka. Mlađa žena nasljeđuje bolest od majke te ne može imati djece. Starija žena je bolesna, ali to ne želi priznati svome sinu. Žena koja spava se nikada ne budi, a govori se da je začela i rodila dijete u snu. Ona izgovara bajku koja također ima veze s majčinstvom jer govori o tome kako kralj i kraljica nisu mogli imati djece, a žaba im je prorekla rođenje kćeri koju je vila osudila na stoljetni san. Žaba predstavlja simbol plodnosti zbog čega i nagovještava rođenje djeteta. Također, drama se odvija u prostoru ginekološkoga odjela koji je povezan s temom majčinstva. Simone de Beauvoir u knjizi *Drugi spol: Životno iskustvo* govori o trudnoći i majčinstvu. Za nju je trudnoća:

„drama koja se odigrava u samoj ženi; ona je istovremeno doživljava i kao obogaćenje i kao oštećenje; fetus je dio njenog tela i parazit koji je iskorišćava; ona poseduje njega, a i on nju; fetus u

sebi sažima čitavu budućnost, a noseći ga, ženi se čini da je široka kao svet; ali samo to bogatstvo je poništava ona ima utisak da nije ništa. Uskoro će se pojaviti jedan nov život i opravdati njenu sopstvenu egzistenciju žena se time ponosi; ali isto tako oseća i da je igračka mračnih sila koje se titraju s njom“ (Beauvoir, 1983 : 327).

Simone de Beauvoir napominje kako trudnoću i majčinstvo doživljavamo na različite načine: “prema tome da li se odvijaju u pobuni, mirenju sa sudbinom, zadovoljstvu, oduševljenju“ (Beauvoir, 1983: 321). Tijana Pavliček ističe kako odbijanje trudnoće također može predstavljati vezu s majčinstvom koja se u drami očituje u liku Mlađe žene koja je odrasla bez majke te ona zbog toga odbija postati majkom (Pavliček, 2018: 63). Kada je pacijentice pitaju je li joj žao što neće moći imati djece, ona odgovara:

„MLADA ŽENA: Da, to je stvarno velika nesreća, kad vidim oko sebe svu tu sretnu i veselu dječicu, koja ne mucaju, ne dobivaju alergije, nisu agresivna i histerična, čiji starci nisu sjebani, rastavljeni... ili mrtvi... a da ne spominjem to da su, hvala Bogu, djeca tako zaštićena od sveg zla... Otvoriš novine i pomisliš- Bože, hvala ti što čuvaš dječicu. Ne, ne, kad se svega toga sjetim, prosto mi suze dođu na oči što ih neću imati“ (Kaštelan, 2007: 20).

Prva trudnica u drami bez obzira na to što je imala tri pobačaja želi postati majkom. Druga trudnica također pokušava postati majkom iako živi u nesređenim obiteljskim odnosima te odlazi na umjetnu oplodnju. Motiv majčinstva je provodni motiv u drami. Uz motiv majčinstva se veže i motiv pećine koji se spominje u drami. Pećina je mjesto na koje odlaze umrli u drami, a u njoj se nalaze vile. Bademi su također povezani s motivom majčinstva jer simboliziraju ženinu plodnost. Sve žene u drami su povezane ulogom majčinstva.

Dunja Detoni Dujmić ističe kako bolnička soba služi kao mjesto:

“na kojem fizički i osjećajno izolirane žene doživljuju trenutak posvećenosti: moglo bi se štoviše govoriti o šest žena-vidjelica koje padaju u trans kontemplacije te u naglom epifanijskom prosvjetljenju doživljuju svojevrsnu katarzu, izoštrenost svjesnosti o vlastitoj sudbini i pojedinačnosti. U takvom udruženom stanju pojačanoga individualiteta one donose životno važne odluke pa i rezove, a autorica patos tog ranjivog trenutka vješto ublažuje humornom notom koja dolazi dakako iz jačeg, muškog svijeta“ (Detoni Dujmić, 2006: 236).

7. TENA ŠTIVIČIĆ I NJEZINO STVARALAŠTVO

Tena Štivičić je hrvatska književnica, scenaristica i publicistica. Rođena je 1977. godine u Zagrebu. Završila je jezičnu gimnaziju i diplomirala dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti. Magistrirala je dramsko pismo na Goldsmiths Collegeu, University of London. Od 2003. godine živi u Londonu. Piše drame, filmske scenarije i kolumne u časopisu *Zaposlena* i u *Vjesniku*. Kolumne iz časopisa *Zaposlena* su objavljene 2007. godine u zbirci

kolumni *Odbrojavanje*. Sudjelovala je na mnogim programima za mlade pisce kao što su: Interplay Australia i jednogodišnji Paines Plough Future Perfect Writers Programme. Royal Court Theatre i BBC su je 2006. uvrstili među 50 mladih pisaca koji će obilježiti sljedećih 50 godina u kazalištu Velike Britanije. Za kazalište Ulysses adaptirala je s ocem Ivom Štivičićem novelu *Pijana noć* Miroslava Krležę. Napisala je drame: *Na samrti* (1998.), *Nemreš pobjeć od nedjelje* (2000.), *Parsifal- viteška prića epizoda 1* (2001.), *Dvije* (2002.), *Pssst* (2003.), *Fragile!* (2004.), *Nine Tenths* (2005.), *Krijesnice* (2007.), *Goldoni Terminus* (2007.), *Felix* (2008.) te *Tri zime* (2016.). Dramе su joj objavljene u desetak europskih zemalja i prevedene su na nekoliko jezika (Štivičić, 2008 : 261). Piše na hrvatskom i engleskom jeziku. Njezina drama *Tri zime* prvotno je napisana na engleskom jeziku. Štivičić u krugu hrvatskih suvremenih dramatičarki predstavlja jedno od najznačajnijih i najproduktivnijih autorskih imena.

U njezinoj drami *Nemreš pobjeć od nedjelje* prikazani su On i Ona, a drama je u podnaslovu definirana kao monodrama za dva lika. On i Ona ne komuniciraju izravno, već monolozima. Drama želi prikazati ljudsku zajednicu kroz dijalošku strukturu, a ćovjeka želi povezati s bližnjim kako bi se prevladala tjeskoba razdoblja na samom kraju. Drama na kraju prikazuje uspješnost ljudske komunikacije za ćime je kako tvrdi Jasen Boko tragala drama devedesetih godina (Boko, 2002 : 26-27).

7.1. ELEMENTI ŽENSKOGA PISMA U DRAMI *FRAGILE!*

Jedna od njezinih najuspješnijih drama jest kazališni tekst *fragile!* koji je napisan na engleskom jeziku. Tekst je praižveden na sceni *Slovenskoga mladinskog gledališća* u Ljubljani 2005. godine. Potom je prikazan u londonskom kazalištu *Arcota* 2007., u kölnskom kazalištu *Theater TKO* 2007., kazalištu *Osnabruck* 2009., Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku 2009. Dramu možemo usporediti sa žanrom suvremene urbane ženske proze. Andrea Zlatar ovim pojmom želi zamijeniti pojam *chicklit* romana koji se vezuje uz vrstu ženske zabavne književnosti. Kao što je u ženskoj urbanoj prozi tako i u drami *fragile!* u središtu pronalazimo ženski lik mlade ili srednje dobi, koja se nalazi u jednom od većih europskih ili amerićkih gradova, a kako navodi Danijela Weber Kapusta:

„Junakinja chiklit-a uvijek je u potrazi za boljim životom, njezina potraga uglavnom se koncentrira na dva cilja: ikakav ili bolji posao, ikakav ili bolji partner. Književnost ove vrste identifikacijskog je karaktera, vezana uz stvarne potrebe i iskustva svojih ćitatelja“ (Weber Kapusta, 2014 : 154).

