

Interpretacija drame „Mrtva svadba“ Asje Srnec Todorović

Andrijolić, Lena

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:162:103787>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-09**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

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

Lena Andrijolić

Interpretacija drame „Mrtva svadba“ Asje Srnec

Todorović

Diplomski rad

Zadar, 2020.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

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

Interpretacija drame „Mrtva svadba“ Asje Srnec Todorović

Diplomski rad

Student/ica:

Lena Andrijolić

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Ana Gospić Županović

Zadar, 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Lena Andrijolić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Interpretacija drame „Mrtva svadba“ Asje Srnc Todorović** 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, 2020.

*Mojoj obitelji koja je bila motivacija, inspiracija i investitor
akademskog puta.*

I didi.

"Život nije potekao, samo se zamutio."

Valjda je ovo odgovor kuda život ide, kada ide dalje.

Fala ti na svemu.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	7
2. KAZALIŠTE I DRAMA U RAZDOBLJU DEVEDESETIH.....	9
2.1. Društveno-povijesni kontekst razdoblja devedesetih.....	9
2.2. Književno-teorijske značajke drame i kazališta devedesetih	10
3. DRAMSKO PISMO ASJE SRNEC TODOROVIĆ	12
3.1. Dramski opus Asje Srnc Todorović	12
3.2. <i>Mrtva svadba</i>	14
3.2.1. <i>Mrtva svadba</i> u odnosu na dramsko pismo Asje Srnc Todorović.....	16
3.2.2. <i>Mrtva svadba</i> u odnosu na razdoblje devedesetih	18
3.2.3. Kazališne kritike i teatrološke studije o <i>Mrtvoj svadbi</i>	19
4. FEMINISTIČKA KRITIKA.....	26
5. INTERPRETACIJA DRAME <i>MRTVA SVADBA</i>	29
5.1. Žena, život, smrt	29
5.1.1. Odmetničke figure postavljaju pitanja	30
5.1.2. Prikaz obitelji.....	31
5.1.3. Prostorno-vremenski okvir drame	33
5.2. Život u simbolima	36
5.2.1. Prozori.....	37
5.2.2. Pogledaj me u <i>oči</i>	38
5.2.3. Žensko pismo u <i>zaleđenom zrcalu</i>	43
5.2.4. Voda.....	48
5.3. Smrt.....	49
5.3.1. Trauma i duh	50
5.3.2. Žalovanje i zaborav	50

5.3.3. Melankolija iz ormara (Majka i Kći)	55
6. ZAKLJUČAK	59
7. LITERATURA	63

1. UVOD

Drama *Mrtva svadba* Asje Srnec Todorović paradigmatički je tekst devedesetih godina prošlog stoljeća te se u antologijama i izborima suvremene hrvatske drame izdvaja kao najizvođeniji i jedan od najboljih komada Mlade hrvatske drame, pod čijim je okriljem nastala. Početak devedesetih godina dvadesetog stoljeća obilježen je turbulentnim društvenim i političkim promjenama koje su imale različitog odjeka u kazališnim krugovima. S jedne strane ratno i tranzicijsko razdoblje obilježeno stvaranjem nove nacionalne mitologije, dok se s druge strane socijalni eskapizam određuje kao osnovno obilježje novih dramskih tekstova (Visković, Boko) pa se društvena i osobna kriza reflektira kao slutnja ili atmosfera koja postmodernističkim postupcima neposredno odražava sliku svijeta. Takav je slučaj i s *Mrtvom svadbom* koja u središte problematike postavlja obitelj koja istovremeno proživljava život i suočavanje sa smrću najbližeg člana – Majke. Stoga se u prvom dijelu diplomskog rada stavlja pozornost na položaj drame unutar razdoblja, ali i u odnosu na ostatak dramskog pisma autorice Asje Srnec Todorović s kojim prvi dramski tekst dijeli mnoštvo zajedničkih motiva i tematskih preokupacija. Također, sažeto su predstavljene kazališne kritike i malobrojne teatrološke studije o *Mrtvoj svadbi* kako bi se potkrijepila tvrdnja o važnosti ovog dramskog teksta te kako bi se ukazalo na različite smjerove čitanja koje su predlagali istaknuti teatrolozi i kazališni kritičari. U tom kontekstu su osobito važna čitanja Borisa Senkera, Andree Zlatar, Ele Agotić i Suzane Marjanić čije su interpretacije dramskog predloška temelj daljnje analize i iščitavanja u drugom dijelu diplomskog rada.

Unatoč raznovrsnim čitanjima drame, a koja se rijetko slažu oko osnovne teme, vrste, utjecaja ili uzora, ali i književnoteorijske metodologije koja bi odgovarala na pitanja o tekstu, u ovom se diplomskom radu polazi od činjenice koju naglašava Boris Senker, a to je da u *Mrtvoj svadbi* umiru samo žene te da je dom primjer patrijarhalnog društvenog sustava. Žene i patrijarhat predmeti su istraživanja feminističke teorije i književne kritike pa je to bio logičan ishod za moj interpretacijski okvir.

S obzirom na to da su u *Mrtvoj svadbi* destruirani osnovni dramski elementi (radnja, prostor, vrijeme, likovi, dijalog), čitanje ne podliježe uzročno-posljedičnoj logici pa je dramski svijet hermetično zatvoren u individualnu psihu, na što su upozorili u ranijim čitanjima drame. Stoga se tijekom pokušaja interpretacije nametnula potreba za

interdisciplinarnim pristupom, kojeg zastupaju suvremeni feministički književno-kritički smjerovi, a osobito Lada Čale-Feldman i Ana Tomljenović u *Uvodu u feminističku književnu kritiku* te Toril Moi u *Seksualnoj/tekstualnoj politici*, što su osnovni priručnici na kojima se temeljilo feminističko čitanje. Vodeći se mislju da je dramski svijet građen iz ili od (pod)svijesti pojedinca, odnosno da je sadržaj drame upravo mentalni aparat individue koji se zatim preslikava u prikazu obitelji te tako gradi naizgled nepostojeći kulturalni okvir, heteronomija pristupa prevagnula je u smjeru psihoanalitičke kritike. Ona od svojih začetaka polazi upravo od obitelji koja motivira psihopatologiju pojedinca te tako izravno zahvaća i problematiku *Mrtve svadbe*. Nadalje, smjer analize uvelike je određen prostorno-vremenskom relacijom drame koja je „razglobljena“ oko života i smrti, a upravo je psihoanaliza među prvima ponudila odgovarajuću metodologiju koja ispituje odnose traume, žalovanja, smrti i života.

Sama će interpretacija biti podijeljena na dva dijela koja obuhvaćaju temeljne tematske preokupacije: život i smrt. U prvom se dijelu, na tragu već spomenutih čitanja dramskog opusa Asje Srnc Todorović, a pomoću osnovnih provodnih motiva prozora, pogleda, zrcala i vode, analiziraju subjektiviteti likova drame i njihova psihološka, traumatska i podsvjesna motiviranost. Tijekom interpretacije pokušat će se dokazati da je u *Mrtvoj svadbi* prikazan patrijarhalni sustav čiji su predstavnici muškarci te da je Kćerin odgovor na represiju bijeg u histeriju što se odražava u elementima „ženskog govora ili pisma“.

Drugi dio interpretacije tematski je usmjeren na smrt i Majku čije je značenje nedostižno već spomenutim kritikama pa će se posegnuti za saznanjima dekonstrukcije koja u suradnji s psihoanalizom uspostavlja „sablologiju“. To je novija književnokritička disciplina koja pokušava odgovoriti na pitanja o odnosu života i smrti te predstavlja odgovarajući interpretacijski okvir drugog dijela u kojem se analiziraju različiti mehanizmi žalovanja aktera drame što je, prema Derridi, osnovni način uspostavljanja subjektiviteta u odnosu prema Drugom (i drugačijem).

2. KAZALIŠTE I DRAMA U RAZDOBLJU DEVEDESETIH

Razdoblje devedesetih omeđuju civilizacijske, društvene, gospodarske, političke i ideološke promjene koje su utjecale na umjetničku produkciju. Osobito se to odnosi na kazalište koje je „kao skupna i javna djelatnost izravno osjetljivo na sve lomove, krize i promjene“ (Senker, 2001: 6). Jasen Boko zbog toga devedesete uspostavlja kao „dekadu, razdoblje u političkom i umjetničkom smislu“ (Boko, 2002: 5).

2.1. Društveno-povijesni kontekst razdoblja devedesetih

Europi je zadan epski udarac tiraniji padom Berlinskog zida koji je najavio propast ostalih europskih totalitarnih režima. Paralelno s tim odigrava se i društvena preobrazba, odnosno tranzicija, kojom na snagu stupa kapitalistička, tržišna ekonomija. Unatoč pozitivnom odmaku od socijalizma, uz tranziciju se uglavnom vežu negativne konotacije na područjima tranzicijskih zemalja u kojima se šarlatanskim procesom privatizacije uzrokovao pad BDP-a, porast nezaposlenosti i socijalne nejednakosti. Stari kontinent započinje novo poglavlje osnivanjem Europske unije koja stanovnicima nudi iluziju bolje, zajedničke budućnosti. Razvijanjem „World Wide Weba“ ili svjetske mreže omogućen je neograničen pristup informacijama čime svijet ulazi u razdoblje naglog tehnološkog napretka. Netom nabrojena pozadina europskih i svjetskih gibanja uveliko utječe na Hrvatsku čija je situacija autentična zbog Domovinskog rata i izgradnje samostalne države pa dolazi do potrebe izgradnje „novog“ identiteta stanovništva. Kako navodi Boko, sve je popraćeno „prvim višestranačkim izborima i dominacijom jedne političke stranke što oblikuje politički okvir razdoblja“ (Boko, 2002: 6). Na hrvatskom se području u razdoblju od jedne dekade može pratiti uspon i pad društvene paradigme. Na početku desetljeća je, unatoč ratnim strahotama, prisutna svojevrsna ekstaza zbog ostvarivanja višestoljetnog sna o samostalnoj i demokratskoj Republici Hrvatskoj koja će Ustavom zajamčiti jednakost, pravdu i slobodu svakom stanovniku. Općenito govoreći, vlada san o bogatoj budućnosti unutar velike europske zajednice koja promovira proces „europeizacije“. Sredinom devedesetih ljudi se suočavaju s katastrofičnim posljedicama rata i ratnim profiterstvom te zločinima, kao i neuspjehom tranzicije. Kraj desetljeća opisuje silazni tijek opće atmosfere koja nosi „gorak okus“ razočaranosti i izdaje prije navedenih ideala s početka devedesetih. Boko zaključuje: „Početkom devedesetih se gore živjelo nego 2000-ih,

ali je budućnost ljepše mirisala“ (Boko, 2002: 6). Također, postaje očito da je socijalistički model kulturnog uzdizanja zamijenjen neznačajno drugačijom, novom ideološkom matricom koja proklamira novu nacionalnu mitologiju. Kazalište je kao kulturna i javna ustanova nerijetko bilo idealan primjer promicanja državotvornog kulturnog modela.

2.2. Književno-teorijske značajke drame i kazališta devedesetih

Iako se još 1950. godine osnivanjem zagrebačke Akademije za kazališnu umjetnost pretpostavljao „konačan prekid nadzora političkih i partijskih tijela“ (Senker, 2001: 12) nad nacionalnim kazališnim kućama, u devedesetima nastupa „novo jednoumlje“ pa se na hrvatskim pozornicama propagira „nova nacionalna ideološka matrica“ što Boko sustavno potkrijepljuje izlaganjem „mrtvog repertoarnog muzeja živih slika“ te „povratkom neoromantičarske slike“ u matičnim kazališnim kućama (prema Boko, 2002: 7-9). Senker primjere „preventivne autocenzure“ države vidi u odgodi rada na Matišićevim *Andelima Babilona* u Gavelli, kao i neizvođenju „zaboravljenog“ Slobodana Šnajdera (Senker, 2001: 33).

Dramska se umjetnost kao ogledalo vremena našla pred dvostrukim izborom. Naspram odražavanja vjerne slike i aktivne uključenosti u suvremena strujanja, ona odabire socijalni eskapizam kao temeljno tematsko određenje odnosa prema ratu (Boko, 2002:7; Visković, 1996:125). Senker upozorava na dvije krajnosti kojima drama odražava stvarnost: konformizam i nekonformizam te kolektivizam (nacionalni, socijalistički) i individualizam (Senker, 2001: 7,8). U skladu s tim novi naraštaj mladih dramatičara uglavnom odabire individualizam i stilski nekonformizam koji se očituje u antologijskim primjerima izbora drame devedesetih godina.

Iako je nacionalna scenska baština poput Gundulićevog *Osmana i Dubravke* dominirajuća na kazališnim daskama nacionalnih scenskih kuća, vrlo se rijetko o povijesnim motivima progovara kroz kritičke, suvremene interpretacije (prema Boko, 2002:10). Novost donosi novi naraštaj hrvatskih dramatičara koji se „uglavnom školovao na Akademiji dramske umjetnosti (Studij dramaturgije)“ te se stvara „nova hrvatska drama“ (Vrgoč, prema Senker, 2001: 32) koja će obilježiti ovo razdoblje. Osim otvaranja studija dramaturgije, na mlade je dramatičare izrazito poticajno djelovao dramaturg i redatelj Teatra ITD – Miro Gavran. On je pokrenuo scenu Suvremena hrvatska drama, uređuje časopis Plima te je tiskao dva zbornika „Mlada hrvatska drama“ čime se „potiče generacijska repertoarna politika i publikacija mladih

dramatičara“ (Visković, 1996: 123). Unatoč Gavranovom inzistiranju na različitim tematskim interesima i raznovrsnim stilskim osobitostima mladih dramatičara (prema: isto, 124), Velimir Visković već na Krležinim danima u Osijeku 1995. uočava veliki stupanj poetičkog zajedništva. Mladohrvatski su dramatičari „skloni intertekstualnom relacioniranju vlastitog dramskog diskursa unutar predložaka iz književne tradicije“ i to je „najuočljivija zajednička crta“. Reinterpretacija grčkog mita prisutna je u tekstovima Lade Kaštelan (*Pred vratima Hada*) koju slijede Pavo Marinković (*Filip Oktet*), Sanja Ladović (*Edip*) i drugi. Mislav Brumec u drami *Francesca da Rimini* prerađuje pjevanje *Božanstvene komedije*, dok Tomislav Čadež shakesperijansku temu resemantizira u *Romeu i Juliji iz Velikog Bunjišta* (prema isto: 124). Stilski su postupci „sklonost parodiranju, farsa, travestiji i grotesci“ osobito u prikazu „antijunaka koji su izraz nevjerice u čvrstu sliku svijeta“ (isto: 125). Nadalje, Visković analizira destrukciju likova „s kojima je nemoguća bilo kakva gledateljska identifikacija jer se smišljeno izbjegava psihokarakterizacija i razvoj“ što u konačnici vodi do „plošnih tipova“ (isto: 126). Boko „introvertnost subjekta te introspekciju i monolog“ kao omiljene metode povezuje s društveno-političkom atmosferom devedesetih (Boko, 2002: 25). U siže se ne mogu pronaći „standardne kauzalne veze te je radnja krajnje reducirana i očišćena“ (Visković, 1996: 125) pa dominiraju „katalitičke, odnosno satelitske sekvencije koje sam siže čine disperzivnim i teško gledljivim“ (isto: 126). Miješanje disparatnih stilova najbolje se uočava u drami Milice Lukšić *Lov na medvjeda Tepišara* u kojoj Visković uočava utjecaje „od jarrievske groteske do teatra apsurdna“, a potonji stilski pokret povezuje i s dramom Asje Srnec-Todorović *Mrtva svadba* te Vidićevim tekstom *Netko drugi*.