Jedna od specifičnosti autoričinog teksta jest to što privatnu problematiku smješta u kontekst suvremenih globalizacijskih problema. Dramska radnja se odvija u Londonu koje postaje mjesto u kojem se odvijaju sudbine imigranata iz različitih zemalja: Bugarske, Srbije, Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Norveške. Analizira se uspješnost njihove emigracije te se propituje kako su se likovi integrirali u novu sredinu. Nakon pada komunističkog društvenog poretka i priklapanja kapitalističkom društvu glavni likovi komada Hrvatica Mila, Srbin Marko i Tjaša iz istočne Europe odlaze iz vlastite domovine jer se žele samoostvariti. Njihove novonastale države jamče pripadnost demokratskom društvu umjesto socijalističkoga kolektivismu, ali Mila, Marko i Tjaša žele ostvariti svoje individualne posebnosti u sredini velikoga grada te odlaze u London. Danijela Weber Kapusta ističe kako je London za Milu i Marka predstavljen kao utočište u kojem su oni prikazani kao autsajderi svoje zajednice. Marko je u svojoj domovini politički nepodoban, dok Tjašu smatraju animirdamom. Mila postaje kabaretska pjevačica u noćnom klubu Bugarina Michija. U njegovu noćnom klubu se okuplja istočnoeuropska publika koja žali za svojim zavičajem i nedostaje im njihov dom. Mila radi u noćnom klubu kako bi si osigurala egzistenciju, a kada se probije na kazališne daske namjerava napustiti posao u noćnom klubu (Weber Kapusta, 2014 : 154-155).

Suvremeno žensko dramsko pismo u hrvatsku dramsku književnost osamdesetih i devedesetih uvela je Lada Kaštelan, a Tena Štivičić nastavlja taj model. U komadu *fragile!* pronalazimo obilježja ženskoga pisma: težište na ženskom liku, njegovu senzibilitetu, problematiziraju se muško-ženski odnosi, glavna protagonistica je u potrazi za ženskim identitetom i boljim životom. Mila je jedan od ženskih likova koju prikazuje autorica. Mila radi u noćnom klubu te ona publici umjesto nostalgije nudi sarkastični humor, umjesto glazbe koja bi trebala pobuditi njihov osjećaj pripadnosti Mila pušta jazz, soul i blues glazbu:

„MICHI: Palim svijeću svaku nedjelju- Bože, hvala ti za Milu. Gosti se žale. Preozbiljna si za njih. Ljudi ovdje hoće zabavu. Zabava jednako zarada. Može i da plaču. To je isto okej. Ali onda sviraš njihovu muziku, da plaču za mamom, za djetinjstvom, da puno piju, da zaborave. Majko Rusijo, kako si daleko, boca votke, stoj broj pet. Sjećaš se onog izleta, gore u Transilvaniji, moj prvi poljubac, boca najboljeg merlota, stol broj dva. A ovo brazilsko sranje, boca nova, jazz, soul i bože sačuvaj, mjuzikli, stoj broj 1, 2, 3, 4, 5 i 10 prazni“ (Štivičić, 2008 : 154).

Mila time iznevjerava publiku, a njezin stil odijevanja ne privlači muške gledatelje. Mila personificira fatalnu ženu. Ona svoj izgled i ponašanje oblikuje na temelju muških stereotipa o ženskom identitetu. Danijela Weber Kapusta navodi kako Mila predstavlja tip žene iz muške vizure. Mila je prikazana kao mlada žena u kasnim dvadesetima, u uskom odijelu gangsterskoga stila, jako našminkana i s cigaretom u cigaršpicu. Ona utjelovljuje eros.

Danijela Weber Kapusta ističe kako se Mila u prostoru noćnoga kluba igra s muškom žudnjom i muškom predodžbom o određenoj vrsti ženskoga identiteta, a u privatnoj i kazališnoj sferi njezin identitet oblikuju drugi (Weber Kapusta, 2014 : 156). U trećoj sceni vidljivo je kako Mila ispunjava mušku fantaziju o seksu na radnome mjestu. Njezin partner je Erik koji dolazi iz Norveške, a Mila ga posjećuje na radnome mjestu u noćno doba, noseći na sebi kožnati kaput i cipele s visokom petom. Danijela Weber Kapusta napominje kako Milin identitet oblikuju Erik te redatelj kazališne skupine u kojoj Mila dobiva prvu ulogu. Mila gostima noćnoga kluba odbija pokazati svoje tijelo, dok se u kazalištu razgolićuje. Autorica ističe kako ovo proturječje povezujemo s Milinim poimanjem umjetnosti i emocija. Mila vjeruje kako će uploviti u bračne vode s Erikom, a umjetnost u njezinu životu predstavlja smisao. Mila izbjegava društvo s pripadnicima vlastite nacionalne zajednice smatrajući da će se tako teže integrirati u britanskom društvu. Srbina Marka poučava integriranju u zajednicu:

„MARKO: Otkada si tu

MILA: Gle, ja bih radije na engleskom.

MARKO: Zašto?

MILA: Zato jer pod a) trebaš vježbati, da te naglasak odmah ne otkrije.“

MARKO: Molim?

MILA: Bolje ti je da te odmah ne skuže po naglasku.

MARKO: Aha.

MILA: I pod b) ako se ukopaš u svoju zajednicu, nema ti naprijed.“ (Štivičić, 2008 : 152-153).

Mila zataškava svoj nacionalni identitet, a bira partnera koji kako navodi Marko „nije naš“, već pripada zapadnoeuropskom svijetu:

„MILA: Da. Moj dečko misli da je to slavenska fora. Jer nama sve ima neku užasnu težinu.

MARKO: Nije naš, ha?

MILA: O, ne. Odlučila sam gravitirati Zapadu u svakom pogledu“ (Štivičić, 2008 : 255).

Mila često prikazuje nekoga drugoga. Ona svoj identitet niječe na nekoliko razina. U privatnom i profesionalnom životu glumi drugoga, a najčešće prikazuje fatalnu ženu iz muške vizure. Na početku drame je oduševljena dolaskom u London, a na kraju drame shvaća da joj nedostaje dom:“ Znaš šta, fali mi dom. Stvarno mi fali. Ovaj grad nije ničiji dom. Pa nikome nije stalo do njega“ (Štivičić, 2008: 242). Mila shvaća da na Zapadu ne uspijevaju svi, dok se stvarni život sastoji od rada u noćnom klubu i staračkim domovima (Weber Kapusta, 2014 : 156-157).

Drugi ženski identitet koji je prikazan u drami jest Istočnoeuroljanka Tjaša. Tjašu muškarci doživljavaju također putem tijela i seksualnosti. Drugim likovima u drami je određena nacionalnost u popisu dramskih osoba, a Tjašina nacionalnost je neodređena. Saznajemo da je Tjaša mlada djevojka koja je pobjegla iz svoje domovine zbog rata. Weber Kapusta ističe: "Svjesna neodređenost Tjašina nacionalnog identiteta kao da želi ukazati na to da Tjaša nije simbol jednog rata, već simbol svakog rata i njegovih preživjelih žrtava" (Weber Kapusta, 2014: 158). Tjašino tijelo je također prikazano kao prostor ispunjenja muške žudnje. Tjaša je žrtva *traffickinga*, njezino tijelo je prodavano diljem Europe, od Kosova, Italije i Finske. Tjaša tijekom drame prepričava priču o Kralju Ptica koju je naučila u djetinjstvu, a ta priča postaje njezina sudbina:

„TJAŠA: Kralj Ptica živio u našoj zemlji puno vjekova prije. Ljude su puno radili, ali zemlja bila siromašna, a ljude su bili slabi. Kad padne noć, ljudi dođu u svoj dom i plaču. Kralj Ptica je bio tužan. Htio je pomoći ljudima. Pozove on Janeša koji je bio najpametniji od ljudi i kaže njemu: Ja mogu pomoći vama. Mogu podijeliti vaši život na dva djela. Na život od tijela i život od srca. Ako tijelo i srce imaju različiti život, onda tijelo može puno raditi, a ne osjeća tugu i jad. Janeš upita: A naša srca, što bude s njima? Srca, veli Kralj Ptica srca dajemo nekom nama dragom da nam ga čuva. Čuva dok mi sijemo, žanjemo, sadimo, kopamo, beremo, oremo. Ali što bude s onim tko još nema nikog dragog da mu čuva njegovo srce? Kralj Ptica veli, oni srce daju meni, ja čuvam dok ne nađu nekog sebi dragog. I tako bude. Ljudi radili puno više dobro, a njihova srca bila na čuvanju. I zemlja bude sve više bogata i sve više hrane dođe na stol. I svi budu sretni“ (Štivičić, 2008: 231-232).

Tjaša je pričom o Kralju Ptica odvojila i svoj život tijela od života srca te je ona od ratne žrtve seksualnog zlostavljanja kojom su upravljali drugi postala subjekt koji prodaje vlastito tijelo kako bi se materijalno osigurala. Tjaša nakon Erikova bijega svjesno nastavlja živjeti identitet prostitutke koji joj je prije bio nametnut. Erik je bio Tjašin partner, a mislio je da je Tjaša stradala u ratu. Tjaša dovodi do sloma Milina i Erikova odnosa. Nakon Erikova odlaska Mila i Tjaša se nalaze te razgovaraju o njegovu odlasku. Mila traga za razlozima Erikova bijega s logičkog stajališta, dok Tjaša više nije u mogućnosti logički shvaćati zbivanja (Weber Kapusta, 2014: 159).

Treći ženski identitet koji je prikazan u drami jest Novozelandska Gayle. Gayle radi kao socijalna radnica. Ona upoznaje Tjašu koja dolazi u izbjeglički hostel u Londonu, s njom obavlja razgovor jer je Tjaša ratna izbjeglica. Gayle pruža pomoć Tjaši te joj pojašnjava funkcioniranje azila i traženje posla. Gayle radi kao socijalna radnica kako bi se materijalno osigurala, a njezin san je postati umjetnica. U drugom prizoru Gayle razgovara s Martom koja je čistačica u hostelu te je kori jer je bacila njezinu kutiju koja joj je potrebna za izložbu:

„MARTA: Tvoja kutija?

GAYLE: Da. Moja kutija. A zašto je moja kutija meni važna?

MARTA: Ah, ti kažeš – umjetnost.

GAYLE: Tako je. Hoću reći, to je moj rad i već sam vas nekoliko puta zamolila da ga ne bacate u smeće. Dakle, kako to da ga opet nalazim u smeću?

MARTA: Izgleda ko smeće.

GAYLE (glumi hladnokrvnost): Znete što, nije na vama da to odlučujete, hvala lijepa. Ja za dva mjeseca imam izložbu, razumijete, i ovo mi je jako, jako važno. Dakle, molim vas, ubuduće,, kad vam bilo što bude izgledalo kao da pripada mojim kutijama, ostavite to na miru. Nadalje... danas sam obavljala inspekciju“ (Štivičić, 2008 : 160).

Žensko pismo u drami *fragile!* očituje se i u portretiranju muško-ženskih odnosa. Prisutni su komplicirani odnosi. Mila je u vezi s Erikom u kojoj oba para igraju uloge. Mila ne ostvaruje iskrenu komunikaciju s Erikom, ali to uspijeva ostvariti s Markom s kojim živi. Mila na početku izbjegava druženje s pripadnicima nacionalne zajednice, ali to ubrzo pada u vodu jer Mila i Marko postaju jedini likovi koji se nalaze na istoj liniji razmišljanja. Njih povezuje sličan način odrastanja i života u bivšoj Jugoslaviji jer je Mila Hrvatica, a Marko Srbin. Erik Milu doživljava isključivo kao seksualni objekt, dok Marko Milu doživljava: “kao biće s individualnim željama, ciljevima i snovima“ (Weber Kapusta, 2014: 158). Marko i Mila često razgovaraju, a ti razgovori se nalaze na granici prijateljstva i prelaska u nešto više. Mila prilikom razgovora s Markom shvaća da ni u stranoj zemlji ne možeš pobjeći od doma (Weber Kapusta, 2014 : 158). U drami se javlja tematika konzumacije psihoaktivnih supstanci koje koriste Mila i Erik. Osim što je Erik u romantičnom odnosu s Milom, on je bio s Tjašom, a kasnije se ispostavlja da je Tjaša došla u London kako bi ga potražila, na što joj Gayle savjetuje da to ne čini. Na kraju se Erik i Tjaša susreću, te razgovaraju o uspomenama, a Mila i Tjaša saznaju jedna za drugu, dok Erik bježi. Danijela Weber Kapusta ističe kako Mila u Marku vidi obiteljskog čovjeka kakvoga ona traži, dok Erik predstavlja tip promiskuitetnog muškarca i neženje. Trokut Erika, Mile i Marka, kako napominje autorica, počiva na stereotipu prema kojem se žene zaljubljuju u loše muškarce koje pokušavaju spasiti i vratiti na pravi put (Weber Kapusta, 2014 : 160). Osim toga Gayle ostvaruje romantični odnos s Markom. Mila i Marko su u potrazi za partnerima koji nisu iz njihove nacionalne zajednice, pa tako Marko upoznaje Gayle, a Mila finskog ratnog reportera.

Od muških likova u drami najistaknutije mjesto zauzima Marko. Marko bježi iz Srbije jer je njegov otac ratni zločinac i profiter srpsko-hrvatskoga rata. Marko je u Srbiji bio aktivist te je demonstrirao protiv vlade. Danijela Weber Kapusta ističe kako je njegova emigracija uvjetovana upravo političkim razlozima. Marko kao i Mila želi ostvariti svoj profesionalni san postati stand-up komičar. Marko i Mila su u potrazi za smislom u privatnom i poslovnom

životu. Tena Štivičić u svojem komadu ne prikazuje svijet jedne klase ili društva, već prikazuje likove koji potječu iz različitih nacija, rasa, jezika i kultura, a time ukazuje na fenomen migracije, globalizacije, multikulturalizma u 21. stoljeću. Danijela Weber Kapusta napominje kako Štivičić među prvima u dramatici prikazuje prijateljstvo likova hrvatske i srpske nacije poslije rata. Prijateljstvo je vidljivo u likovima Marka i Mile koji se ne povezuju s likovima zapadnoeuropskoga kruga, već jedno s drugim jer prepoznaju slična iskustva odrastanja te obilježja jugoslavenskog, pa i postjugoslavenskog razdoblja. Tomo Mirko Pavlović u svome eseju *The old heart of darkness* ističe kako sustanarstvo Mile i Marka predstavlja dokaz *duhovne koegzistencije dviju postjugoslavenskih zemalja* (Weber Kapusta, 2014 : 161). Njihovo prijateljstvo se ne događa u njihovim državama, već na prostoru stranoga zapadnoeuropskoga svijeta. Mila i Marko su povezani time što su vođeni željom za odlaskom u strani svijet, ali ta želja nije isključivo materijalne prirode, već želja za profesionalnim i privatnim samoostvarenjem. Danijela Weber Kapusta zaključuje:

„S jedne strane njihova je emigracija simbol težnje da postanu dijelom pluralističkog i individualističkog društva Zapada koje je u njihovim državama još u povojima. S druge strane, ona je simbol Milina i Markova neuklapanja u uske identitetske okvire njihovih izvornih zajednica“ (Weber Kapusta, 2014: 161).