Unatoč teškim društvenim i političkim okolnostima, devedesete su profilirale velik broj mladih dramskih autora. Iako se njihovo dramsko pismo ne povezuje izravno sa stvarnošću, kazalište je uvijek na neki način komentiralo izvanteatarsku društvenu zbilju. U ovoj se dekadi to očituje kompleksnim izrazom i „novim osjećajem svijeta u kojem se tektonski društveno-politički poremećaji osjećaju kao slutnja ili naznaka“ (Boko, 2002: 20). Popularnost i položaj kazališta s kraja stoljeća neusporedivi su s onim nekoliko desetaka godina ranije. Senker smatra da razlog tome ne treba tražiti u „autizmu postmoderne hrvatske drame“, već u „marginalizaciji kazališta u postkomunističkom režimu“ kojemu ono nije osobito korisno te u „nezainteresiranosti novog naraštaja“. Konačno, osnovni razlog pada popularnosti vidi u „teatru koji više ne priznaje autoritet (dramskog) teksta“ po određenju Hansa-Thiesa Lehmana (Senker, 2001:36).

3. DRAMSKO PISMO ASJE SRNEC TODOROVIĆ

3.1. Dramski opus Asje Srnc Todorović

Asja Srnc-Todorović (Zagreb, 20.12. 1967.) hrvatska je književnica i redateljica¹. Završila je studij dramaturgije (1991.) te filmske i televizijske režije (1997.) na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

Stvaralaštvo je započela za vrijeme studija dramaturgije. Godine 1988. je za dramu *Mrtva svadba. Drama u 2 čina s prologom i epilogom*, prvotno nazvanu *Život*, autorica dobila Rektorovu nagradu (Car-Mihec, 2004: 1). Pod okriljem Teatra ITD autorica izdaje knjigu drama *Mrtva svadba, Opasno muklo* (1990.), a dramski prvijenac sljedeće je godine objavljen u zborniku *Mlada hrvatska drama*, također u izdanju Dramske biblioteke ITD. Ulomak je objavljen 2001. godine u Senkerovoj *Hrestomatiji novije hrvatske drame, 2.dio (1945.-1995.)* u izdanju Disputa. Jasen Boko je 2002. uključuje u antologiju *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih* (Znanje).

Mrtva svadba Asje Srnc-Todorović praižvedena je 22.12.1990. na Gavranovoj sceni „Suvremena hrvatska drama“ Teatra ITD u režiji Božidara Violaća. Uloge su imali Vanja Matujec (Kćer), Zoran Čubrilo (Mladoženja), Željko Mavrović (Otac) te Antonija Čutić (Majka). Odmah su potom svi relevantni dramski kritičari dali svoje osvrte u različitim tiskovinama, o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju.

Mrtva svadba je 1994. također premijerno prikazana u francuskom Rennesu u režiji Christiana Colina, a iste godine gostuje i u „matičnom“ Teatru ITD. Četiri godine nakon prevedena je na francuski jezik te je izvedena u pariškom kazalištu Gerard Philippe pod redateljskom palicom R. Cantarella (Car-Mihec, 2004:1). Prema dostupnim podacima, drama je još prikazana u suradnji HNK Varaždin i Umjetničke organizacije Eurokaz (2016., rež. Natalija Manojlović), prvo na kazališnim daskama HNK Varaždin, a potom i na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu². Iste je godine premijerno izvedena na 20. festivalu Zadar snova u režiji Vinka Radovića³.

¹Biografski podaci preuzeti su s: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=70193>(19.3.2020.)

²Prema: <https://kritikaz.com/vijesti/kritike/26416/Prili%C4%8Dno-%C5%BEiva-mrtva-svadba> (19.3.2020)

³Prema: <https://www.zadarskilist.hr/clanci/24062019/mrtva-svadba-zauvijek-ukoricena-u-uvodu-u-suvremenu-hrvatsku-knjizevnost-1970-2010>(19.3.2020.)

Godine 1990. još su objavljene i drame *Uzmak (Uoči jutra)*⁴, *Bratoubojstvo*⁵ te *Opasno muklo*⁶. Knjiga drama *Mrtvi brakovi (Mariages morts)* objavljena je 1998⁷. Devedesetih i početkom 2000-ih Asja Srnec Todorović okušala se u pisanju radiodrama (*Zelena soba, Zamah, Prorez*⁸) te kriminalističkih radiodrama (*Jeste li za kavu, Veliki crni čovjek, Druga sjena, Spavaj i budi dobra, Klackalica*⁹) koje su većinom izvođene na Hrvatskom radiju. Napisala je i radiodrame *In The Hollowing Circle* te *Screaming Butterflies*¹⁰ na engleskom jeziku. U Teatru ITD u autoričinoj je režiji izvedena drama *Dodir* 1999., a nema podataka o izdanju ove drame. Leo Rafolt po njezinoj je drami *Odbrojavanje*¹¹ znakovito naslovio svoju *Antologiju suvremene hrvatske drame* iz 2007. čime je s dramskog prvijenca „mladodramatičarke“ Srnec-Todorović naglasak prenesen na novije dramsko ostvarenje (Petranović, 2007: 177). Autorica je romana *Dok slučajni namjernik nailazi* iz 2003. godine.

Srnec Todorović je također napisala drame *Diši!* (2014) te *Procjepi* koje su usputno spomenute u nekim člancima, no o tim dramama nisam mogla pronaći dovoljno podataka. Inače, bibliografija Asje Srnec Todorović nakon 2000-ih nije obnovljena pa je moguć izostanak nekih kasnijih djela.

⁴*Uzmak* je objavljen u *Prologu*, br.17/18, 1990., a praizveden 1994. u Osijeku

⁵*Bratoubojstvo* je objavljeno u *Quorumu*, 5, 32, 1990. Drama je adaptacija Kafkinih novela *Seoski liječnik* i *Bratoubojstvo*.

⁶*Opasno muklo* je objavljeno u *Quorumu*, 5, 32, 1990., te u: Srnec Todorović, Asja, *Mrtva svadba, Opasno muklo*, Dramska biblioteka Teatra ITD, Zagreb, 1990, knj. br. 4. Drama je 1998. prevedena na francuskijezik.

⁷Prema: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=70193>(19.3.2020.)

⁸*Zelena soba* izvedena je na Hrvatskom radiju 1991. u režiji Dejana Šorka, a objavljena je u zborniku *Hrvatska radio-drama 1990/91*, Biblioteka Hrvatskog radija, Zagreb, 1991. Nagrađena je na festivalu Marulićevi dani 1992.

Zamah je objavljenu *Prologu*, VII (XXIV), 1992., 23/24/25. Izveden je na Hrvatskom radiju 1992. Praizvedba u Teatru ITD 1996. u režiji autorice.

Prorez je za radio napisana 1992. te je izvedena na Hrvatskom radiju 1993., a tekst nije objavljen.

⁹*Jeste li za kavu* napisana je i izvedena na Hrvatskom radiju 1998. u režiji Vedrane Vrhovnik.

Druga sjena napisana je i izvedena na Hrvatskom radiju 2002. u režiji R. Mesarić.

Veliki crni čovjek napisan je i izveden 2001. u režiji V. Vrhovnik.

Spavaj i budi dobra napisana je i izvedena 2002. u režiji R. Mesarić.

Klackalica je napisana i izvedena 2003.

¹⁰*In the Hollowing Circle* dobila je prvu nagradu na natjecanju BBC Playwriting Competition 1997., a praizvedena je na BBC-u 1998.

Screaming Butterflies napisanaje po narudžbi i izvedena na BBC-u 2002.

¹¹*Odbrojavanje* je objavljeno u: *Kazalište*, Vol. VI, No. 11/12, 2002., str.120-155., te Rafolt, Leo. *Odbrojavanje: Antologija suvremene hrvatske drame*, Zagrebačka slavistička škola: Filozofski fakultet, Zagreb, 2007. Drama je izvedena 2007. na Hrvatskom radiju u režiji Stephanie Jamnicky.

3.2. Mrtva svadba

Dramski tekst *Mrtve svadbe* sastoji se od dva čina s prologom i epilogom (u dvije inačice), a odvija se u „prostranoj sobi u kojoj je s lijeve strane stol, s desne visoki ormar, a u dnu vrata“ (uvodna didaskalija drame, str.32¹²). Oskudno namještenu scenu napućuju četiri lica: Kći, Otac, Mladoženja i mrtva Majka koja stanuje u ormaru. U drami nema klasične radnje već je prisutno načelo fragmentiranosti kao i vremensko-prostorni diskontinuitet.

Prolog drame čini Kćerin poetični somnilokvij ili vizija o rijeci iz koje je budi Otac. Prvi se čin odvija „otužne, nedjeljne, jesenje i kišne večeri“ (isto) kada Mladoženja dolazi u obiteljsku nastambu kako bi dogovorio vjenčanje, a Otac i Kći ga pozivaju na večeru. Iz razgovora se saznaje da je Majka nedavno umrla, a jezik se pretvara u asocijativan i simboličan niz kojim se teško i povremeno ostvaruje komunikacija, ali se zato otvaraju opsesivne i pjesničke slike koje prikazuju psihičko stanje aktanata drame (ponekad su izrečene u kontekstu igre govornih asocijacija): hipersenzibilni Mladoženja siročić je bez uspomena i živi s nemoćnom staricom za koju brine; Otac je alkoholičar i voajerski viri u tuđe domove; Kći progone slike rijeke. Nakon što Mladoženja saznaje da mrtva Majka i dalje živi u lijevom krilu ormara te da ima pravo ravnopravno odlučivati o Kćerinu vjenčanju, postaje jasno da se u drami poništavaju razlike između smrti i života. Nakon njegova odlaska Majka izlazi i mrzovoljno komentira kišu, skrivanje od živih te Očevo pijanstvo. On se prisjeća njene smrti i odluke da je sačuvaju, a prizivanjem zajedničkih uspomena pokušavaju uspostaviti komunikaciju koja je nemoguća jer se Otac ničeg ne može prisjetiti. Kćerin odnos prema Majci sentimentalniji i brižniji te ona pati od pomisli da je više neće imati. Na kraju prvog čina Kći se u monologu prisjeća Majčine smrti jedne „nedjelje, hladog jutra, lišće je hrskalo pod nogama“ (44).

Drugi čin započinje Mladoženjinim dolaskom neposredno nakon objeda, dok Otac spava za stolom, a iz ormara izlazi Majka. Ne sviđa joj se Mladoženjino plastično cvijeće jer je podsjeća na groblje, no on se opravdava zimom. Iako je u blagom šoku zbog živog mrtvacu, on sjedne s Majkom koja u svadbeni vjenčić slaže cvjetove iz plastičnog buketa te mu priznaje da je slušala njegovu ispovijed o starici za koju brine. On počinje plakati jer je imao lijepe uspomene s njom, a jučer je umrla. Majka budi Oca, a Kći se vraća iz šetnje uz rijeku pa priča kako se netko utopio. Likovi razgovaraju o odnosu prema dragim mrtvacima koje zakon tjera na groblje, a Otac prepričava kako su uspjeli spasiti Majku podmetanjem tijela

¹²Svi citati iz dramskog teksta preuzeti su iz izdanja: Boko, Jasen (2002.), *Suvremena hrvatska drama: Izbor iz drame devedesetih*, Znanje. Asja Srnc Todorović: *Mrtva svadba*, str. 29-57.

njegove pokojne majke. Kći plače na spomen mrtve bake koja je okovana u lijesu. Mladoženja Kćeri daje prsten i parovi drame zaplešu. Majka i Otac ponovno se pokušavaju sjetiti uspomena, no on se sjeća samo onog što je vidio pored nje. Mladoženja govori Kćeri da je starica umrla, a ona mu prepričava san o starici, povorci i oku. Majka, Otac i Mladoženja inzistiraju na bračnoj sreći koju Kći treba osjećati, a ona bježi na rijeku. Čin završava Majčinim monologom o snu da je djevojčica među staricama.

Drama ima dvije verzije epiloga. U prvoj Otac, Majka i Mladoženja u polumraku navode okolnosti samoubojstva djevojke u rijeci. U drugoj varijanti epiloga ista lica sjede za stolom. Mladoženja sanjari o budućnosti s djecom, a Majka i Otac se (valjda) prisjećaju poljubaca u šumi. Igraju se asocijacija i ponovo na vidjelo izlaze traume. Iz lijevog krila ormara izlazi krvava i blatnjava Kći koja se želi pridružiti. Ostali su je iščekivali i daju joj jesti. Ona se prisjeća samoubojstva i kako im je pobjegla kada su je pronašli. Majka plače jer je mrtva, ali Kći je tješi jer joj se vratila. Otac će ih čuvati od odlaska na groblje, a Mladoženja nestrpljivo inzistira na „svadbici“. Majka se ljuti jer se Kći smjestila u njenu „jazbinicu“, odnosno lijevu stranu ormara pa muškarci prazne desnu stranu u kojoj su bile smještene stvari te se Kći useljava. Otac pije. Mladoženja će čekati Kći da se probudi. Epilog završava maštarijom Mladoženje o budućnosti, djeci i zajedničkoj starosti. U tijeku odvijanja drame važno je uočiti Kćerino presvlačenje iz crne u bijelu haljinu u prisutnosti Mladoženje te Majčinu želju da joj posudi crvenu haljinu za svadbu. Također, stalno su prisutne padaline: u prvom činu su to jesenje kiše, a u drugom snijeg jer je zima.

3.2.1. *Mrtva svadba u odnosu na dramsko pismo Asje Srnec Todorović*

Istraživanje teatroloških studija o opusu Asje Srnec Todorović implicira da drame nakon *Mrtve svadbe* nisu dobile jaču pozornost kritičke javnosti. Prvi spomen ostalih dramskih tekstova primjetan je u tematskom broju *Kola* iz 1997., posvećenom suvremenoj hrvatskoj drami. U uvodnoj studiji „Nova hrvatska drama“ Dubravka Vrgoč uočava da su u *Mrtvoj svadbi* te *Opasnom muklu* prisutna obilježja karakteristična za mladu hrvatsku dramu (Vrgoč, Nova hrvatska drama, *Kolo*, 2, 1997: 125-181, navedeno prema Car-Mihec, 2004: 2-3.). Lada Čale Feldman u istom se broju bavi radiodramskim stvaralaštvom suvremenih hrvatskih autorica pa uključuje radiodramu *Zelena soba* iz 1991. (Čale Feldman, Poetika tame, uskrata i manjka, *Kolo*, 1997, 2, 352-364, navedeno prema Car-Mihec, 2004: 3).

Prvi iscrpniji pregled dramskog pisma Asje Srnec Todorović daje Ela Agotić koja obrađuje šest drama: *Mrtvu svadbu*, *Opasno muklo*, *Uzmak*, *Zamah* te radiodrame *Prorez* i *Zelena soba*. Rad je usredotočen na prikaz osnovnih gradbenih i provodnih motiva tekstova čime je dokazano da autorica u *Mrtvoj svadbi* najavljuje osnovne tematske preokupacije ostatka opusa. Agotić smatra da u diskursu Srnec Todorović nema glavnih aktanata, a prostor i vrijeme neomeđeni su i individualni za pojedine dramske likove. Govor određuje kao „naglašeno čist i književan, doraden, definiran, matematički precizan i brižljivo odmaknut od svakodnevnog“ te nema funkciju karakterizacije i individualizacije likova, niti uspostave komunikacije (Agotić, 1997: 324-325). Aktanti su tjelesno neosjetljivi, vrlo se malo kreću, a često su invalidni kao oba Josipa iz drama *Opasno muklo* i *Zelene sobe* te nemoćna starica iz *Mrtve svadbe*. Provodni motivi šest dramskih tekstova su prozori, pogled te zrcalo – o čemu će više riječi biti u interpretaciji drame.

Agotić zaključuje da je u dramskom pismu Srnec Todorović „prošlost život, a sadašnjost je smrt“, jer dramskim likovima jedino prošlost predstavlja istinski i pravi život, a od sadašnjosti se odustaje te ona vodi u smrt. Kći u *Mrtvoj svadbi* počinu samoubojstvo da zaustavi vrijeme djetinjstva koje je prestalo smrću Majke, Starica u *Uzroku* umire dvaput – duhovno pa tjelesno, a čak i kada likovi ne umiru doslovno, kao Josip iz *Zelene sobe* i *Opasnog mukla*, oni prošlosti nemaju pa ne mogu uspostaviti sadašnjost, što je poistovječeno sa smrću (prema isto:336).

Adriana Car-Mihec analizira radiodramski opus Asje Srnec Todorović pa navodi da ga je „nemoguće promatrati mimo njima prethodećeg dramskog pisma – posebice mimo *Mrtve svadbe* kao, na neki način, ishodišnog, inicijalnog dramskog impulsa“ (Car-Mihec, 2004:4). Prvi, poetsko-hermetični ili komorni radiodramski ciklus posebice je vezan uz *Mrtvu svadbu*.

Car-Mihec u *Zelenoj sobi* prepoznaje zajedničke lajtmotive: zelena rijeka i zelena soba, zrcalo, pogled djeteta, krv, mlada žena s vjetrom u kosi, snoviti prostor, smrt (isto:7). Navodi da je dramski diskurs jezično škrt, prenapregnut asocijativnošću i simbolikom: “Radiodrama *Zamah s Mrtvom svadbom* dijeli uznemirujući pogled muških protagonista Ivana i Mladoženje. U *Prorezu*, kao i u ishodišnom tekstu, likovi nisu određeni imenom, a javljaju se i zajednički motivi (šum vjetra i lišća, boje, igre govornih asocijacija, uznemirujuće slike ljubavi, smrt, krik Djevojčice čiju su mrtvu majku uvijek skrivali) koje Car-Mihec prepoznaje kao „gravitacione točke Asjina stvaralaštva“ (isto:11). U svim je dramama prisutan osobit odnos prema prošlosti i sjećanjima koja su pokretači izgubljenih aktanata, prožimanje realnih i irealnih elemenata, nestalnih i nejasnih odnosa i značenja, ali su zato prepoznatljive strukturalne i tematske osobitosti.

U drugom ciklusu radiodramskog opusa, Asja Srnec Todorović ulazi u novi žanrovski prostor kriminalističkih radiodrama te se vodi temeljnim i strogim konvencijama. Car-Mihec naglašava da je i dalje prisutna opsesivna tema suodnosa života i smrti, progonjenost sjećanjima, a rodbinski su odnosi najčešća relacija među likovima. U svim su kriminalističkim radiodramama žrtve žene (prema isto: 19).

Dramsko pismo Asje Srnec Todorović obilježavaju specifični tematski i tvorbeni elementi. Dramske tekstove povezuje osobit način konstrukcije aktanata, govora, prostora i vremena. Osnovni su pokretači radnje sjećanja koja utječu na sadašnjost i psihičko stanje svih dramskih likova, a međuodnos života i smrti osnovna je tematska preokupacija. Tekstovima su zajednički provodni motivi poput prozora, pogleda, zrcala, boja, zvukova, itd. *Mrtva svadba*, kao izvorište dramskog pisma autorice, najavljuje preokupacije ostatka opusa te s njima čini, unatoč žanrovskom odmaku kriminalističkih radiodrama, raznolik, ali koherentan i prepoznatljiv dramski rukopis.

3.2.2. *Mrtva svadba* u odnosu na razdoblje devedesetih

U antologijskim prikazima suvremene hrvatske drame, Asja Srnec Todorović *Mrtvom* je *svadbom* predstavljena kao dio „mlade ili nove hrvatske drame“ s početka devedesetih. U prvom su dijelu rada već navedene neke od osnovnih značajki (apolitično kazalište odn. socijalni eskapizam, intertekstualnost, poigravanje s vremenom i prostorom te statusom dramskog lika), a u nastavku će se prikazati konkretna čitanja *Mrtve svadbe* u kontekstu devedesetih godina prošlog stoljeća.

U Senkerovoj *Hrestomatiji novije hrvatske drame (1945-1995)* *Mrtva svadba* pridružena je „postmoderna“ koja je određena „reinterpretacijom tradicije i hibridnim žanrovima“. Autor napominje da su kritičari ovu dramu „olako doveli u vezu s teatrom apsurdna i europskom avangardnom dramom“. Nadalje, navodi „uzore i poticaje“ te *Mrtvu svadbu* uspoređuje sa Strindbergovom *Sablasnom sonatom* te ostalim „modernističkim (artističkim) i ekspresionističkim tekstovima“ (Krleža, Galović, Donadini, Kulundžić, Beckett, itd.) u kojima mrtvi supostojе sa živima (Senker, 2001: 529). Zaključuje da se Asja Srnec Todorović „svjesno uključuje u jednu tradiciju i pristaje na njena pravila igre“ te se ne radi o „posuđenicama“ (isto: 530). U nastavku obraća pozornost na neke od motiva kao što su voda (kiša, snijeg, vlaga, rijeka) i prostor odvijanja drame. Konačno, analizira naslov drame koji povezuje sa smrću žena te zaključuje da je „svaki patrijarhalni dom grobnica, a svaka je svadba mrtva jer u svakoj žena umire“ (isto: 531).

Jasen Boko u *Novoj hrvatskoj dramati: Izbor iz drame devedesetih* Asju Srnec Todorović, Mislava Brumeca, Ivana Vidića, Milicu Lukšić, Pavu Marinkovića i Nenada Stazića grupira u mladu autorsku skupinu, „novog vala ili oni koji nastaju“ na početku desetljeća. Zajedničko im je što na pozornicu donose „novi osjećaj svijeta“ koji nije povezan s političkim teatrom osamdesetih godina. Za razliku od Senkera smatra da se „s njima hrvatski teatar oprašta od dominacije postmoderne i razmišljanja o njoj“ (Boko, 2002: 21). Također, uočava da se u ovom desetljeću javljaju relevantne ženske autorice (prema isto: 24). Boko povezuje društvene i političke okolnosti razdoblja s „introvertnošću subjekta te introspekcijom kao omiljenim metodama u dramama pa monolog dominira kao temeljni osjećaj svijeta“ (isto: 25). To se posebice odnosi na dramu *Mrtva svadba* koju, kao većina kritičara, povezuje s dramom apsurdna, ali i groteskom u kojoj je „dijalog niz replika kojima nije namjera uspostaviti komunikaciju“ (isto).

Visković također povezuje *Mrtvu svadbu* s „intertekstualnim fonom teatra apsurdna“. „Likovi su stilizirani i visoko konceptualizirani, bez vlastitih imena i profesionalnih oznaka

koje bi odavale vezanost za konkretan socijalni kontekst, reducirana je psihološka determinacija ponašanja likova i ne postoje kauzalne veze“ (Visković, 1996:125). Povezujući karakteristične plošne i destruirane likove mlade hrvatske drame, smatra da je Asja Srnc Todorović jedna od rijetkih kod koje je to „posljedica svjesne konceptualizacije i specifične autorske poetike“ (isto:126) te navodi kako je to „jedna od najuspjelijih i najizvođenijih drama razdoblja“ (isto:125).

3.2.3. Kazališne kritike i teatrološke studije o *Mrtvoj svadbi*

Najveći je odjek *Mrtva svadba* imala u kazališnoj kritici neposredno nakon praizvedbe 1990. godine. Kritike objavljene u dnevnim listovima pretiskane su i okupljene u izdanju Dramske biblioteke teatra ITD *Suvremena hrvatska drama. Dokumenti* (1991.) koju je uredila Martina Aničić.

Dubravka Vrgoč¹³ usredotočila se na „neobičan“ dramski rukopis Asje Srnc Todorović pa primjećuje obilježja mlade hrvatske drame kao što su „posebna ekonomija gradiva, redukcija izraza, čudni dramski smjerovi i imaginacijski tijekovi koji nemaju obvezu odgovoriti na pitanje – što je svijet (...)“ (Vrgoč, 1991:28). Zbog toga izbjegava dramu pobliže označiti kao ekspresionističku, nadrealističku ili avangardnu. U akterima vidi usamljenost koja ih tjera da u drugome pronalaze sebe, a pod velom ljubavi „što se ostvaruje kroz (i u blizini) smrti ili možda obrnuto od smrti“ (isto). Redatelju Božidaru Violiću odobrava uočavanje procesa individualizacije i „poniranje u osamljenost pojedinca kojemu smrtnost daje izvornost“. U kolopletu psiholoških stanja individue gube se granice i zato su u drami izbjegnute ideologije i povijesne zakonitosti. Za kraj, *Mrtvu svadbu* procjenjuje kao „iznenađujuće čistu, sugestivno prikazanu te osebujnu zbog tihog i neretoričkog heroizma pisanja, što je čini osebujnom u nizu primjera iz naše redovite kazališne ponude“ (isto).

S druge strane, u „Večernjem listu“ Sanja Nikčević¹⁴ objavljuje sebi svojstvenu kritiku prema kojoj okosnica predstave nisu ni ljubav niti smrt već bol i strah od smrti zbog koje protagonistice ni mrtve ne idu na groblje pronaći mir. Ona zamjera „dosljednu zatvorenost u

¹³Vrgoč, D., „O čežnji, ljubavi i smrti“ prvotno objavljena u *Vjesniku* 26.prosinca 1990.

¹⁴Nikčević, S., „Dosljedna zatvorenost“ prvotno objavljena u *Večernjem listu* 27.12.1990.

vlastiti svijet“ jer ne postoji mogućnost spasa. U tom ključu čita oksimoron naslova – „svadba, kao simbol života, novog početka, u ovom svijetu može biti samo mrtva“. Također, Nikčević u *Mrtvoj svadbi* vidi „intimističku dramu izgubljenih ljudi na tragu teatra apsurda, odnosno, predbeketovski komad“ (Nikčević, 1991: 28-29).

Igor Šuljić¹⁵ bavi se izvedbama drame Milice Lukšić *Lov na medvjeda tepišara* te Asjinom *Mrtvom svadbom*. On razabire da se drama tvori oko likova, odnosno „dosjetki na koje su obješeni likovi“. Temeljna je dosjetka i motiv mrtva majka u ormaru mirnog obiteljskog doma što je, prema Šuljiću, autoričin izum dok je „motiv žive utopljenice posuđenica *Kraljeva*“. Šuljić tipizira muške likove (Otac je ceremonijalmajstor i alkoholičar, Mladoženja šeprtlja), a u ženama vidi „scenske pojave s vrlo malo osobina“ i „objektivirane središnje, nosive likove drame“. Zato prilaže pitanje feminističkoj teoriji ličnosti: „Zašto se žene u dramskim tekstovima tako teško subjektiviziraju?“ (Šuljić, 1991: 30-32).

Na ovo se pitanje nadovezuje Dalibor Foretić¹⁶ koji muškarce drame vidi kao „nužne pertinencije ženskog života“ i to života koji započinje smrću jer je to inicijacija da bi se iz djevojaštva prešlo u ženstvo te da bi, novostečenim moćima, žena dominirala bračnim parom. U tome iščitava materijal za daljnja psihoanalitička čitanja. Što se tiče drame, označava je kao „bogato asocijativnu, poetski iscizeliranu, dijaloški i situaciono vješto napisanu“ čija „metaforičnost i dramska imaginativnost prevladava prividnu ezoteričnost“. Uzor, zbog hladne impersonalnosti dramskog pisma, stopljenosti sa smrću te motiva mrtve majke, pronalazi u Wytkiewiczzevoj drami *U maloj kutiji* što „ne umanjuje autentičnost dramskog iskaza“ (Foretić, 1991: 36-37).

U jednom broju časopisa *Prolog* objavljeno je čak pet kazališnih kritika dramskog prvijenca Asje Srnec Todorović što svjedoči o iznimno velikom odjeku. Mira Muhoberac usredotočila se na prikaz glumačkih sposobnosti u drami koja „prikazuje život i smrt kao nešto suprisutno, supostojeće, dakle kao smrt u životu i život u smrti“ (Muhoberac, 90-91:89-91).

Redatelj prve izvedbe, Božidar Viočić¹⁷, prepričava „istraživački rad“ u procesu nastajanja predstave. Otkriva kako je zajednički rad na tekstu trajao za vrijeme proba s glumcima koji su slobodno improvizirali, a zatim bi autorica preispisivala dijelove. Navodi da je cijeli drugi dio drame prerađen zbog „otvorenog scenskog razmišljanja“ između sudionika. Napominje da on kao redatelj, a ni glumci „nisu intervenirali *izvana*, nisu oni pravili njenu dramu, već su svi zajedno *iznutra* istraživali različite mogućnosti odvijanja radnje prema

¹⁵Šuljić, I., „Heroine na daskama“ prvotno objavljena u *Oku* 10.1.1991.

¹⁶Foretić, D., „Neobična borba spolova“ prvotno objavljena u *Danas* 12.2.1991.

¹⁷Tekst je za *Prolog* napisan na temelju ulomka razgovora snimljenog za emisiju 2. programa Studija Zagreb Hrvatskog radija „Kako volim kazalište“ (ur. Mani Gotovac), krajem 1990.

najuvjerljivijem, zadanom kraju“ (Violić, 90-91:173). Zajedno su se našli u početničkoj praznini (teksta) u kojoj su pokušali pronaći sebe i tako iznova, svaki put. „Potraga za sobom sagledana kao povratak samome sebi upozorava nas da je *vraćanje*, a ne napredak, revolucionarno poimanje života.“ Kao iskusni kazališni redatelj u Asjinom je tekstu pronašao izazov neznanja. „Vraćanje k sebi“ on ne tumači kao povijesni napredak, već kao „iracionalitet uzaludnog kontinuiteta i inteziteta“, baš kao što *Mrtva svadba* „odbija, odnosno ne registrira povijesnost“. Tekst je usmjeren na:

„ljudsku psihu i podsvjesne slojeve bića, posebice ženskoga, onoga načina doživljavanja svijeta što stalno stidljivo izmiče. *Mrtva svadba* autentično je djevojački tekst koji u sebi nosi iracionalne, poetske naslage ženstvenog poimanja života, posebice njegovih krajnjih točaka: ljubavi i smrti“ (isto:175).

Nadalje, Violić upozorava na doslovne metafore ljubavi preko groba te poetsko podudaranje godišnjih doba s odnosom života i smrti, roditelja i djece, staroga i mladoga para. Pomak u značenju života i ljubavi donosi smrt, a isto čini i svakodnevnim predmetima kao što su jabuka, koju ne nalazi u dramskom predlošku („voće“), i ormar koji od sustava pohrane i vodviljskog elementa postaje mjesto početka života u smrti. Za kraj, redatelj precizira dublji smisao teksta koji vidi u rasponu između znanja i neznanja, vidljivog i nevidljivog te zaključuje da je baš zato „zanimljivo roniti, a ne prepustiti se plutanju“ (isto: 173-175).