Mila i Marko u svojoj domovini čeznu za mogućnostima Zapada, a na Zapadu teže za domom. Štivičić ne prikazuje samo problem neuklapanja postjugoslavenskoga društva u okvire vlastite nacionalne zajednice te problem stvaranja identiteta u drugim društvenim i kulturnim uvjetima, već i drugih nacija, a oni su utjelovljeni u likovima novozelandske umjetnice Gayle i Norvežanina Erika u kojega se zaljubljuje Mila (Weber Kapusta, 2014 : 162).

U ovom poglavlju prikazane su karakteristike ženskoga pisma u drami *fragile!* hrvatske dramatičarke Tene Štivičić. Neka od obilježja ženskoga pisma su: težište na ženskom liku, njegovu senzibilitetu, problematizacija muško-ženskih odnosa koja je predočena kroz likove: Mile, Erika, Tjaše, Marka i Gayle. Ženski likovi u drami su u potrazi za boljim životom i identitetom: Mila, Gayle te Tjaša.

8. TANJA RADOVIĆ I NJEZINO STVARALAŠTVO

Tanja Radović je rođena 1964. godine u Karlovcu. Završila je Filozofski fakultet u Zagrebu, a radi u knjižnici. U posljednjih dvadeset godina se počela baviti kazalištem. Napisala je dramska djela: *Mačja glava*, *Iznajmljivanje vremena*, *Kompjutor*, *Mreža*,

Zarobljeni u crtežu i Putovanje u Plavo. Sanja Nikčević ističe kako je opus Tanje Radović neobičan i nesvediv na dosadašnje teorijske kanone. Prva drama koju je napisala jest *Pomaknuta ljubav* koju je 1995. godine izvela na Hrvatskom radiju, a gdje su također izvedene njezine drame *Kuća*, *Kompjuter*, *Zarobljeni u crtežu*. U izvedbama svojih drama u Studentskom kazalištu *Ivan Goran Kovačić* Radović je režirala i glumila, a drame su joj često nagrađivane; za dramu *Iznajmljivanje vremena* je dobila nagradu za najbolju amatersku predstavu u Hrvatskoj 1999. godine. Njezina predstava *Iznajmljivanje vremena* je bila prikazana i na Marulićevim danima 2001. godine. Radović u svojim dramama često prikazuje: “fascinaciju umjetnim svjetovima kompjuterske tehnologije“ (Nikčević, 2001: 218). Dobitnica je i nagrade *Internet* nakladničke kuće *Moderna vremena* za dramu *Mreža*, a njezina drama *Kompjuter* je uvrštena u izbor 25. salona mladih.

8.1 ELEMENTI ŽENSKOGA PISMA U DRAMI IZNAJMLJIVANJE VREMENA

U ovom poglavlju će biti predstavljena obilježja ženskoga pisma u drami *Iznajmljivanje vremena* Tanje Radović. Drama je prvi put obavljena u časopisu *Plima* (br. 9) 1995. godine. Dramu *Iznajmljivanje vremena* možemo žanrovski odrediti kao obiteljsku dramu. Žanr obiteljske drame dolazi do vrhunca u drugoj polovici devedesetih i početkom dvijetisućitih godina u hrvatskoj dramskoj književnosti u djelima već spomenute drame *Posljednja karika* Lade Kaštelan, Ivana Vidića *Netko drugi*, Asje Srnec Todorović *Mrtva svadba*, Mate Matišića te Filipa Šovagovića. Elementi ženskoga pisma u drami se očituju upravo u prikazivanju obitelji iz ženskog očišta, propitivanju odnosa koji žena zauzima u suvremenom društvu te pojašnjavanju odnosa žene i muškarca i predstavljanju specifičnih ženskih tjelesnih iskustava: trudnoća, spolnost, majčinstvo.

Likovi u drami se otuđuju, a to stanje nastoje prevladati odlaskom na godišnji odmor koji za njih postaje neka vrsta terapije, odmorom žele izgladiti obiteljske odnose te ponovno zbližiti članove iste. Tanja Radović u svojoj drami ne govori o poslijeratnom stanju, kao što to izravno ne prikazuju ni drugi autori mlade hrvatske drame u devedesetim godinama. U drami za razliku od ostalih dramatičara toga vremena ne prikazuje se neimaština, već su u središtu drame dobrostojeći likovi. Obilježje ženskoga pisma u drami jest i to što Radović prikazuje trenutke svakidašnjice likova te njihovo provođenje slobodnoga vremena jer u ženskome pismu se ne prikazuju takozvane velike povijesne teme, već svakodnevice. Drama je podijeljena na dva dijela, u kojima se prikazuje svakodnevice već spomenutih dobrostojećih obitelji. Svaka obitelj odlazi na dvotjedni odmor, a upravo kuća za odmor je poveznica svih

dramskih likova. Prikazuju se situacije iz obiteljske svakodnevice te komuniciranje članova obitelji. Prva obitelj prikazana u drami sastoji se od roditelja i dvoje djece tinejdžerske dobi, druga obitelj od roditelja i retardiranog sina, treća od mladog bračnog para koji je tek uplovio u bračnu luku i četvrta od starijeg bračnog para. Svi likovi u drami su bezimeni, određeni su jedino svojom obiteljskom ulogom: Muž, Žena, Kći, Sin. U drami pronalazimo miješanje realnoga i irealnoga. Realan dio se očituje u prikazivanju svakidašnjice, dok se nadrealna razina odražava u otkrivanju snoviđenja dramskih likova te se prikazuje njihovo nesvjesno. Prva obitelj je međusobno otuđena, članovi obitelji ne komuniciraju već su izolirani jedni od drugih. Obitelj se nada da će se njihov odnos popraviti tijekom godišnjeg odmora. Godišnji odmor je za obitelj bijeg od stvarnosti, napetosti i velegradskog života. Danijela Weber Kapusta napominje kako kuća za odmor postaje simbol idile daleko od gradskog stresa te je namijenjena zbližavanju obitelji (Weber Kapusta, 2014: 99). Obitelj, međutim, ne uspijeva popraviti odnos ni na godišnjem odmoru jer se svatko od članova obitelji na godišnjem odmoru ponaša kao i kod kuće. Obilježje ženskoga pisma u drami se prikazuje u tome što se Muž iz prve obitelji pridržava stereotipnih uloga te smatra da je njegovoj supruzi mjesto u kući, dok on treba zarađivati kako bi prehranio obitelj, čime se obrađuje tema odnosa prema ženi u obitelji. Primjerice, Muž po dolasku u kuću za odmor odlazi u fotelju, dok Žena sama rasprema stvari:

„MUŽ: Napokon dva tjedna odmora! Moraš priznati ovo mi je sjajan potez! Od sada, svake godine dva tjedna u ovoj kući su naša!

ŽENA: (nabrušeno) Nadam se da će ta dva tjedna odmora biti i moja dva tjedna!

MUŽ: A kad se to nas dvoje nismo zajedno odmarali?

ŽENA: Nemoj me vući za jezik....

MUŽ: Neću. Eto, sad će napokon popustiti napetost koja nam u gradu ne da ljudski živjeti. (stanka) Sad ću si ja natočiti malo piva... (ne miče se) Trebalo bi zaliti nečim ovaj odmor. (stanka) Dušo, a gdje si stavila limenke piva“ (Radović, 2001 : 41).

Muž se i na godišnjem odmoru jasno pridržava stereotipnih rodni uloga. Muž smatra da je on hranitelj obitelji i da ima pravo na odmor, dok je njegova Žena domaćica koja obavlja kućanske poslove. Likom Žene iz prve obitelji autorica problematizira patrijarhalan ustroj društva koje je ženama isključivo namijenilo uloge vezane uz sferu privatnog te prikazuje odnose unutar obitelji iz ženskog očišta.