Andrea Zlatar u istom broju *Prologa* iščitava načine prožimanja ovostranog i onostranog te prošlog i sadašnjeg u tekstu i predstavi, a analizu dodatno razrađuje u eseju iz 2004. godine, o čemu će biti riječi kasnije. Smatra da je osnovna tema ljubav, ali bez groteske kojom su je neki krstili. Također, odbacuje referencijalni okvir „suvremene hrvatske drame“, a prethodno navedenim uzorima (Krlježa, ekspresionizam, simbolizam, Maeterlinck) dodaje Rilkea i njegov *Requiem za Claru Westhoff ili Requiem za jednu prijateljicu* (Zlatar, 90-91: 177-179).

Suzana Marjanić u prvom dijelu kritike interpretira dramski tekst, a u drugom vizualni, auditivni te prostorno-vremenski nivo predstave. Uvodi Horkheimerovom i Adornovom *Dijalektikom prosvjetiteljstva* kao početkom polarizacije života na normalno i nenormalno, nagonsko i razumno: „Savršeno točno znamo gdje ćemo pronaći bolesne, luđake i mrtve. Sve ono što je izdvojeno od razumske slike čovjeka sprema se u kutijice“ (Marjanić, 90-91:180). Tek ukidanjem svake deikse dolazi do „prihvatanja života i smrti kao jednog ishodišta“, a primjer je uskrsnuće Isusa Krista. U tekstu ormar dokida deiktičku referencu jer povezuje „ovo i ono“, svakodnevnih predmete s jedne i mrtvu majku s druge strane, a useljavanjem mrtve Kćeri „smrt potpuno zavlada scenom“. Nadalje, analizira Prolog, odnosno Kćerin somnilokvij o rijeci i smrti kao proročanstvu vlastite smrti. Somnambulna sanjarija (*anima*,

želja za smrću) i smrt koja se događa zimi su „objektivni korelativi stanja Kćerine histerije, nemogućnosti dolaska do sna“, odnosno animusa (isto:181). Marjanić grafički prikazuje igru riječima jer smatra da „svijet dramskih lica i glumaca u igri dobiva jezgru svog određenja“, kao Beckettova lica. „Igra riječima proizlazi iz njihove katatoničke nijemosti, nemogućnosti da otkriju svoje trpnje“, a tomu u prilog ide Mladoženjino prisjećanje djetinjstva u samostanskim zidinama i Očev (erotski) voajerizam. Što se tiče uprizorenja, Marjanić povezuje slabo osvjetljenu i „očišćenu“ scenu (u predstavi je dekor ostvaren visokim prozorčićima s rešetkama te šipražjem i korijenjima koje prodiere sa stropa što ostavlja dojam podruma, odnosno podzemlja) s materijalizacijom grobnog humka. „Čitav je prostor – prostor smrti“ (isto: 182) pa zato ne postoji tragična antička smrt, odnosno katarza. Dolazi do „autodestrukcije smrti u prostoru smrti, života kao smrti“, izjednačenja i ukidanja deikse život - smrt. U Asjinom i Beckettovom dramskom svijetu postoji cikličko kretanje koje je u *Mrtvoj svadbi* ostvareno proročanstvom i ostvarenjem Kćerine smrti. Marjanić detaljno analizira i kostime. Boje Kćerine haljine simboliziraju atribute pa crna znači „tama, apsolutna pasivnost, ništavilo, nihilizam prema osjećajima“, a bijelu haljinu (koja je povezana s bjelinom snijega) odijeva samo u trenutku Mladoženjine nazočnosti i trenu samoubojstva čime „zagrizava u realnost“. Zelena Majčina haljina simbolizira „truljenje, raspad leša“ i zato ju je spremna posuditi Kćeri za udaju¹⁸. Marjanić zaključuje da „Asja Srnc Todorović dovodi do potpunog uništavanja ljubavi“. Ostaje „smrt, mrtvilo, ne-živo“ (isto).

Saša Pavković nastavlja Foretićevu interpretaciju „spolne hijerarhije“ te je potencira tvrdnjom o „poetici pomaknutog realiteta drame *Mrtva svadba*“ jer teatar, za razliku od svakodnevice, ne mora maskirati istine već teatralnost postiže samim izlaganjem neprekrivene realnosti. Nastavlja, u drami „se ne događa ništa neobično i neočekivano, irealno, ukoliko unaprijed pristanemo na premise na kojima je, izgleda, izgrađen širi, ako već ne i cijeli autoričin dramski opus (*Smrt je samo drugačiji razmještaj tijela u krajoliku. Ništa drugo. Ništa ne nestaje.* – iskaz iz drame *Opasno muklo*)“ (Pavković, 90-91:185). U drami su muškarci „sateliti“ pa se mrtve žene moraju vratiti kako se ne bi narušila gravitacija koja ih održava na životu. Pavković detektira da su u *Mrtvoj svadbi* „obitelj, prostor i vrijeme generacijski/spolno raščetvoreni“, a slično kao Šuljić, tipizira muškarce kao „voajere i edipovce koji se spašavaju zaboravom ili retrospekcijama, a vinom ili čekanjem troše vrijeme između dvije naredbe“. Žene su autoritet u mikrokozmosu svog ormara i „osjetljivo, ali hladno maštovite“. Na kraju, Pavković uspostavlja korelaciju između dotad objavljenih drama

¹⁸U tekstu je crvena haljina Majke namijenjena udaji Kćeri.

Srnc Todorović (*Opasno muklo, Uzmak*) te povezuje „posustale, šturo okarakterizirane antijunake koji žive određene obiteljske funkcije bez snage i volje“. Svijet je to „bolničkih i potkrovnih soba, a u mehaničkim replikama depersonaliziranih lica najjače bljesnu zanosni opisi smrti, fizičkog raspada i ponešto oralnog konzumerizma“ što ide u prilog tvrdnji o „komornom i pomalo morbidnom dramskom iskazu“ autorice koja time odskače od ostatka generacije (isto:186).

Mirko Petravić u kontekstu bitnih obilježja suvremenog dramskog modernizma navodi „bizarnost sadržaja i likova“, a za primjer izdvaja dramu *Mrtva svadba*. Autor hvali mladu dramatičarku zbog poznavanja zanata pisanja i zato što je uspjela „kroz prizmu smrti osvijetliti tragiku, ali i poetičnost života, njegove velike boli i sitne radosti“ (Petravić, 1991: 248-249).

Ovim kratkim pregledom kazališnih kritika povodom izvedbe *Mrtve svadbe* može se zaključiti da su hrvatski kritičari najveću pozornost davali dramskom predlošku. Tomu su razlog noviteti koje mlada i tada nepoznata dramatičarka donosi na pozornicu Suvremene hrvatske drame, a unikatan dramski rukopis nužno traži predznanje ili barem tumačenje koje bi predstavu „otvorilo“ široj kazališnoj publici i možda ponudilo odgovarajući interpretacijski okvir. Stoga se kritike praizvedbe ne moraju nužno čitati kao obnove minule kazališne praizvedbe, pogotovo zato što se relativno malo znanstvenika kasnije bavilo ovim prvim dramskim djelom Asje Srnc Todorović. U tom je smislu zanimljivo s vremenskim odmakom usporediti esej Andree Zlatar koja devedesetih objavljuje prethodno spomenutu kazališnu kritiku u Prologu, a 2004. u Kolu obogaćuje, odnosno dopunjuje razmišljanja o drami *Mrtva svadba*.

Zlatar zadaje književno-kulturološki okvir proučavanja ovostranosti i onostranosti. Dvije kategorije koje su oduvijek suprisutne i koje je nemoguće razdvojiti jer svijet „poslije smrti“ ne postoji bez onog „prije smrti“, „ono“ ne postoji bez „ovog“, „drugdje“ ne postoji bez „ovdje“. „U starim je mitologijama bila moguća komunikacija s mrtvima prinošenjem žrtve ili u snovima, bdijenjima, priviđenjima, vizijama“ (Zlatar, 2004:189-190), a današnji su mrtvi (i bolesni i ludi) strogo ograđeni na prostore koji ne dodiruju svijet živih:

„Moderan, racionalan čovjek čisti se od graničnih slučajeva: normalno je ono što je zdravo, razumsko, ovostrano, spoznatljivo. Svijet živih, normalnih i zdravih zadovoljan je sam sa sobom i odbija komunikaciju s onim što je drugo i drugačije, pomaknuto, olabavljenih rubova, smekšanih granica, s prostorom u kojem se beskonačno može putovati s jedne na drugu stranu, gdje između racionalnog i iracionalnog, ovostranog i onostranog, postoje neprestano otvoreni putevi. Moderno

društvo gradi institucije i stvara instrumente za udaljšavanje, odstranjivanje i pospremanje onoga što je drugo i drugačije“ (isto,190).

Moderna civilizacija ima izgrađene sustave za odstranjivanje te uređene tabue kojima se smrt i mrtvaci getoiziraju, a miješa se i u proces tugovanja pa je „bol ograničena i obrubljena“ (isto: 191). Mijenjaju se prapovijesne definicije raja i pakla te se transportiraju u ovostranost – raj i pakao su tu. „Suvremeni čovjek vjeruje u ideju besmrtnog života („immortallife“), ali ga vidi u napretku medicine, idealima vječne mladosti i dugoga zdravog života“. Dostojanstvena starost postaje fraza kojom se maskira oštećenost i omalovažavanje. Zlatar upućuje na Brucknerove eseje u kojima se analizira besmisleni krug dostizanja sreće kao imperativa u postmodernim zapadnim društvima. Suvremeni čovjek „imaterijalnu duhovnost zamjenjuje, transformira i disperzira u teme samoostvarenja pojedinca“ za što su dobar primjer sakralni prostori koji iz područja javnog prelaze u privatne oaze mira. Zlatar zaključuje da je „drugo i drugačije“ zamijenjeno s „ovdje i sada“ pa zato u literaturi nedostaju teme utopije i distopije (isto: 192). Suština kulturološkog uvoda Andree Zlatar je da *Mrtva svadba* nudi „jedan od mogućih odgovora na odnos svijeta živih i svijeta mrtvih u uvjetima postmodernoga duha.“ Sve što u „normalnom“ svijetu podsjeća na smrt u drami je zamijenjeno uobičajenim svakodnevnim predmetima, a jedino prostor odvijanja drame sugerira postojanje podzemlja kao u mitologijama. Vrijednosti su izokrenute pa pogreb postaje svadba - i to mrtva, nema razlike između ovostranog i onostranog, dan je zamijenjen noću, vodviljski humorni ormar postaje prostor za Drugo i prijelazna točka između živih i mrtvih, a prošlost postaje sadašnjost. Zlatar zaključuje da u *Mrtvoj svadbi* „nema granica“, „uči nas kako da postupamo s mrtvima“ i da „naši mrtvi žive s nama čak i kad ne želimo“, a na taj način smrt ulazi u prostor života. „*Je li boli ta smrt?*“, pita Kći Majku. Boli li onoga koji je otišao ili onoga koji ostaje?“ – pita se Zlatar (isto:193). U nastavku se navode neke od uporišnih motivskih točaka drame kao što su ormar, izmjene godišnjih doba i padaline, rijeka i svadbene ukrasi čime potkrepljuje svoju tvrdnju o povezanosti života i smrti i potvrdi života u smrti. Što se tiče vremenskih odnosa, napominje da su u drami „mrtvi oblikovani iz svijeta osobnog pamćenja i privatnih uspomena“ (za razliku od Mlakićevog romana *Živi i mrtvi* u kojem je relevantna kolektivna, ratna povijest) (isto:195) te potom povezuje kršćanski sustav vjerovanja u onostranost koja „pamti“ ovostranost i koja ima drugačije poimanje vremena u vječnosti. Andrea Zlatar u zaključku predlaže čitanje *Mrtve svadbe* u kontekstu utopijsko/distopijskih projekcija koje nisu dominantni žanrovi u suvremenoj književnoj proizvodnji. U novije doba povijest se u literaturi tretira kao „interpretacijski okvir sadašnjosti“, a u „prostoru suvremenosti /sadašnjosti spajaju se i prošlo i buduće, oboje jednako distopijsko“. Zaključuje

da se „distopijski karakter suvremenosti često imenuje sintagmama postapokaliptičke stvarnosti ili dana poslije jer je u sebi pounutnilo sudnji dan ili smak svijeta“ i „razmrvila apokalipsu te je učinila sastavnim dijelom svakodnevnice“ (isto: 196).

Sanjin O. Kordić pita se koji bi metodološki književnoteorijski ili književnopovijesni pristup bio primjeren za proučavanje *Mrtve svadbe*. Europski utjecaj na tekst vidi u svjetski poznatom djelu Federica Garcije Lorca *Krvava svadba* (1933.) „kako sam naslov reminiscira“ te u teatru apsurdna, na što je već ranije upućeno. Autor u usporedbu uključuje poetskodramski tekst bosanskog autora Ise Porovića *Andalusia* (1998.) koji također ostvaruje intertekstualne veze s Lorcinom *Krvavom svadbom*. Svim je tekstovima zajedničko polazno motivsko središte s temom „neostvarene svadbe zbog tragične smrti junaka“ što postaje simbolom neostvarene životne sreće. To je tematska jezgra tekstova pa Lorca postaje „tekstualni predložak“ kojem hrvatska autorica i bosanski dramatičar daju „nove smislove i nove kulturno-povijesne ideologeme“. Štoviše, *Krvava svadba* nije samo literarni poticaj Asjinoj drami već je ona „kreativno prevedena iz poetsko-avangardnog diskursa u diskurs drame europskog teatra apsurdna“. Dakle, Asja Srnec Todorović kroz postupak intertekstualnosti, „karakterističnog za postmoderni tekst“ (Kordić, 2004:109), „preuzima“ osnovni motivsko-tematski kompleks Lorcina djela, a zatim ga prevodi i prebacuje u diskurs teatra apsurdna koji „odbacuje uzročno-posljedičnu aristotelovsku fabulativnu logiku“ kako bi prikazala vlastiti, postmoderni, „ispražnjeni“ smisao svijeta (prema isto:108-111).

4. FEMINISTIČKA KRITIKA

Prema *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* Vladimira Bitija, feministička kritika „reagira na neravnotežu do koje je dovelo višestoljetno privilegiranje muškog spola u proizvodnji, raspodjeli i recepciji diskurza znanja“ što joj priskrbuje politički impuls jer zastupa žene. „S druge strane, ona se mora dokazivati i pred »muškim« standardom spoznajne strogosti i znanstvene nepristranosti jer bez njegova poštovanja ne može izboriti pravo na glas“ (Biti, 2000:120, 121). To je „načelni raskorak između političkog i spoznajnog zahtjeva“ zbog kojeg dolazi do različitih interpretacija kritike pa s jedne strane postoji struja koja iziskuje uključenje u postojeći znanstveni okvir dok se s druge strane pokušavaju satkati potpuno novi mehanizmi neovisni o falocentričnim temeljima. *Pojmovnik* se u nastavku bavi trima nacionalnim (intelektualnim) tradicijama koje su najviše utjecale na feminističku kritiku, odnosno angloamerički, francuski i njemački teorijski okvir.