Osim odnosa prema ženi u obitelji u drami se prikazuje i tematika majčinstva koja je jedno od reprezentativnih obilježja ženskoga pisma. Djeca iz prve obitelji ponašaju se krajnje

nepristojno. Njihova Majka svoju djecu karakterizira kao neodgojenu djecu, a autorica ističe kako je to posljedica nesuglasnosti roditelja u izboru odgojnih metoda. Djeca prirodno oponašaju svoje roditelje te preuzimaju njihove obrasce ponašanja. Tanja Radović prikazuje odnos braće koji je preslika odnosa njihovih roditelja. Boris Senker napominje kako se:

„Drama Tanje Radović *Iznajmljivanje vremena* uklapa u dramske tekstove koji u devedesetim godinama nastaju na tragu beketovskog i ioneskovog teatra apsurdna, i koji se bave ispitivanjem odnosa u suvremenoj, ozbiljno uzdrmanoj ili razorenoj obitelji i bolesnom društvu gdje je moć u rukama suludih, nastranih ili vampirskih roditelja, učitelja, odgajatelja i drugih dušebrižnika“ (Weber Kapusta, 2014 : 100).

Druga obitelj koju prikazuje Tanja Radović se sastoji od supružnika i dvadesetogodišnjeg bolesnoga sina u invalidskim kolicima. U drami se problematiziraju muško-ženski odnosi što predstavlja obilježje ženskoga pisma. Supružnici druge obitelji su u prividno boljem odnosu za razliku od supružnika prve obitelji. Supružnici su povezani, imaju razumijevanja jedno za drugo i pružaju podršku jedno drugome, ali njihova povezanost počinje pucati kada se razotkriva odnos roditelja prema njihovu bolesnom sinu, čime se portretira tematika majčinstva. Njihov sin je dvadesetogodišnjak, a roditelji ga tretiraju kao novorođenče, stalno je u kući, roditelji ga skrivaju te mu daju sedative za spavanje. Saznajemo da bračni par nije imao intimne odnose od rođenja sina, a od toga je prošlo dvadeset godina. U drami su predstavljena specifična ženska tjelesna iskustva koja se očituju u prikazivanju spolnosti Žene iz druge obitelji te Mlade žene iz treće obitelji što predstavlja odliku ženskoga pisma. Danijela Weber Kapusta ističe kako su roditelji fizički otuđeni jer majka obitelji zauzima poziciju žrtve (Weber Kapusta, 2014: 101). Žena je majka bolesnoga djeteta, a i sama navodi kako je bolesna te zbog toga ne želi ostvariti fizički odnos s Mužem. Autorica navodi:

“Ženina fiksna ideja odbijanja bilo kakvog fizičkog dodira i tjelesnog uzbuđenja, zajedno s njenim postulatima održavanja apsolutne čistoće, na dubljoj je razini tek paravan njezina nesvjesnog samokažnjavanja što je prije dvadeset godina „zakazala“ u činu začeca“ (Weber Kapusta, 2014: 101).

Tanja Radović pri prikazivanju tematike muško-ženskih odnosa koristi fraze ljubavnoga govora koje supružnici izgovaraju jedno drugome, a tim frazama oni ukidaju mogućnost istinskog razgovora:

„MUŽ(stanka) I ti nikad ne poželiš, barem malo....“

ŽENA: Ni govora! Čak i želja utječe na pogoršanje stanja! Nemoj mi ništa sugerirati, molim te! Neću ja pasti u iskušenje!

MUŽ: To mi nije bilo ni na kraj pameti. Samo sam pitao. Sigurno ti je još teže nego meni.

ŽENA: Meni nije ništa teško žrtvovati za obitelj. Čak ni vlastiti užitak.

MUŽ: Ti si divna žena. Koliko samo patiš! Htio bih nekako olakšati tvoje muke!

ŽENA: Može mi pomoći samo tvoja bezgranična ljubav.

MUŽ: O, to svakako! Ti znaš koliko te volim. (stanka) Ipak, htio bih ti pomoći nekako... Ustvare, ne moramo se uopće dodirivati. Možemo ostati odjeveni... (mrak)" (Radović, 2001: 53-54).

Treća obitelj u drami prikazuje mladi bračni par koji odlazi u kuću na odmor kako bi uživali u medenom mjesecu. Radović u prikazu treće obitelji također, obrađuje tematiku odnosa žene i muškarca. Mladi bračni par od izražavanja nježnosti dolazi do agresije. Muž svoju suprugu doslovno davi hranom, a vrtlara koji kosi travu i tako kvari idilu novopečenih mladenaca fizički izbacuje. Muž fizički i verbalno napada, a ta agresija je izraz njegova nepovjerenja u sebe sama. Likom Muža Radović prikazuje tabuiziranu temu obiteljskoga nasilja što predstavlja obilježje ženskoga pisma. Muž neguje kult tijela i postaje narcisoidan. Mladi bračni par je u strahu od pravog upoznavanja, zajedništva i zajedničkoga provođenja vremena: "ŽENA: (stanka) Ljubavi, ne misliš li da nećemo imati što raditi ovdje dva tjedna... Ne čini ti se da bi nam moglo biti dosadno?" (Radović, 2001: 59).

Četvrti bračni par sastoji se od starijih supružnika koji dolaze u kuću na odmor. Razgovaraju o svojoj djeci koja su odrasla i imaju svoje obitelji. Žena se u jednom trenutku pita što će oni raditi na odmoru i priznaje kako joj nedostaju djeca:

„MUŽ: Odrasli su.

ŽENA: (uzdahne) Nažalost.

ŽENA: Pitam se samo kako će se naša djeca snaći s kućanstvom....

MUŽ: Pa valjda će se snaći.

ŽENA: Nikad ništa nisu znali.

MUŽ: Nikad ih ničemu nismo naučili.

ŽENA: Nisu htjeli učiti.

MUŽ: Kad smo sve radili umjesto njih.

ŽENA: A zašto bi se djeca mučila? (stanka) Ah! Tako su brzo odrasli.

MUŽ: Imaš mene.

ŽENA: Bez njih je besmisleno kuhati, pospremati, čak se i svađati!" (Radović, 2001 : 66-67).

U drami se javlja već spomenuto miješanje realnoga i irealnoga. Svakidašnjica koja je predstavljena u prvom djelu drame zaoštrena je uvođenjem nadrealnih scena. U drami se