Prva se dva dijela poklapaju i „parafraziraju odgovarajuća poglavlja iz *Seksualne/tekstualne politike* Toril Moi koja uživa status prvog pregleda i uvoda u feminističku književnu teoriju“ te je zato imala golem utjecaj kako na hrvatski, tako i na globalni odjek feminizma (prema Grdešić *Pogovor hrvatskom izdanju*; 257-259, iz Moi, 2007).

Zdenko Lešić naglašava da je feministička misao stara koliko i patrijarhat, no da se pod utjecajem političkog i društvenog aktivizma s početka 20. stoljeća formirala feministička teorija i kritika kakvu danas poznajemo. Smatra da je manifest uspostavila Virginia Woolf svojom *Vlastitom sobom* (1929.) jer problematizira „vezu društvenog položaja, podsvijesti i pisanja što je do danas temeljna preokupacija feminističke teorije i kritike“ (Lešić, 2003: 113). Historiografski pregled *Poststrukturalističke čitanke* prati generacijske izmjene feminističkih istupa pa tako razlikuje tri vala. Među njima je najznačajniji drugi val jer se sedamdesetih godina 20.stoljeća formirala feministička književna kritika koja ima namjeru „otkriti i razobličiti ideološke mehanizme kojima je književnost podraživala patrijarhalnu svijest“, a uspostavljanjem „ginokritike“¹⁹ ističe se i prepoznaje žensko iskustvo u ženskom autorstvu (isto: 120). Osamdesetih godina dvadesetog stoljeća dolazi do pomicanja interesa s „politike seksualnosti“ na „politiku tekstualnosti“ (o čemu piše Toril Moi u *Seksualno-tekstualnoj*

¹⁹Termine „ginotekst“ i „ginokritika“ skovala je Elaine Showalter u radu „Njihova vlastita književnost“ (1977.) i do danas se vezuje uz angloameričku feminističku kritiku koja većinom proučava žensku književnost (autorstvo). Time dolazi do distinkcije „feminističkog čitanja ili kritike“ koja je interpretativna aktivnost s posebnim ciljem „razobličavanja ideoloških mehanizama muških pisaca“. Prema: Lešić, 2003: 121.

politici, 1985.) te se u francuskoj feminističkoj kritici formira termin „ženskog pisma“ (*Écriture féminine*)²⁰ kao vrsta ili „način pisanja kojim se afirmira ono što je drugačije“ (isto: 128). Čale-Feldman i Tomljenović navode da je zbog falogocentričnih binarizama nataloženih u znanstvenim, ali i društvenim mehanizmima neminovna „heteronomija pristupa feminističkim pitanjima u francuskih autorica“ (Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 57) koje „upomoć“ prizivaju psihoanalizu (Lacan), filozofiju, sociologiju, antropologiju, lingvistiku, semiotiku, dekonstrukciju (Derrida) i druge, zbog čega feministička kritika postaje transdisciplinarno teorijsko polje.

Lada Čale-Feldman i Ana Tomljenović u *Uvodu u feminističku književnu kritiku* imaju drugačiji pristup problematici i izbjegavaju metodološku sustavnost i kronološki povijesni prikaz kako bi, pojednostavljeno rečeno, opravdale postojanje feminističke kritike u dominantnom patrijarhalnom sustavu i to na način da opisuju upletenost ideologije, a posljedično i feminističke kritike, u književnoznanstvene predmete istraživanja. Tako potkrepljuju činjenicu da feministička kritika „radikalno preispituje same epistemološke, ontološke, sociokulturne i političke pretpostavke subjekta (ne)znanja“ pa zato „izobličuje konture svake teorije“ (Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 11). One pristaju uz suvremene tokove književnoteorijskih promišljanja te promiču raznolikost i nekoherentnost feminističke književne kritike (nepostojanje stručnog, autonomnog terminološkog instrumentarija; različiti i često nepomirljivi pristupi) koja je rezultat dinamike društveno-kulturnih i književnih odnosa te modernih usitnjavanja identiteta (prema isto: 19-23). Ovo su ujedno i razlozi zbog čega je kritika često imala sporadično mjesto u ključnim književnoteorijskim priručnicima pa Čale-Feldman i Tomljenović kritiziraju Compagnonov *Demon teorije*, ali i Bitijev *Pojmovnik*, jer „imaju dvostruke standarde u razumijevanju“ feminističke kritike koja zbog „eklektičnosti“ zauzima inferioran i marginaliziran položaj u odnosu na ostale (isto: 25-32).

S obzirom na „interes za načine na koje seksualna matrica prožima umjetničke prakse“ (isto:23), neminovan je šaroliki pristup književnoteorijskim pitanjima (žene) u: produkcijско-recepcijskom odnosu (autorstvo, žena kao čitateljica, književnopovijesna periodizacija, kanonizacija i hijerarhija djela), položaju u medijima (osobito kazalištu), žanrovima, strukturalnim osobitostima teksta te, konačno, prikazima ili reprezentacijama žene u književnim djelima.

Moja će interpretacija slijediti heteronomiju pristupa koju predlažu navedeni autori, čiji su tekstovi o feminističkoj književnoj kritici osnovna teorijska literatura u iščitavanju *Mrtve*

²⁰Termin „žensko pismo“ skovala je Hélène Cixous u radu „Smijeh Meduze“ (1975.) i ona ga označava kao fundamentalni jezik tijela. Prema: Lešić, 2003: 128.

svadbe Asje Srnec Todorović. U drami se, prije svega, problematizira ljudska psiha, odnosno unutrašnji život likova i njihov odnos prema smrti koja zahvaća samo ženske protagoniste pa se osnovna pitanja izravno vezuju uz feminističku, psihoanalitičku i dekonstrukcijsku kritiku. U ranijim se interpretacijama učestalo spominjala slaba subjektivizacija ženskih likova, odnosno nedostatak ličnosti, pa će se primjenjivanjem metoda psihoanalize pokušati dokučiti kako se, pomoću simbola, otkrivaju prešućeni psihološki mehanizmi koji pokreću Majku i Kći. S druge strane, feministička se kritika ne bavi izravno temom smrti, no psihoanaliza i dekonstrukcija upravo žalovanje i smrt postavljaju u centar svojih istraživanja pa se njihovom metodologijom može usredotočiti na ovaj važan aspekt teksta. U tom smislu, interdisciplinarnim će se čitanjem pokušati dokučiti kako žena i smrt koegzistiraju u drami.

5. INTERPRETACIJA DRAME *MRTVA SVADBA*

5.1. Žena, život, smrt

Drama *Mrtva svadba*, kao paradigmatički tekst suvremene hrvatske drame s početka devedesetih godina prošlog stoljeća, zbog svoje hermetičnosti, apstraktnosti i stiliziranosti nudi širok spektar književnoteorijskih i interpretacijskih modusa.

U već spomenutim čitanjima *Mrtve svadbe*, smrt se najčešće spominje kao križište motivsko-tematskih preokupacija likova. Smrt je u suvremenom društvu, kako je u svom eseju dokazala Andrea Zlatar, marginalizirana do krajnjih granica na način da je stigmatizirano i ono što joj neposredno prethodi (starost, bolest, nasilje, itd.), ali i ono što iza nje ostaje – procesi tugovanja, žalovanja, oprostaja. S druge strane, drama tematizira (svakidašnji) život, odnosno svadbu²¹, između mladoga i staroga para koji zbog vlastitih patnji, trauma i žudnji ne uspijevaju realizirati komunikaciju, a kamoli ikakve odnose ili, štoviše, ljubav.

Smrt i život su, dakle, dvije opreke i dvije krajnosti koje ravnopravno zauzimaju pozornicu. Vrijedi li to i za protagoniste drame? Ako su svi akteri jednaki, kako je ranije iščitano, zašto samo žene umiru? Podrazumijeva li to da se u dramskom svijetu *Mrtve svadbe* prikazuje patrijarhalni sustav u kojem žena nema šansu, kako tumači Senker? Umire li Kći zbog braka ili Majke? Zašto se izjednačavaju život i smrt? Zašto se izjednačavaju smrt i žena? Razrješenje ovih i sličnih pitanja bit će izloženo na stranicama koje se bave interpretacijom djela.

²¹S. Nikčević u čitanju *Mrtve svadbe* upada u zamku falogocentričnog sustava prema kojem je „svadba“ ekvivalentna riječi „život“ (Nikčević, 1991: 28). S druge strane, Senker naslov drame iščitava u odnosu na patrijarhalni sustav koji je grobnica, a svadba je početak smrti žena koje unutar takve konstrukcije svijeta ili drame nemaju šanse za život (Senker, 2001:531). Unatoč razaranju tradicionalne dramske radnje, svadba unutar teksta ima funkciju stvaranja „dramske napetosti“ ili, ublaženo rečeno, provodnog motiva koji ima svoj razvoj. Drama započinje dogovorima za svadbu, u drugom se činu bliži vrijeme svadbe (zima) i započinju pripreme (svadbeni vjenčić, ples), a tekst se zaokružuje ponovnim očekivanjem svadbe, ali u drugim okolnostima.

5.1.1. Odmetničke figure postavljaju pitanja

„Usredotočenje na marginalan element koji se analitičkim i retoričkim postupcima preobražava u središte ispitivanoga fenomena, razmatranje zapletenih odnosa potisnutoga sadržaja s instancijom koja ga potiskuje, ukazivanje na konstitutivnu ulogu prikrivenog i prešućenog – sve su to »opća mjesta«, koja se podjednako odnose na psihoanalizu i dekonstrukciju.“ (Bekavac, 2007:5)

Odnos prema feminističkoj kritici u književnoteorijskim krugovima pokazuje da je i ona jedna od tih „odmetničkih figura“ mišljenja. Kako je utvrdila Barbara Freedman, nerazlučivost feminističke kritike, lakanovske psihoanalize i dekonstrukcije u suvremenoj se književnoteorijskoj i teatrološkoj „divljini“ uspješno raspliće premisom o „okviru namještaljke“. Naime, kazališna umjetnost ima osobit modus izraza u kojem se „refleksivno udvostručuje kultura“ (Fischer-Lichte, prema: Čale-Feldman, Tomljenović, 2012:149) i to na način da se „svevišnji“ sustav preslikavao u svim teatrološkim segmentima: od institucionalne organizacije, produkcijske mehanizacije, recepcijskih (ne)sloboda²² te, konačno, samog izvedbeno-scenskog angažmana koji u tradicionalnom zapadnom kazalištu uspješno reproducira uigrane rodne reprezentacije i identitete²³. Stoga Freedman „okvirom namještaljke“ naziva zajednički nazivnik kritičkih disciplina (feminističke, psihoanalitičke i dekonstrukcijske kritike) i kazališta da „očuđuju unaprijed i sudbinski zadana rodna kućišta u zapletu društveno-kulturnih odnosa, i to kućišta koja se i sama konstruiraju kao kazališni *trompel`oeil*“ (predgovor Čale-Feldman, Freedman, 2010:81).

Budući da *Mrtva svadba* ne pripada „tradicionalnom dramskom kazalištu“ u strogom smislu, ovom će se interpretacijom pokušati dokazati u kojim je sve strukturalnim i poetičkim segmentima Asja Srnec Todorović revidirala ili oprimjerila vrijednosti represivne kulture i pripada li dramski predložak uvriježenom „ženskom pismu“. Također, pokušat će se analizirati reprezentacija i subjektivizacija likova, osobito ženskih, te njihov međusobni odnos, kao i ključni akcent drame - „sastanak u smrti“, da bi se predložili novi načini iščitavanja drame.

²²Više u: Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 149-155.

²³Na temelju izvedbenih praksi nastala je teorija (subverzije) rodnog identiteta Judith Butler (*Nevolje s rodom*, 2000.).

5.1.2. Prikaz obitelji

U tradicionalnom zapadnom kazalištu, kako su u okvirima feminističkih istraživanja dokazale primjerice Barbara Freedman ili Vimala Herman²⁴, uvijek postoji upisan edipalni scenarij koji oponaša socijalizaciju, odnosno dominantni patrijarhalni sustav: „Tradicionalno zapadnjačko kazalište nudi nam samo dvije pozornice, komičku i tragičku, na kojima se uvijek igra neka verzija *Edipa* ili pak njegove sestrinske komedije, *Ukroćene goropadnice*“ (Freedman, 2010: 84). Kako predlaže Herman: „Nijedan lik ne stiže na pozornicu ili na stranicu bez početnih signala koji navode na pretpostavke. Oni mogu biti šturi ili potpuni, što ovisi o opisima koji se daju putem imena, tipa ili pak uloge u popisu dramatis personae na stranici, ili putem njihove spolne određene i odjevene, neodjevene, kostimirane ili preodjevene pojave na pozornici“ (Herman, 2005: 177).

U *Mrtvoj svadbi* protagonisti nisu određeni imenom već isključivo ulogom unutar obitelji (Kći, Otac, Majka, Mladoženja) pa se njihov identitet/represencija/predstavljanje gradi na međusobno „suprotstavljenim“ ili, bolje rečeno, međuzavisnim odnosima koje te rodne i socijalne uloge nose. Sva lica drame određena su s obzirom na funkciju u Kćerinu životu i, iako nemaju imena, nisu neidentificirani.

Postavlja se pitanje koja je intencija neimenovanja aktera, odnosno, zbog čega su isključivo određeni obiteljskom ili rodnom ulogom koju igraju? Herman dodaje da odnosi među likovima (prema početnom čitateljskom ili gledateljskom impulsu) mogu rezultirati „odnosima zastupanja ili zamjenjivanja koji podupiru neki autoritet, odnosi koji tipiziraju, koji utjelovljuju, koji oponašaju ili personificiraju, ilustriraju, simboliziraju i slično (...)“ (isto), dakle beskonačne su mogućnosti koncepcije identiteta koje se mogu ili ne moraju (primjerice „krivo predstavljanje“ putem iskrivljenja, pretjeranosti, parodije, itd.) ovjeriti u kontekstu ostatka teksta.

Obitelj je u tradicionalnim viđenjima kamen temeljac i osnovni stup društva, a njena je funkcija integriranje pojedinca u društveno-simbolički sustav, odnosno socijalizacija, pa je feministička teorija često ustrajala na kritici ideologije obitelji kao ishodištu reprodukcije patrijarhalnog sustava i udvojenog viđenja žene u opreci priroda i kultura (Vasiljević, 2008: 99). U istraživanjima se osobita pozornost obraćala na ulogu majke koja odgaja i uvodi djecu u svijet značenja i simbola pa je zato posrednica između prirode i kulture, dok je uloga

²⁴Freedman psihoanalitičkom metodom na primjeru Shakespeareove drame *Ukroćena goropadnica*, a Vimala Herman pomoću teorije diskursa na primjeru *Hamleta* i *Kralja Leara*. Više u: Freedman, Barbara (2010) „Okvir namještaljke, psihoanaliza, feminizam, kazalište“, *Kazalište*, 25/26. ; Herman, Vimala (2005) „Rod i dramski diskurs“, *Kazalište*, 21/22, 174-189.

muškarca i oca reprezentirati obitelj u kulturi pa on postaje „produžena ruka“ društvenih autoriteta²⁵. U sociološkim (Adorno, Horkheimer) istraživanjima također se naglašava posrednička funkcija obitelji koja je sinkronizirana sa sustavom te uspostavlja stabilnost društvene cjeline, a nemoguće ju je odvojiti od prirode jer je određena biološkom povezanošću svojih članova (Durić, 2011: 105). U psihoanalitičkim iščitavanjima (Freud, Fromm) obitelj je „psihološki zastupnik društva“ jer „roditelji pretežno primjenjuju odgojne obrasce društva kojeg su dio te ličnostima predstavljaju društveni karakter“ (isto: 106). To je osobito indikativno za dramu *Mrtva svadba* u kojoj društveni kontekst ne postoji pa je nužno analizom sebstva pojedinaca oprimjeriti društveni i kulturalni kontekst drame.