javlja nekoliko nadrealnih scena. U prvoj nadrealnoj sceni djeca iz prve obitelji uče govoriti, pljeskati i hodati mentalno zaostalog mladića druge obitelji, a nameću mu i domaću zadaću da u dva tjedna treba nadoknaditi sva znanja i sposobnosti kojima je trebao, a nije ovladao u prethodnih dvadeset godina. Ovaj nadrealni umetak predstavlja snoviđenje bolesnog mladića u kojem se prikazuje njegov otpor prema roditeljima i njihovim odgojnim metodama te u kojem se očituje njegova želja za razvojem kakav imaju ostala djeca. Drugi nadrealni umetak prikazuje bolesnog mladića i mladu suprugu treće obitelji. Mladić posjećuje usnulu mladenku. Mladić izazove empatiju kod mladenke te se pretvara u elegantnog i šarmantnog mladića koji za razliku od njezina supruga u njoj budi osjećaj ženstvenosti te mu se ona predaje. Danijela Weber Kapusta ističe kako Radović spaja likove iz različitih priča te njima prikazuje tematiku bračne prevare i incesta. Također, likom Mladenke Radović prikazuje specifično ženska tjelesna iskustva kao što su spolnost i trudnoća koja predstavljaju obilježja ženskoga pisma. Mladenkino snoviđenje predstavlja izraz njezine seksualne frustracije koja je uvjetovana nedostatkom komunikacije između nje i supruga. Radović likom Mladenke tematizira socioemocionalnu traumu žene u odnosu s muškarcima koja predstavlja obilježje ženskoga pisma. Mladenka predosjećajući da će se iz intimnih odnosa nje i njezina muža roditi retardirano dijete, dok bolesni mladić u mladoj djevojci vidi svoju majku. U prvom dijelu drame nadrealna zbivanja predstavljaju prostor snoviđenja te su odvojena od zbilje likova, dok u drugom dijelu dolazi do preklapanja realnih i irealnih elemenata. Dolazi i do promjene prostora, u prvom dijelu kazališnog teksta prostor simbolizira mjesto obiteljskoga okupljanja, dok u drugom dijelu se prostor pretvara u ukleti prostor koji ovladava likovima te ih čini svojim zatočenicima (Weber Kapusta, 2014 : 102-103). Weber Kapusta navodi kako je prvi dio teksta blizak obiteljskoj drami, a drugi dio teksta filmskom žanru strave i užasa. Radović koristi motive tih žanrova: nestanak struje, pucanje zida, padanje lusteru, ruke, oči, uši koji vire ili izlaze iz zidova te likovi koji propadaju u pod. Kako se mijenja dramski prostor tako se mijenja i identitet dramskih osoba. Obitelj iz prve priče briše svoje postojanje iz svih postojećih baza podataka. Prva obitelj tako svoj pravi identitet zamjenjuje virtualnim. Majka i sin iz druge obitelji osjećaju nadnaravnu moć kuće koja se urušava, a njih povlači za sobom. Mladenka iz treće priče osjeća kako se fizički i psihički pretvara u staricu koja je zatočenica kuće. Muž iz četvrte priče govori o vlasniku kuće za odmor, liku o kojem svi ostali likovi govore, ali kojega nikada ne susreću te koji asocira na Beckettova Godota (Weber Kapusta, 2014 : 103). U drami se ne mijenjaju svi likovi, već samo oni dramski likovi koji u prvom dijelu teksta doživljavaju promjene identiteta. Tu spadaju žena koju traumatizira seksualnost, bolesni mladić koji u svojim snovima dobiva priliku da postane zdrav te mladenka koja se u

snu suočava sa svojim strahovima. Likovi koji ne doživljavaju promjenu vlastitoga identiteta, ne mogu doživjeti ni transformaciju kuće za odmor. Za njih kuća za odmor ne postaje mjesto nadnaravnih zbivanja. Danijela Weber Kapusta postavlja pitanje:

„Kako objasniti ovakvo različito doživljavanje iste stvarnosti od pojedinih dramskih likova? Jedno od mogućih tumačenja vezano je uz tezu o podvajanju dramskog prostora na realni prostor stambene kuće s jedne i mentalni prostor ljudske svijesti s druge strane. Kao mentalni prostor, kuća postaje simbolom iracionalnih nagona dramskih likova koji u drugom dijelu komada iz sfere nesvjesnog prodiru u sferu svjesnog i podsvjesnog. Fizičko zatočavanje likova u prostor kuće za odmor simbol je njihove mentalne zatočenosti i robovanja određenim obrascima ponašanja i življenja. Kuća u tom kontekstu postaje podsvjesnim mjestom samospoznaje, mjestom konfrontacije i osvještavanja različitih oblika podređivanja ili načina samoizabrana ropstva“ (Weber Kapusta, 2014 : 104).

Autoričino tumačenje može se potkrijepiti citatom:

„MUŽ: Ova kuća podijeljena je na odsječke vremena koji pripadaju raznim vlasnicima. Ali, nitko od nas nema kuću. Vrijeme koje smo tu proveli, više ne postoji. Ti ga se čak i ne sjećaš. Mi smo, kao i ostali, zapravo iznajmljivali cijeli svoj život“ (Radović, 2001: 83).

Otuđenje dramskih likova, nedostatak komunikacije te stereotipni oblici razgovora rezultat su nemoći subjekta da samostalno izgradi svoj identitet. Tanja Radović u članku *O dramskom čitanju* navodi kako njezini likovi nisu u stanju uspostaviti vlastiti identitet i stvarnost koja im se raspada pred očima (Weber Kapusta, 2014: 104). Kuća za odmor postaje simbol njihovih iracionalnih i podsvjesnih želja. Radović dramsku radnju premješta u nadrealne sfere te tako daje doprinos tematici onostranoga koji zaokuplja dramatičare devedesetih godina (Weber Kapusta, 2014: 105). Martina Petranović u eseju *Onostrano u suvremenoj hrvatskoj drami* navodi kako spoznavanje vlastitoga identiteta definiraju različiti iracionalni prostori:

„Od devedesetih se nadalje u hrvatskoj drami i kazalištu osjeća snažna tendencija k preispitivanju i izravnom scenskom prikazivanju onostranog, pod koje smo podveli iskorake suvremenih dramatičara u prostore nezbiljskog, iracionalnog i fantastičnog, u opredmećenja sadržaja svijesti i podsvijesti, snova, vizija i halucinacija, savjesti i duše, u materijalizacije onog što je na prvi pogled nevidljivo, skriveno i potisnuto jer je unutarnje i osobno, ali što i te kako određuje i definira čovjekov život, tim više što je sudar ili nesposobnost prepoznavanja i integracije ovih dviju dimenzija, stvarne i nestvarne, toliko učestalo izvorište dramske napetosti, a i tragičnosti“ (Weber Kapusta, 2014: 105).

Danijela Weber Kapusta zaključuje:

„Premda kuća postaje mjestom samospoznaje pojedinih dramskih likova, Radovićkin komad stoji u znaku poraza. Na njegovu kraju ne stoji izbijanje likova iz samoizabrana robovanja određenim obrascima društvenih uloga, življenja i ponašanja, nego rezignirani stav o nemogućnosti nadilaženja umrtvljenosti i iznajmljivanja vlastita života“ (Weber Kapusta, 2014: 105).

9. ZAKLJUČAK

U ovom diplomskom radu predstavljene su temeljne odrednice ženskoga pisma i suvremene hrvatske drame. Prikazane su dvije osnovne feminističke struje: angloamerička i francuska feministička kritika. Angloamerička književna kritika je promatrala žensko pismo iz sociološke perspektive, a bila je usmjerena na analizu društveno konstruirane ženske rodne uloge. Nastojali su pojasniti kako se prezentiraju žene u književnim tekstovima te ulogu žene kao čitateljice. Naglašavaju kritiku dotadašnjih društvenih institucija, a posebno obrazovnih te nastoje u obrazovni kanon uvesti ženske književnice i teoretičarke. Francuska feministička kritika polazi od stajališta Jacquesa Derridaa i psihoanalitičke škole Jacquesa Lacana, a glavne predstavnice su Hélène Cixous i Luce Irigaray koje se bave problemima ženskoga pisma i ženske kreativnosti te odnosom žena prema jeziku. Naglašavaju potrebu žene za pisanjem te drukčijim izražavanjem u odnosu na mušku tradiciju. Proučavaju spolnu razliku u književnim tekstovima te naglašavaju žensko pismo kao odraz spolne različitosti. Tijekom povijesti se društvo prema spisateljicama različito odnosilo. Pisanjem su se bavile pripadnice aristokracije, neudate žene, rastavljene, a često su se potpisivale pseudonimima.

Max Horkheimer i Theodor Adorno navode kako rodne studije dvadesetoga stoljeća modernu kulturu temelje na rodnom binarizmu odnosno binarnim oprekama. Muški rod predstavlja racionalnost, logos, um, pojam, intelektualnost, kulturu, subjekt, prozu, moć, dok ženski rod prate odlike iracionalnosti, mita, bezumlja, emocionalnosti, prirode, objekta, poezije, nemoći. U suvremenoj hrvatskoj književnosti žensko pismo i rasprava o njemu javlja se u osamdesetim godina dvadesetoga stoljeća. Kvalitetniji prilog proučavanju ženskog pisma u hrvatskoj književnosti dale su znanstvenice Ingrid Šafranek i Dunja Detoni Dujmić. Sintagma žensko pismo često predstavlja cjelokupnu književnu produkciju koju pišu žene. Moramo biti pažljivi kada koristimo sintagmu žensko pismo jer su i muškarci pisali pjesnički i ispovjedno orijentirane tekstove, tekstove koji su tematski vezani uz kuću i obitelj, a najistaknutiji primjer muškog ženskog pisma pronalazimo u djelu *U potrazi za izgubljenim vremenom* Marcela Prousta. Žene su pratile i teškoće prilikom pokušaja stvaralaštva: nedostatak obrazovanja, težak prodor na područje kulture, bešćutna uloga obitelji, partnera, majčinstva. Žene kada stvaraju češće to shvaćaju kao krivnju jer smatraju da su to vrijeme mogle posvetiti svome djetetu ili suprugu, a vrijeme za pisanje doživljavaju kao luksuz. Osim privatnog problema, javlja se i sukob s društvom. Društvo žensku književnost marginalizira, odbacuje, zanemaruje, zatvara u geto te je ismijava i svodi na vječan mit o sentimentalnom biću. U tekstovima ženske književnosti pronalazimo određena zajednička obilježja: križanje

žanrova, autobiografičnost, ispovjedni ton, fragmentarnost, asocijativnost, u središtu se nalazi ženski lik i njezin senzibilitet te izloženost lika društvenim predrasudama, tematika majčinstva, odnos majke i kćeri. Žene su predstavljene kao neželjene majke, napuštene supruge, izigrane ljubavnice i odbacivane kćeri. Osim ženskoga pisma prikazane su temeljne odrednice suvremene hrvatske drame. U devedesetim godinama hrvatska književnost je obilježena pojavom velikog broja dramatičarki. Neka od istaknutijih imena takozvane „ženske drame“ su Lada Kaštelan, Asja Srnc Todorović, Tanja Radović, Nina Mitrović, Ivana Sajko, Tena Štivičić. U središtu dramskih zbivanja su obiteljski problemi, individualne sudbine koje žele pokrenuti priču o žrtvama rata i obiteljskom nasilju.

U ovom su radu detaljnije prikazana neka obilježja ženskoga pisma u dramama Lade Kaštelan, Tene Štivičić i Tanje Radović. Žensko pismo u drami *Posljednja karika* Lade Kaštelan očituje se u tome što su u središtu zbivanja ženski likovi. Zanimanje za nasljednu liniju po ženskom srodstvu postaje središtem ove drame. Obitelj je generacijski prikazana kroz ženske likove: baku, majku i unuku. Muškarci su sporedni likovi, oni dolaze s damama u pratnji. Prikazuje se odnos majke i kćeri, majke i bake te bake i unuke. Javlja se i problematika muško-ženskih odnosa. U drami se propituju tri muško-ženska odnosa. Odnos Bake i Njezina Muža, Majke i Ljubavnika te Nje i Njezina Ljubavnika. Nadalje, prikazano je žensko tijelo koje je također obilježje ženskoga pisma te binarne opreke: života i kulture, svijeta živih i svijeta mrtvih te izgovorenoga i neizgovorenoga. U drami *Prije sna* također prevladavaju ženski likovi koji su bezimeni: Prva trudnica, Druga trudnica, Žena, Ljubavnica, Mlađa žena, Starija žena, Žena koja spava, a jedini ženski lik koji je imenovan jest djevojčica Janja. Radnja drame smještena je u bolničkoj sobi na ginekološkom odjelu što predstavlja još jednu karakterističnu odrednicu ženskoga pisma. Također se kao dominantna tema prikazuju i istražuju muško-ženski odnosi, s naglaskom na problematici majčinstva koje je jedno od najvažnijih tematskih obilježja ženskoga pisma.

I u drami Tene Štivičić *fragile!* je težište na ženskom liku, njegovu senzibilitetu, problematiziraju se muško-ženski odnosi, žene su u potrazi za svojim identitetom i boljim životom. Prikazani su identiteti Mile, Gayle i Tjaše te muško-ženski odnosi Mile i Erika, Tjaše i Erika, Marka i Gayle. Posljednja drama u kojoj su analizirana obilježja ženskoga pisma jest drama *Iznajmljivanje vremena* Tanje Radović. U drami su prikazane četiri obitelji koje su bezimene, a likovi su određeni jedino svojom obiteljskom ulogom: Muž, Žena, Sin, Kći. Prikazuju se problematični bračni odnosi što predstavlja obilježje ženskoga. U drami se miješaju realna i nadrealna zbivanja. Svakidašnjica koja je predstavljena u prvom dijelu

drame zaoštrena je uvođenjem nadrealnih scena. U drami Radović portretira muško-ženske odnose, predstavlja specifična ženska tjelesna iskustva: spolnost, trudnoću, majčinstvo, prikazuje tabuiziranu temu obiteljskoga nasilja, problematizira patrijarhalan ustroj društva koje je ženama isključivo namijenilo uloge vezane uz sferu privatnog te propituje odnose unutar obitelji iz ženskog očišta. Radović likom Mladenke tematizira socioemocionalnu traumu žene u odnosu s muškarcima. Također, autorica prikazuje svakodnevne situacije što predstavlja još jedno obilježje ženskoga pisma.

Vidljivo je kako u dramama Lade Kaštelan *Posljednja karika* i *Prije sna* pronalazimo reprezentativna obilježja ženskoga pisma, dok u dramama Tene Štivičić i Tanje Radović, koje su objavljene dvijetisućitih kada pitanje emancipacije ne pripada samo ženama, već i muškarcima, rjeđe pronalazimo tipična reprezentativna obilježja ženskoga pisma.

Žensko pismo predstavlja varijabilan konstrukt što znači da se odnos prema ženskom pismu kroz povijest mijenjao, ono je još uvijek predmet brojnih proučavanja i rasprava, međutim, danas se žensko pismo ne promatra kao zazorno, odbačeno, marginalizirano te svedeno na vječan mit o sentimentalnom biću, već ono danas podrazumijeva više pojmova. Ženski tekstovi predstavljaju tekstove koje pišu žene kako bi ih mogle čitati druge žene, podrazumijevaju tekstove koji su napisani sa stajališta ženskoga iskustva te one tekstove koji svjesno dovode u pitanje patrijarhalni kanon.

10. SAŽETAK

Žensko pismo i suvremena hrvatska drama

Svrha je ovoga rada prikazati žensko pismo i suvremenu hrvatsku dramu te analizirati obilježja ženskoga pisma u dramama suvremenih hrvatskih dramatičarki. Pitanje ženskoga dramskoga pisma u hrvatskoj književnosti postaje aktualno devedesetih godina dvadesetoga stoljeća. Na razvoj ženskoga pisma snažno je utjecao razvoj feminističke književne kritike koja je imala zadatak preispitati književni kanon koji su dotada sadržavali muški autori. Trebamo biti pažljivi prilikom korištenja sintagme žensko pismo jer se ono ne može prepisivati samo ženama, već i muškim autorima koji u svojim djelima također koriste obilježja ženskoga pisma. U radu su predstavljene dvije feminističke struje angloamerička i francuska književna kritika, njihove značajke i najznačajnije predstavnice. Osim ženskoga pisma predstavljen je kontekst suvremene hrvatske drame. U devedesetim godinama hrvatska je dramska književnost obilježena velikim brojem dramatičarki. Neka od istaknutijih imena takozvane „ženske drame“ su Lada Kaštelan, Asja Srnec Todorović, Ivana Sajko, Tanja Radović, Tena Štivičić te Nina Mitrović. Prikazana su obilježja ženskoga pisma u dramama Lade Kaštelan *Posljednja karika* i *Prije sna*, u drami Tene Štivičić *fragile!* te u drami Tanje Radović *Iznajmljivanje vremena*. Najistaknutija obilježja ženskoga pisma u suvremenim hrvatskim dramama su ispovjedni ton, u njezinom središtu je ženski lik i njezin senzibilitet te izloženost tog lika društvenim predrasudama, problematizacija muško-ženskih odnosa, potraga za ženskim identitetom i boljim životom, odnos majke i kćeri, majke i bake te bake i unuke, specifična ženska tjelesna iskustva: spolnost, trudnoća, majčinstvo, tabuizirana tema obiteljskoga nasilja, patrijarhalan ustroj društva koje je ženama isključivo namijenilo uloge vezane uz sferu privatnog te propitivanje odnosa unutar obitelji iz ženskog očišta, tematizacija socioemocionalnih trauma žene u odnosu s muškarcima.