S obzirom na neimenovanje likova, odnosno tipizirane obiteljske i rodne uloge koje zauzimaju, u *Mrtvoj susvadbi* subjektiviteti „unaprijed i sudbinski zadani“, s obzirom na obiteljske i rodne uloge koje zauzimaju (tipiziraju), a funkcija obitelji je oprimjeriti „fatalističku nepromjenjivost falocentričke ustrojenosti proizvodnje značenja“ (Čale-Feldman, predgovor u: Freedman, 2010: 81). U pitanju je, dakle, „mitologizirana“, simplificirana i naturalizirana konstrukcija koja (ne)posredno prikazuje stanje društva, obitelji, identiteta i roda. Kako na primjeru čitanja *Antigone* navodi Judith Butler: „Srodstvo je tu kao ono što je zadato, ono što se podrazumeva, kao *nepisani, nevidljivi zakon* koji ipak svojom *nevidljivošću* omogućava *vidljivost* onoga što nazivamo *javnom političkom scenom*“ (Judith Butler, *Antigonin zahtjev*, 2002., iz: Đoković: *Prema novom srodstvu*²⁶), odnosno patrijarhalnim sustavom koji je kulturalni kontekst drame.

Stoga će se se u interpretaciji pokušati dokazati da je kulturalni kontekst drame patrijarhalni sustav čiji su predstavnici muški protagonisti, a analizom sebstva ženskih likova sagledati mjesto i odgovor žene na takav poredak unutar obitelji i društva.

²⁵Više o povijesnom prikazu feminističkih viđenja žene u obitelji u: Vasiljević, Lidija: Feminističke kritike pitanja braka, porodice i roditeljstva, U: *Neko je rekao feminizam?*, ur. Adrijana Zaharijević, Henrich Boll Stifting, Artprint, Novi Sad, 2008., 94-120

²⁶Članak se nalazi na internetskoj stranici Dubravke Ugrešić i nije numeriran pa ne navodim broj stranice.

5.1.3. Prostorno-vremenski okvir drame

U dosadašnjim interpretacijama stvaralaštva Asje Srnc Todorović jedan od najčešće promatranih „ekscesa“ jest poigravanje s prostornim i vremenskim odrednicama drama. S jedne strane se narušavanje dramskih jedinstava pripisuje postmodernoj poetici Mlade hrvatske drame (Visković), dok se s druge strane „poigravanje“ opisuje kao specifično uporište opusa autorice.

Uglavnom se svi slažu da su „prostor i vrijeme neomeđeni i individualizirani“ (Agotić, isto: 325) te da su prošlost i sjećanja pokretači aktanata (i radnje) koji se ne snalaze u sadašnjosti. Marjanić uočava cikličku kompoziciju drame, s obzirom na proročanstvo u Prologu i ispunjenje samoubojstva Kćeri u Epilogu, pa navodi da se „vrijeme poima horizontalno“ jer se „fabula zatvorila u kružnicu koja se obrće oko same sebe“ (Marjanić, isto:183). Takvo eshatološko shvaćanje „vječnog povratka“ tumači i navodi i Zlatar koja smatra da se radi o kršćanskom poimanju vječnosti, budući da uskrsnuti mrtvi pamte prijašnji život.

U drami postoje dvije razine vremena, linearno poimanje (prošlost, sadašnjost i budućnost) te ono vrijeme koje Kristeva naziva „žensko ili cikličko vrijeme“²⁷. U oba je čina drame vrlo jasno precizirano godišnje doba (nedjeljna večer jedne jeseni i zima), dakle, postoji nekakva svijest o linearnom protoku vremena, ali se „povijesnost kao napredak“ ne registrira, odnosno ne utječe na likove – kako je istaknuo i Božidar Violić (prema Violić, 90-91: 174). Ta je razina vremena samo okvir za ono individualno vrijeme koje je u prvom planu budući daje određeno psihom svakog pojedinog lika. U njihovoj se svijesti budućnost javlja kao vizija (primjerice, najavljeno samoubojstvo Kćeri ili maštarija o obiteljskom domu Mladoženje u Epilogu), a budućnost svadbe je „nositelj radnje“ ili lajtmotiv jer se iščekivanjem i Mladoženjinom nestrpljivošću uzrokuje dramska napetost, ako ona uopće postoji s obzirom na psihološko stanje likova.

²⁷Pojam cikličnog vremena ili „ženskog vremena“ (Kristeva, *Women`s time*, 1986.) vezuje pojam ženskosti s pre-simboličkim i semiotičkim, prvobitnim i podsvjesnim, cikličnim i monumentalnim vremenom vječnosti, a to su sve načini na koje se vrijeme konceptualizira u odnosu na tijelo (majčinstvo, reprodukcija) i prirodu. Kako navodi Spivak, vrijeme života najčešće prihvaćamo u fazama (sekvencama, razdobljima) koje se međusobno prepleću pa je osobna prisutnost u ciklusima komplicirano pozicionirana. (prema Kašić, 2000: 60-63; Kodrnja, 2004: 425,426)

„Ako početna točka (pozicioniranosti u ciklusu, op.) nije sada nego je to **prošlost, onda je riječ o nekoj percepciji usmjerenoj na prošlost (žalovanje, idealizacija, tugovanje)**; ako je to, pak, **budućnost onda je to vizija, slika raja ili utopija, iluzija i prijevara**“ (Kodrnja, 2004: 425,426; podcrtala L.A.).

MLADOŽENJA (*sjedne*): Bio bih vam zahvalan kad biste odredili dan vjenčanja. Ovo me čekanje uznemiruje. (str. 33.)

Sadašnjost je likovima neizdrživa i ne percipiraju je pa se oni pozicioniraju u odnosu na prošlost i budućnost. Prošlost i sjećanja ključne su vremenske odrednice jer se stalnim prizivanjem traumatskih događaja (o čemu će biti riječi kasnije) konstruira individualno (cikličko) vrijeme aktera putem kojeg dobivaju ishodište smisla svog postojanja.

Što se tiče prostora odvijanja drame, interpretacije se slažu da se u „prostranoj sobi“, u kojoj je „s lijeve strane stol, s desne visoki ormar, u dnu vrata (str. 32, uvodna didaskalija)“ dokidaju granice između smrti i života, osobito u ormaru koji „od vodviljskog elementa“ postaje „jazbinica“ za mrtvace. Prostor spaja obiteljski dom i grobnicu kao sinonime. Prozori koji omeđuju mračni, oskudno namješteni prostor odvijanja dramske radnje predstavljaju granicu unutarnjeg i vanjskog, a Agotić smatra da je to doslovno prenesena metafora za „unutarnji, podsvjesni, psihički, osjetilno-misaoni život (prošlost, uspomene, sjećanja) dramskih likova“ (Agotić, 1997: 328). Također, asketski ogoljen interijer „očišćen (je) od svega suvišnoga“ kako bi se dočarao „apstraktni prostor unutrašnjeg života“ likova drame (isto: 327).

Binarne opreke i artikulacije privatnog/javnog prostora vezane su uz feministička iščitavanja patrijarhalne ideologije i razumijevanja „političkog kroz osobno“, s obzirom na to da je stoljećima baš obiteljsko kućanstvo bilo mjesto „ostvarenja“ ženske povijesti, ali i literarne sudbine, dok je javni istup bio rezerviran za muškarce (prema Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 48). Budući da u *Mrtvoj svadbi* nijedan lik nema političku, odnosno društvenu povijest - „obiteljski humak“ je prirodno stanište „uigrane“ obitelji. A humorni, vodviljski ormar možda je samo svakidašnji predmet pohrane koji je najbliži mrtvačkom sanduku među kućnim namještajem. Jer, gdje drugdje pospremiti svoje drage mrtve?

Biljana Kašić u radu „U potrazi za vremenom – ožučeno vrijeme“ (2000.) analizira prostorno-vremenski koncept „žudnje“ u konstrukciji identiteta žena što se pokazuje plodonosnim u analizi subjektiviteta Kćeri u *Mrtvoj svadbi*. Naime, žene se u falogocentričkom sustavu pojavljuju izvan prostora i vremena, odnosno njihov se identitet gradi na „pasivnosti“²⁸ i iščekivanju (prema Kašić, 2000:59). U *Mrtvoj svadbi* aktivnost Kćerke svodi se na dogovore o svadbi, braku, djeci, kućnim ljubimcima te izvođenju

²⁸Cixous izjednačava ženstvenost, pasivnost i smrt: „Žena je ili pasivna ili ne postoji.“ (Moi, 2007: 149).

kućanskih obveza²⁹ kao što su postavljanje i raspoređivanje stola, dakle „arhetipskim mjestima“ ženskih konstrukcija u „privatnom“. Kašić navodi kako se u raspuklinama tih ritualnih radnji oblikuju „pregibi k prostoru žudnje“ (isto:61), što će biti ključan koncept u daljnjoj analizi drame s obzirom na to da *Mrtva svadba* prostorno i vremenski odgovara psihološkom stanju svojih protagonista.

Rascijepjenost prostora i vremena između dviju tematskih okosnica drame (život i smrt) bit će „crvena nit“ daljnje interpretacije pa je i samo iščitavanje „razglobljeno“ oko te dvije binarnosti.

²⁹Primjerice:

OTAC (*KČERI*): Postavi stol!

KČI otvara desno krilo ormara. Uzima stolnjak, čaše, tanjure, kruh, nož i košaru s voćem.

(...)

KČI: Mogli bismo malo srediti ormar.

OTAC: Prvo ćeš se udati, a onda ćemo srediti sve u kući. Uostalom, ona se ne žali. (str. 33. i dalje)

5.2. Život u simbolima

U interpretacijama Agotić i Car-Miheć već se utvrdilo da je dramski opus Asje Srneć Todorović prenapregnut simboličkim značenjima, od kojih su najvažniji provodni motivi prozora, zrcala i pogleda koji se mogu pronaći u gotovo svakom dramskom tekstu navedene autorice. Općenito govoreći, simboli u diskursu preuzimaju ulogu koju u tradicionalnim dramama imaju govor i komunikacija. Naime, u *Mrtvoj svadbi* jezik je „očišćen“, gotovo sterilan i nema funkciju razmjene informacija pa se simbolima prenose nesvjesne mentalne predodžbe likova.

Stoga ću posebnu pozornost obratiti na njih kako bih se prikazala traumu protagonista, ali i rascijepjenost Kćeri. Također ću, kroz motive „pogleda“, „očiju“ i „zrcala“, pokušati ukazati na dinamiku interakcije kako bih ukazala na jedan od mogućih načina iščitavanja diskursa patrijarhalnog sustava u drami. Zaključno ću dokazati, preko simbola vode, da se u dramskom svijetu *Mrtve svadbe* zaista destruiraju patrijarhalni diskurs.

5.2.1. Prozori

Kako navodi Agotić, prozori su granica između vanjskog i unutarnjeg prostora („oko sobe“ koje prima svjetlost; Agotić, 1997: 327) te su ujedno metafora za unutarnji i podsvjesni te vanjski, stvarni svijet aktera drame. S druge strane, prozori su „žučeni prostori ostvarenih želja“, mogućnosti budućnosti (*MLADOŽENJA: Krasno jutro! Čeka nas novi život! Nove stolice, novi krevet, čisti prozori.*, str. 50) ili „prostori sretne smrti u nevinosti djetinjstva nasuprot strahu od degradirajućeg odrastanja“ (Kći) (isto: 329).

U drami *Mrtva svadba* ovaj se simbol pojavljuje u igri asocijacija³⁰ u prvom činu drame:

KĆI: Prozor. Dva kruga.

OTAC: Vi ste na redu. (*Ispija. Ponovo toči.*)

MLADOŽENJA: Rešetke. Hladno.

KĆI: Sjediti na prozoru. Sve je tako svečano.

OTAC: Prozor susjedne kuće. Svjetlost. Ja stojim u mraku. Uzbuđen sam.

KĆI: Još jedan.

MLADOŽENJA: Čudni miris željeza. Rešetke se čiste subotom.

KĆI: Ljudi su tako daleki kroz staklo. Naslikani svijet. Sve je upisano u prozor. Lažno. Nepomično. Što će se dogoditi ako razbijem staklo?

OTAC: Navike jedne obitelji. Sjene nečijeg otkrivenog tijela. Sve me to veseli.

(str.39)

Likovi u „igri asocijacija“ otkrivaju svoje skrivene trpnje i traume. Za Oca su to voajerske ili preljubničke sklonosti:

MAJKA: Bilo nam je hladno, a ipak smo stajali odvojeno. Gledala sam tvoja pogrbljena leđa. Nisi odgovarao na moja pitanja. Tik do tebe je netko spavao na klupi. U osvjetljenom prozoru susjedne kuće smješila se neka žena.

OTAC: Sjećam se. Njezina raskopčana haljina na cvjetice pripijala se uz staklo. Glava joj se njihala po punačkim ramenima. Odjednom je razmaknula kosu s očiju. Tek tada sam ugledao suze. Nečija ruka ju je povukla u stranu. Prozor je ostao pust. Okrenuo sam glavu. (str.49)

³⁰ Sigmund Freud je pomoću metode „slobodnog asociiranja“ (analitičar prati riječi nabacane bez cenzure razuma kako bi locirao mjesto u koje se sve izgovorene riječi salijejavaju) pokušao otkriti potisnuto sjećanje na traumu koja je odgovorna za histeriju. Histerija je kao „bolest žena“ stoljećima bila predmetom istraživanja, a Freud je pomoću metode „slobodnog asociiranja“ u analizi slučaja Dore (koja postaje temelj Cixousina *Meduzina smijeha*) pokazao da se „trauma histerika pokazuje traumom početka: ranom koja se otvara rođenjem u jeziku“. Lacan povezuje ta razmatranja sa strukturalnom lingvistikom i uspostavlja *lingvisteriju* koja postaje sinonim za „histeričnu doktrinu o neuspjehu artikulacije znanja“ (Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 59- 76).

OTAC: Djevojka u tuđem prozoru. Češlja se. Napućila je usne. (igra asocijacija u Epilogu, str.54)

Mladoženju progone slike doma dok je bio siročče, a Kći vidi „naslikani, lažni i nepomični svijet upisan u prozor“ i pita se što će se dogoditi ako ga razbije. U Kćeri, dakle, postoji otvorena svijest o mogućnosti smrti kojom bi se ukinula nepodnošljiva i unaprijed „prepisana“ stvarnost – svadba, život kakav joj se sprema – lažan i nepomičan.

5.2.2. Pogledaj me u oči

Pogled i oči imaju ključno mjesto u drami *Mrtva svadba*. To je najčešće korišten motiv i svi protagonisti se podjednako služe pogledom kako bi opisali svoju egzistenciju. U interpretacijama Agotić i Car-Mihec uočeno je da se u opusu Asje Srnc Todorović osobito često ističu „uznemirujući pogledi djece“ i voajerizam (Otac) kojeg se definira kao „odraz nespremnosti izravnog suočenja sa samim sobom“ (Filipović, Ljiljana: *Teatar nesvjesnog*, 1996., str.95, prema: Agotić, isto: 331), a izraz je najosnovnije ljudske potrebe za kontaktom i komunikacijom s drugim.