Ključne riječi: žensko pismo, suvremena hrvatska drama, feminizam, Lada Kaštelan, Tena Štivičić, Tanja Radović, ženski lik, problematizacija muško-ženskih odnosa, odnos majke i kćeri, specifična ženska tjelesna iskustva: trudnoća, spolnost, majčinstvo.

Female Writing and Contemporary Croatian Drama

The purpose of this paper is to present female writing and contemporary Croatian drama and to analyze the features of female writing in the plays of contemporary Croatian playwrights. The issue of women's playwriting in Croatian literature became topical in the 1990s. The development of women's writing was strongly influenced by the development of feminist literary criticism, which had the task of re-examining the literary canon that had hitherto been monopolized by male authors. We need to be careful when using the phrase female writing because it can be transcribed not only to women but also to male authors who also use the features of female writing in their work. The paper presents two feminist theoretical currents, Anglo-American and French literary criticism, their features, and their most significant representatives. In addition to female writing, the paper presents contemporary Croatian drama. Contemporary Croatian drama appears in the second half of the twentieth century. In the 1990s, Croatian dramatic literature was represented by a large number of female playwrights. Some of the more prominent names of the so-called "female drama" are Lada Kaštelan, Asja Srnec Todorović, Ivana Sajko, Tanja Radović, Tena Štivičić, and Nina Mitrović. The features of female writing are shown in Lada Kaštelan's plays "The Last Link" and "Before the Dream," in Tena Štivičić's play "fragile!" and in Tanja Radović's play "Renting Time." The most prominent features of female writing in contemporary Croatian dramas are the confessional tone, a central female character and her sensibility, exposure of that character to social prejudices, issues of male-female relationships, search for female identity and a better life, relationships between mother and daughter, mother and grandmother and grandmother and female grandchild, specific female physical experiences: sexuality, pregnancy, motherhood, taboo topic of domestic violence, patriarchal structure of society that exclusively intended for women roles related to the private sphere and questioning relationships within the family from women's point of view, thematization of socio-emotional traumas of women in relation to men.

Keywords: female writing, contemporary Croatian drama, feminism, Lada Kaštelan, Tena Štivičić, Tanja Radović, female character, issues of male-female relationships, mother-daughter relationships, specific female physical experiences: pregnancy, sexuality, motherhood.

11.LITERATURA

Beauvoir, Simone. 1983. *Drugi pol: Životno iskustvo*. Beograd: Beogradski izdavački zavod.

Boko, Jasen. 2002. *Nova hrvatska drama*. Zagreb: Znanje.

Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodom: Feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.

Car Mihec, Adriana. 2006. *Mlada hrvatska drama. Ogledi*. Osijek: Ogranak Matice hrvatske Osijek.

Carić, Dubravka. 1997. „Drugost u djelu Lade Kaštelan“. U: *Kolo* 2. str. 286-291.

Čaćinović, Nadežda. 2000. *U ženskom ključu. Ogledi iz kulturne teorije*. Zagreb: Centar za ženske studije.

Čale Feldman, Lada. 1996. „Postoji li suvremeno hrvatsko žensko dramsko pismo?“ U: Časopis *Republika* 3/4. str. 29-39.

Detoni Dujmić, Dunja. 2006. „Od žene teške sjene do žene bombe ili o prostoru dramske igre.“ Zagreb/Osijek U: *Krležini dani u Osijeku 2005*. str. 227-237.

Dujić, Lidija. 2011. *Ženskom stranom hrvatske književnosti*. Zagreb: Mala zvona.

Grdešić, Maša. 2020. *Zamke pristojnosti. Eseji o feminizmu i popularnoj kulturi*. Zagreb: Fraktura.

Jakobović, Slavica. 1983. „Upitanost ženskog pisma.“ Zagreb U: *Republika* br. 11-12. str. 4-6.

Kaštelan, Lada. 1997. *Četiri drame*. Zagreb. Nakladni zavod matice hrvatske.

Kaštelan, Lada. 2007. *Prije sna*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Kuvač-Levačić, Kornelija. 2017. „Žensko pismo“ i katolički angažman Side Košutić (na primjeru konstrukcije protagonistkinja u romanesknoj trilogiji *S naših njiva*, 1944.).“ U: *Crkva u svijetu*, Vol. 52, No. 4. str. 570-591.

Lederer, Ana. 2005. „Ženski likovi u hrvatskoj drami osamdesetih i devedesetih.“ U: *Kazalište*, Vol. VIII, No. 21/22. str. 138-143.

- Lukić, Darko. 2007. „Ženski pogled na mušku stvar (Ratna tematika u suvremenih hrvatskih dramatičarki, s jednom muškom iznimkom).“ U: *Govor drame, govor glume. Zbornik radova sa simpozija Dramski tekst u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj, Srbiji i Crnoj Gori*. Zagreb: Disput. str. 135-155.
- Lukšić, Irena. 1997. „Autobiografija u raznim licima“. U: *Kolo* 4. str. 134-141.
- Ljubić, Lucija. 2005. „Slatki i gorki bademi protumačeni bajkom.“ U: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*. Vol. VIII No. 21/22. str. 4-9.
- Martinac Kralj, Lada. 2007. „Dramsko pismo Lade Kaštelan.“ U: *Lada Kaštelan Prije sna*, Zagreb: Hrvatski centar ITI. str. 4-9.
- Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika*. Zagreb: AGM.
- Nikčević, Sanja. 2001. „Pomaknuta stvarnost (Tanja Radović Iznajmljivanje vremena)“ U: Časopis *Kazalište* Vol. IV, br. 7/8. str. 218-221.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Pavliček, Tijana. 2018. *Intimno, irealno i ironijsko u dramskom stvaralaštvu Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića*. Doktorska disertacija. Osijek: FFOS.
- Peručić, Jasna. 1987. „Ženska drama i politika odnosa među spolovima.“ U: *Književna smotra* 67/68. str. 71-76.
- Pogačnik, Jagna. 2012. „Kraj feminizma i ženskoga pisma.“ http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_zensko-pismo.pdf (zadnji pregled 5. lipnja 2021. str. 1-5.
- Proust, Marcel. 1970. *U traganju za izgubljenim vremenom*. Zagreb: Zora:Mladost.
- Radović, Tanja. 2001. *Iznajmljivanje vremena*. Zagreb: Meandar.
- Rafolt, Leo. 2007. *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: FF PRESS.
- Senker, Boris. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame drugi dio (1941.-1995.)*. Zagreb: Disput.

Šafranek, Ingrid. 1983. „Ženska književnost i žensko pismo“ U: *Republika* br. 11-12, Zagreb. str. 7-27.

Štivičić, Tena. 2008. *Dvije i druge*. Zagreb: Profil International.

Weber Kapusta, Danijela. 2014. *Dijalektika identiteta*. Zagreb: Leykam international d. o. o.

Zlatar, Andrea. 2010. *Rječnik tijela: dodiri, otpor, žene*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Žigo, Iva Rosanda. 2013. „Žene kao dramatičarke i žene kao dramske junakinje-komparativna analiza suvremene hrvatske i najnovije srpske dramske književnosti“ U: *Sarajevske sveske* 41/42. str. 415-431.