MLADOŽENJA: I ja sam jednom imao dom. Mršava žena i čovjek piskavog glasa tražili su dijete. Dugo su birali, a onda su izabrali mene. (...) Nisam im se svidio. Smetao ih je moj pogled. Često sam stajao u kutu. Ona mi je ponekad prekrivala oči krpom. Jednog jutra su me vratili. Zaboravio sam njihova lica. (str.41)

Također, Otac u igri asocijacija kada je ključna riječ „dom“ navodi:

OTAC: Pogled djeteta iz kuta. (*MLADOŽENJA počinje jecati.*) (str.40)

U psihoanalitičkoj teoriji Sigmunda Freuda „pogled“ je predstavljen kao „falička aktivnost povezana s analnom žudnjom za sadističkim ovladavanjem objektom. Tako *pogled* uprizoruje voajerovu žudnju za sadističkom moći, pri čemu se objekt žudnje oblikuje kao njegova pasivna, mazohistička, ženstvena žrtva (Moi, 2007: 187). U Edipovom je slučaju strah od sljepila poistovjećen sa strahom od kastracije, a skopofilija je odgovorna za dominaciju (isto). Ova je teorija osobito utjecala na feministički filmološki rad Laure Mulvey

poznat kao „teorija filmskog pogleda“ (*Visual pleasure and narrative cinema*, 1975.) koja je oprimjerena na holivudskom narativnom filmu, a kasnije je navedeno kazališna recepcija iskoristila u svojim radovima (Čale-Feldman, Tomljenović, isto: 154)³¹ kako bi dokazala upisanost dominantnog diskursa u tradicionalnom dramskom kazalištu. S obzirom na to da *Mrtva svadba* nema tradicionalnu dramsku radnju, nije moguće u potpunosti primijeniti ovu teoriju³², ali je moguće izuzimanjem simbola „pogleda“ odrediti kako se „erotskim načinima gledanja upravljaju društveno uspostavljene interpretacije spolnih razlika“ (Merunika, 2000:161). Kako navodi Mulvey, „podsvjesno, oblikovano dominantnim poretkom, strukturiralo je i viđenje i užitek u pogledu“ (isto:160) pa će se pokušati pokazati na čemu se to zadržava pogled u *Mrtvoj svadbi*.

U najgrubljim crtama radnje može se iščitati edipalni scenarij: Mladoženja dolazi u obiteljski dom kako bi dogovorio svadbu s Kćeri. Očigledno jest da će njena mlada, „djevičanska“ spolnost biti središte opsjednutosti i nadzora³³. Već se na samom početku drame Kćerka uz negodovanje presvlači iz korotničke crne u čistu bijelu haljinu jer je čeka „prijatelj“:

OTAC: Požuri! On čeka.

KĆI (*uzdiše*): Sve je u životu dužnost.

KĆI svlači crnu haljinu. Ispod nje se ukaže bijela haljina. OTAC zadovoljno kima glavom i popravljaja joj kosu. (str.32)

Identična scena javlja se u drugom činu:

OTAC (*KĆERI*): Požuri!

KĆI (*ustaje*): Pričekajte...

Prilazi ormaru. Brzo svlači crnu haljinu. Ispod nje se ukaže bijela. OTAC joj popravljaja kosu. (str.48)

³¹Freedman (2010) u „Okvir namještaljke, psihoanaliza, feminizam, kazalište“ analizira disruptivni potencijal filmskog i kazališnog pogleda ako se on premjesti na majku (pogled koji izmješta).

³²Primjerice, već na prvom koraku javlja se problematika „uvlačenja u filmski svijet“, odnosno uživljanja i identificiranja gledatelja s filmskom iluzijom na platnu, s obzirom da *Mrtva svadba* pretpostavlja brehtijanski odmak od gledatelja, a ne njegovo poistovjećivanje s likovima drame.

³³„Zavodništvo se doima dominantnim motivom (priča, op.), bio on specifično erotski ili usmjeren na to da drugoga obuzme, ili pak narcistički, pa čak egzibicionistički, kad se iziskuje divljenje i pozornost. Ali jednako je uvriježena i agresija koja je neraskidivo vezana s erotikom: prisila na pozornost, silovanje slušatelja“ (Brooks, *Reading for the plot: Design and Intention in Narrative*, 1984:236, prema Čale-Feldman, Tomljenović, isto: 182)

U ovom slučaju Otac se predstavlja kao aktivan muškarac koji Kći stavlja u egzibicionističku ulogu pasivnog objekta koji stilizacijom postaje središte seksualne želje. Malo dalje u tekstu javlja se „dodir“ te „poljubac“ Kćeri od kojeg muškarci rade mini-spektakl:

MLADOŽENJA (*trgne se*): Dodirnuli ste me...

OTAC: Dosta s tim plaćem. Ne volim kad netko cvili za mojim stolom.

MLADOŽENJA (*šapće KĆERI*): Ovo je prvi put. Osjećam se čudno. Vaš dodir me ohrabruje.

OTAC: Njeni dugački, nespretni prsti čine čuda. (str.37)

MLADOŽENJA: Oprostite, oprostite. Nemojte me odbaciti...

KĆI (*ustane i prilazi MLADOŽENJI*): Ako će vas to utješiti, smijete me poljubiti.

MLADOŽENJA (*pocrveni, hitro briše suze i ustane*): Nisam se ni nadao ovome. Da li vi to želite?

KĆI: Mislim da ne.

MLADOŽENJA: Ne bih se volio nametati.

OTAC: No, no. Nemojte se sramiti. Od toga je čovjeku uvijek lakše. (str.41)

Likovi se u drami jako malo kreću stoga je svaka gesta potencirana i upečatljiva, osobito ako se o aktivnosti oglašavaju i sudionici. Kći iz samilosti nudi poljubac za koji ni sama nije sigurna želi li ga udijeliti što upućuje na njenu rascijepljenost između vlastite žudnje i zadovoljstva da bude objekt pogleda³⁴. Još je transparentniji primjer koji se izravno dotiče „pogleda“:

MLADOŽENJA (*jede*): Vi me ne volite, zar ne?

KĆI: Ne. Mrsko mi je kad pomislim da ću gledati vaša bosa stopala na istoj plahti. No, ponekad me oduševi kako me gledate.

MLADOŽENJA: Ja vas stalno gledam. (str.39, podcrtala L.A)

„Temeljni psihološki mehanizam falocentrizma je prijetnja kastracijom koju otjelovljuje žena pa lik žene ima središnju ulogu, reaktivirajući izvornu traumu“ (Merunika, 2000: 161). Žena prema tome ima dva izlaza iz metaforičke kastracije, a ovisi o dva temeljna užitka

³⁴U radu "A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space" (1986:78-102) Jessica Benjamin navodi:

„Naime, zadovoljstvo da bude objekt žudnje, što se očitava kao najsnažniji signal njene žudnje i žudnosti u povijesnim epizodama njena ljubavnog života i smisla bivanja, transformira se i obznanjuje u iskustvu kao ženska žudnja za prostorom unutar vlastitog sebe. Pravo na vlastitu žudnju oglašava se i kao nostalgija za sobom koja nužno vodi dekonstrukciji slike o ženi i ženskosti i kao razlomljenost fantazmagorične slike o cjelini spoznaje kao neupitnoj izvornosti žudnje ili žudnji samoj“ (prema Kašić, 2000: 63).

pogleda (skopofilija i narcisoidni užitek). Skopofilija se očituje kao užitek u gledanju drugog kao objekta gdje žena ima fetišistički izlaz iz prijetnje kastracijom. Fetišizam se očituje u fizičkoj ljepoti, odnosno erotizaciji objekta koji umiruje i na taj način negira kastraciju (prema isto: 161), a upravo se stilizacijom i podčinjavanjem Kćeri uspostavlja vlast nad pogledom u *Mrtvoj svadbi*. Jednaka je situacija s Očevim voajerizmom prema drugim ženama s prozora jer uvijek naglašava zadovoljstvo u pogledu na estetske značajke ženskog tijela („petrarkistički topisi“: usne, raskopčane haljine, kosa, sjene tijela, prsti itd.) što ostavlja „otisak muške seksualne agresije, demonstracije moći i želje za kontrolom“ (Čale-Feldman, Tomljenović, isto: 186). S druge strane, kada se Kći u Epilogu pojavljuje mrtva, Otac i Mladoženja nisu zadovoljni „viđenim“, ali tada je ionako svejedno kako će se prema njoj odnositi. Takav je slučaj i s Majkom koja, iako je mrtva, „krasno izgleda zbog kućne atmosfere“, ali u nijednom trenutku nije središte pogleda zbog „ženskosti“ već samo zbog smrti.

MLADOŽENJA (*prošapće*): Kako je blijeda!

OTAC: To je kad previše očekuješ. Sve je samo poniženje. Pogledaj kako ti je haljina prljava.

KĆI (*ne podiže glavu*): Na dnu rijeke je blato. (str.55)

Drugi izlaz iz prijetnje kastracijom jest voajeristički koji proizlazi iz narcisoidnog užitka se očituje u demistificiranju kroz potvrđivanje krivnje i nametanje kontrole, kazne ili oprosta te zahtijeva nekakvu promjenu od osobe, a povezan je sa sadizmom (prema Merunika, isto: 161). U *Mrtvoj svadbi* za to postoje primjeri „čudovišnih tijela“ ženskih starica koje se pojavljuju u tekstu. S Mladoženjine je strane to nepokretna starica za koju brine, a opisuje je ovako:

MLADOŽENJA: (...) Njeno lice, košćate noge, sve je to uspavano. Mlitavo. Ne može se sama ni osoviti na krevetu. Jučer sam je na časak ispustio. Njeno teško tijelo kotrljalo se po tepihu. Njeno oko me dozivalo: „Srce moje, zatuci me brzo. Hoću spavati. Dosta mi je ove igre“(str.38,podcrtala L.A).

Druga je starica Očeva majka koju su podmetnuli u grob umjesto tijela Majke³⁵ „stjecajem neugodnih, ali prirodnih okolnosti“ (Otac, str.48). U drami, dakle, starice imaju pravo na smrt

³⁵U prilog daljnjoj tezi o tugovanju Kćeri, važno je napomenuti da jedino ona smrt „bakice“ doživljava krajnje senzibilno te ne prestaje plakati.

i to je njihova kazna. Mladoženja je volio staricu dok je mogao svoju ljubav usmjeriti na nju kao erotski objekt, a kada mu je njena starost to onemogućila on prenosi ljubav na sebe i iz „sažaljenja, navike, dužnosti, plemenitosti, zahvalnosti“ brine za nju.

MLADOŽENJA: Obožavao sam je. Sada je već stara i nemoćna. Bolesna je. (str.37)

U kontekstu rečenog, moglo bi se zaključiti da Mladoženja pokazuje simptome narcističnog poremećaja ličnosti koji manifestira u odnosu sa staricom i ostalim akterima drame³⁶, osobito Kćerkom jer je dugo iščekivanom udajom (on inzistira da se što prije održi svadba) želi kazniti, podrediti i uklopiti u sustav patrijarhata. S druge strane, psihopatologija Oca klasičan je primjer dominacije „pogledom“ kao načina ovladavanja straha od kastracije, a najiluzorniji je primjer „priča o slijepcu i psu“:

OTAC: Slijepac je imao psa. Pas je šetao svog gospodara ulicama grada. Štitio ga je od zamki njegovoga mraka. No, jednog jutra slijepac je progledao. Ugledao je boje, lica drugih, ružnoću svog psa. Nije ga više hranio. Šetao je sam. Psu su poispadale dlake. Njegov miris ga je mučio noću. (...) Kasnije ga je zadavio i sakrio pod krevet. (str.35)

Kao u slučaju Edipa, sljepoća je poistovjećena s kastracijom, a vid s dominacijom i moći. Nisu li „zamke njegovoga mraka“ onda „tamni kontinenti“ ženskosti? Također, u Epilogu (I) Otac stalno spominje Kćerkine „velike, otvorene oči“ koje netko treba zatvoriti jer je smrt druga dimenzija kojoj on nema pristupa pa njeno gledanje i spoznavanje ostaje van njegova dometa. A valjda psi ne mogu imati dva vlasnika.

OTAC: Njene velike oči su otvorene. Što gledaju? Šapni nam! Priznaj! Što vidiš? (str.53)

³⁶Jedna od vrsta narcizma jest „vulnerabilni (prikriveni, fragilni) narcizam, a odlikuje ga hiperosjetljivost, često uživljavanje u ulogu žrtve, sklonost sramu. Izvana djeluju kao osobe krhkog samopouzdanja, često se koriste izbjegavajućim ponašanjima zbog nemogućnosti suočavanja s drugim ljudima.“ U Freudovoj teoriji narcizma ključan je koncept *ego ideala* koji zamjenjuje izgubljeni narcizam djetinjstva – idealizirane roditelje (prema Vice Klanac: *Narcizam*, 2014., Diplomski rad) što bi u slučaju Mladoženje mogla biti starica. Narcistične osobe često imaju tendenciju ovladavanja nad psihološki „slabijom“ osobom (Kći). U prilog ovome navodu:

KĆI: Možda ste bolesni.

MLADOŽENJA: Nemojte mi se rugati. Iako sam siročić, ja nemam tjelesnih mana.

i

MLADOŽENJA: Strahujem od njihova pogleda. (psa, op.) (...)

MLADOŽENJA: Poučna priča. I ja sam jednom ubio psa. Nožem...(str.35)

5.2.3. Žensko pismo u *zaleđenom zrcalu*

S druge strane prozora i pogleda je zrcalo, a Agotić smatra da su ona „medij samospoznaje, sredstva osamljeničkog voajerizma i susreta sa samim sobom“ (isto:333). Zrcalo je metafora, ali i simbol u kojem se čovjek imaginarno odvaja i udvostručuje kao promatrač i promatrani dok je između posrednik - zrcalo, odnosno jezik sam, kako navodi Derrida:

„Razgovor u dvoje (pa i čitanje) uvijek je ovakav: postoji tu i netko treći, a to je jezik sam. Taj treći omogućuje sastanak i rastanak koji nas ne suprostaavlja, nego omogućuje protok žudnje, kontinuitet. Jedan treći uvijek se skriva u riječi TI i insuinira spolnu razliku u njezinu najincestuoznijem (insektuoznijem!) duelu: u tome vidim šansu za ono najtajnovitije, najdublje pismo, pismo razlike.“ (Derrida, *Uvod u gramatologiju*; prema: Agotić, 1997: 334.)

U drami jedino Kći upotrebljava simbol zrcala, a prvi seput javlja u Prologu kada najavljuje samoubojstvo:

KĆI: Prolaze ljudi. Šeću uz rijeku. Što ako mi zgnječe oči? Moram se pritajiti. Krv mi pluta do obale. Što će učiniti sa mnom ako me pronađu. Nemojte me dirati! Kamenje uz rijeku je sklisko i hladno, moji obrazi mrznu. Ako pridignem glavu začujem smijeh djece. Trčanje do brda i natrag... (*Zatvori oči.*) Sve se smiruje. Zrcalo rijeke je iznad mene. Kao kad me majka prekrije... Više ne mogu ustati. Tamna tekućina bolno prolazi mojim tijelom ostavljajući suhe i hrapave rane. Čim se prelije u oko, cijela se soba zacrni i ja zaspim. (str. 31, podcrtala L.A)

Isti se simbol javlja kada prepričava utapanje u rijeci:

KĆI: Netko se utopio u rijeci. Gledala sam kako izvlače nečije tijelo na obalu. Nisam se približila. Utopljenik je imao teško tijelo. Nisu ga uspjeli podići na nosila... Ne vidim više njegove tragove u rijeci. Zaleđeno zrcalo...

OTAC: Zaboravi rijeku. Sad si doma.

KĆI nepomično sjedi. Tišina.(str.47, podcrtala L.A)

S obzirom na već uspostavljenu korelaciju između jezika i zrcala, pomoću ovog simbola može se analizirati jedna od najčešće sagledavanih osobitosti pisma Asje Srnc Todorović.

„Jezik je naglašeno čist i književan, doraden, definiran, matematički precizan i brižljivo odmaknut od svakodnevnog te nema funkciju karakterizacije i individualizacije likova, niti uspostave komunikacije. Govor je dio višeg sistema, sistema jezika koji čovjeka uspostavlja kao biće prošlosti, a ne biće sadašnjosti. (...) poetičan je i bajkovit, sav u slikama i priziva sjećanja pa se slike i emocije iz prošlosti odvijaju simultano sa sadašnjosti i ravnopravno koegzistiraju“ (Agotić, 1997: 324-325).

Stilska osobitost izraza u *Mrtvoj svadbi* upravo je, gotovo umjetna, „čistoća“ i impersonalnost strogog standardnog govora između sudionika. Replike su jasne, kratke i sažete te nema odstupanja od norme ni govorne karakterizacije. Iako aktanti ne izražavaju svoje stavove, ne sukobljavaju se i ne temelje razvoj radnje na komunikaciji, oni ipak djelomično formiraju svoje „pogled na svijet“ u odnosu na traumu ili postupke iz prošlosti, a kako je dokazano u prethodnim čitanjima „igre asocijacije“. Subjektivizacija protagonista nije problematična za muškarce jer se oni vrlo jasno izražavaju, stoga nije teško uočiti da je Otac edipovac, voajer i alkoholičar te da je Mladoženja duboko istraumatiziran djetinjstvom što dovodi do narcisoidnog poremećaja. Problematika nastaje kada se pokuša pristupiti Kćeri, a osobito Majci, jer se njihova subjektivizacija ne odvija putem dominantnog diskursa. Stoga će se nadalje iščitavanjem simbola zrcala i upotrebe jezika pokušati odgovoriti na pitanje Šuljića o subjektivizaciji ženskih likova koji su „bez puno osobina“.

Kćerkina poetična sanjarija iz prologa dramskog teksta sadrži karakteristike „ženskog govora“ ili „ženskog pisma“ na način kako su ga opisale i definirale Irigaray i Cixous. U patrijarhalnom diskursu formira se jedinstveni subjekt i predodžba preko „fenomena zrcala“, a Irigaray mu suprotavlja konkavno, odnosno „spekularno“ zrcalo koje „raspršuje značenja i izobličuje ih“ (Fèral, 1999: 61). Na to upućuje i interpretacija Suzane Marjanić koja ističe somnambunalnu sanjariju kao „objektivni korelativ stanja Kćerine hysterije“ (Marjanić, 90-91:181). Hysterija je ishodište i Freudove analize žene kao „tamnog kontinenta“, a Lacan je povezuje s manifestacijom neznanja u dominantnom diskursu. Cixous hysteriju prevodi u „ženski govor“ koji izvire iz domene Imaginarnog³⁷.

³⁷Jedna od najpoznatijih teza Hélène Cixous je ona o glasu žene „koji nije samo njezin, nego izvire iz najdubljih slojeva njezine psihe: njezin vlastiti govor postaje jeka iskonske pjesme koju je jednom čula, glas inkarnacije prvoga glasa ljubavi koji sve žene čuvaju na životu“ (Moi, 2007: 160, 161), a to je upravo Glas Majke koja dominira fantazijama prededipovskoga djeteta te koji je stečen prije ulaska u Simbolično i učenja jezika. Njena je, dakle, percepcija ženskog pisanja locirana u lacanovskom Imaginarnom gdje je sva razlika dokinuta, a to se

Kćerinu viziju nemoguće je uhvatiti, definirati i dati joj jedinstveno značenje. S jedne strane radi se o lirskoj struji svijesti koja stalno mijenja vrstu iskaza. Izjavne rečenice u prvom licu prekida naglo uvođenje usklične rečenice u drugom licu, a da nemamo jasan uzročno-posljedični tijek, niti nam je jasno kome je rečenica namijenjena. Čitava je slika raspršena i stalno se mijenjaju perspektive. Kada se čini da je smisao uhvaćen i da je slika stabilna, uvodi se novi rakurs gledanja te se značenje raspada.

„Izreke žena stalno se dodiruju, uvijek u stanju uzajamnog prepletanja, zagrljaja riječima, ali uvijek spremne da se odmotaju kako se ne bi fiksirale, okamenile u tome zagrljaju“ (Irigaray, *Taj spol koji to nije*, prema isto: 61).

Kćerino „zaleđeno zrcalo“ nije ništa drugo nego Irigarayin konkavni „spekulum“³⁸ koji izokreće falocentrički diskurs. Odstupanjem od dominantnog diskursa sanjarija postaje manifestacija „ženskog govora“ kojeg karakterizira simultanost značenja i dodirnost. Uostalom, je li moguće da su osnovni motivi (rijeka, zrcalo, oko, majka) slučajno podudarni s motivima opisa Cixousina i Irigarayinog „fluidnog“ diskursa žena? Poistovjećivanje „zrcala rijeke“, smrti i majčine ljubavi („Zrcalo rijeke je iznad mene. Kao kad me majka prekrije...“ str.31) doslovce upućuje na Kćerinu žudnju za „nemogućim“ jedinstvom s Majčinim tijelom. Važno je napomenuti da Kći jedino u trenucima „sanjarija“ istupa iz standardne interakcije što može upućivati na to da se samo u „histeriji“ oslobađa okova dominantnog diskursa.

Zrcalo posreduje samospoznaji u najdubljem Lacanovom smislu³⁹. Imaginarno jedinstvo sa svijetom i majkom raskida se „fazom zrcala“ otvarajući tako nepresušnu žudnju koja se očituje u jeziku kojim dominira Zakon Oca. U *Mrtvoj svadbi* zrcaloje doslovno prenesena metafora i simbol kojim Kći, pomoću jezika, manifestira histeriju, odnosno „žensko pismo“ i bijeg u Imaginarno jedinstvo s majkom koje joj donosi smrt. Kako bi priopćila podsvjesnu žudnju, ona mora narušiti logiku falocentričkog diskursa. Prema navođenju Josette Fèral,

odražava u upotrebi vode kao „najženstvenijeg elementa“ koji povezuje „utješnu sigurnost majčine utrobe“, ali i povezanost sa svijetom. „Cixousin se subjekt može kretati od jedne subjektne pozicije do druge“(isto, 164). Stoga se i evokacija djetinjstva u ženskom pisanju objašnjava odbijanjem prihvaćanja gubitka Imaginarne domene. Tekstovi koji bilježe „tjelesnost, gipkost jezika, pokret ili grč“, odnosno simptome histerije, postaju sinonim za *écriture féminine* (žensko pisanje) (Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 66).

³⁸lat. speculum,specere: gledati, zrcalo (Moi, 2007: 181)

³⁹Temeljni skup značenja u lacanovskoj teoriji čine Imaginarno koje odgovara freudovom prededipovskom razdoblju (dijete je dio majke i svijeta, identično je i nema razdvojenosti, razlike ili odsutnosti) te Simbolično (ostvaruje se Edipovskom krizom i usvajanjem jezika). Zakon Oca ili Falus razdvaja dijete od majke i ta žudnja za majčinim tijelom ili imaginarnim jedinstvom sa svijetom mora se potiskivati što otvara nesvjesno. Žudnja i jest nesvjesno i ponaša se kao jezik jer ne može pronaći potpuno zadovoljenje. „Ući u Simbolički poredak znači prihvatiti falus kao reprezentaciju Zakona Oca“ i to dominira cjelokupnim društvom, dok ostanak u Imaginarnom „znači postati psihotičnim“. Prelazak iz Imaginarnog u Simbolično prati stadij zrcala u kojem dijete ima „jedinstvenu predodžbu o tijelu“ koje dopušta jedino dvojne odnose, a Zakonom Oca se raskida dvojno jedinstvo. (Moi, 2007: 140-143)

„žena uvijek piše u muškome diskursu ukoliko ne proizvodi raspuknuća u etabliranom diskursu“ (Fèral, 1999: 59), a raspuknuća se pronalaze u područjima gestualnosti (Irigaray) ili semiotičkog (Kristeva).

Za ove tvrdnje postoji još jedan indikativan dokaz i to iz perspektive dominantnog diskursa. Iako se ne pojavljuje doslovno, simbol zrcala ovdje je transformiran u „staklo“, ali je uočljiva ista analogija.

OTAC: Zaboraviti sve neugodnosti. To je moje pravilo.⁴⁰

MLADOŽENJA (*sjedne*): Smijem li započeti?

OTAC: Izvolite!

Tišina. OTAC pije.

MLADOŽENJA: Smrt.

KĆI: Ne može.

OTAC: To ne dolazi u obzir.

MLADOŽENJA: Oprostite. Onda život, samo jedan krug.

KĆI: Samo jedan krug. To nije zabavno.

OTAC: Dlakava i znojna bedra trudnica.

KĆI: Zaleđeno staklo uronjeno u pljuvačku. Nejasne slike. Koprcanje.

OTAC (*prošapće*): Čujete li? Uznemirili ste je.

MLADOŽENJA: Nemojte mi zamjeriti. Zanimjela me igra.

Svi ušute. OTAC pije. Nasloni glavu na stol i zaspi. KĆI i MLADOŽENJA sjede nepomično.

(str. 41, podcrtano i podebljano L.A)

Transparentan dokaz ženskog diskursa je Očevo upozorenje (a to je upozorenje dominantnog, patrijarhalnog diskursa!) da se Kći uznemirila prilikom posljednje igre asocijacija kada je ključna riječ „život“. Otac iz promjena njenog iskaza, zbog nejasnoće i neodređenosti

⁴⁰Kako je ranije iščitano, svi protagonisti igre putem asocijativnosti određene riječi iskazuju svoje traume, ali u strogo ograničenom opsegu koji je određen na početku igre. Iako frejdovska metoda ima namjeru rasvijetliti izvor traume, u *Mrtvoj se svadbi* ona još dublje potiskuje što je razvidno iz Kćerina i Očeva („zaboravite sve neugodnosti“) lijeka za hipersenzibilnost Mladoženje.

Isto:

MLADOŽENJA: Ja nemam dragih mrtvih. Ja sam siročće. Ja nemam ganutljivih uspomena. (*Počnje plakati.*)

OTAC: A kakve uspomene imamo mi, okruženi svojima kao bobicama?! Kakve? Nikakve! Uspomene ne postoje. I to je laž. Prevara s ciljem što duljeg življenja.

KĆI (*ustaje i prilazi MLADOŽENJI*): Prestanite plakati! Zaboravite!

MLADOŽENJA (*kroz suze*): Ja nemam što zaboraviti. Sjećam se samo zvonjave pred objed i udaraca po krevetu prije spavanja. (str. 36, podcrtano LA)

Više o traumi u dramskom pismu Asje Srnc Todorović u: Vidović, Ivan: *Iskustvo traume u dramaturgiji Asje Srnc Todorović i Ivane Sajko*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za kroatistiku, mentor: izv.prof.dr.sc. Leo Rafolt, 2017. (Diplomski rad)

asocijacija, razaznaje da se njena traumatska preokupacija promijenila te da je ona zbog riječi „život“ prešla u stanje uzrujanosti, histerije, iskonske žudnje za nemogućim. S druge strane, riječi „smrt“ nije niti dopušteno sudjelovati u igri što pokazuje da je to najprešućenija, najneiskazivija i najpotisnutija trauma protagonista, o čemu će više riječi biti u drugom dijelu interpretacije.

Interpretacijom i lociranjem „ženskog diskursa“ koji izvire iz prostora prededipovskog, Imaginarnog prostora pokušalo se dokazati da se u *Mrtvoj svadbi* javljaju ekscesi nad propisanim diskursom. To se odstupanje javlja uslijed neiskazivosti traume Kćeri, a histerični ispadi manifestiraju se kao emocionalna uznemirenost kojoj je simptom poetski, metaforički, neuhvatljiv izraz.

Ovakvi neracionalni, izolirani iskazi i ekstatične vizije dokazuju prisutnost „prešućenog“, nesvjesnog elementa u Kćerinoj svijesti i potvrđuju tvrdnju o prostorno-vremenskom konceptu žudnje oko kojeg ona gravitira kao dramski lik. Poetski, metaforički, aluzivni i fluidni stil u kontrastu je naspram logičkog i organiziranog iskaza ostalih aktera drame i to je razlog „monstruoznosti koja proizlazi iz nedostatka individualnosti, a čudovišno⁴¹ iz neuspješne separacije majke i kćeri“ (Gallop: *Čudovište u zrcalu*, prema: Curti, 2001:214). Kako navodi Kristeva, „diskurs histeričnih je ženino istovremeno prihvaćanje i odbijanje organizacije spolnosti u uslovima patrijarhalnog kapitalizma⁴²“ (Mitchell: *Ženskost, narativ, psihoanaliza*; prema Lešić, 2003: 313), a Kćerine neprestane mijene (sudjelovanje i odustajanje od patrijarhalnog diskursa i presvlačenje haljine) doslovan su prikaz maskerade ili oponašanja (Lacan), odnosno ženine „slobode da navlači ili svlači mimikriju ženstvenosti“ (Clement, prema Curti, 2001: 218). S obzirom na Epilog, jasno je da Kći svoju masku, prelijepe bijele, crne i crvene haljine, zauvijek svlači.

⁴¹„Riječ čudovišno ovdje se odnosi na “beskonačno mnogostruko biće”... biće čiji mnogostruki dijelovi nisu niti potpuno spojeni niti potpuno odvojeni... čije su granice nedovoljno diferencirane, zbog čega se dovodi u pitanje temeljna opreka između “jastva” i Drugoga. Takvo je biće zastrašujuće zbog životnog interesa koje svako jastvo ima u svojoj autonomiji, individualizaciji, integritetu.“ (isto)

⁴²Utoliko čitav diskurs *Mrtve svadbe* nudi perspektivu utopijskog, „alternativnog simboličkog univerzuma“ (isto) koji je ujedno ludički prostor i svjesni napor za narušavanjem norme.

5.2.4. Voda

Water does not resist. Water flows. When you plunge your hand into it, all you feel is a caress. Water is not a solid wall, it will not stop you. But water always goes where it wants to go, and nothing in the end can stand against it. Water is patient. Dripping water wears away a stone. Remember that, my child. Remember you are half water. If you can't go through an obstacle, go around it. Water does.

— Margaret Atwood, *The Penelopiad*

Preko simbola psihičkog (prozor), patrijarhalnog (pogled) i jezičnog (zrcalo) otisnuli smo se u prostore ženskog. Simbolika i metaforika vode kao „najženstvenijeg elementa“ (Cixous) seže u daleku mitologiju vezuje se uz „fluidnost“ diskursa, odražava sigurnost majčine utrobe i slobode subjekta da poprima različite oblike (npr. biseksualnost) te da se povezuje s ostalima (prema Moi, 2007: 164), a istovremeno se odnosi i na „spisateljičinu tintu, majčino mlijeko i žensku menstruaciju“ (Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, iz: Curti, isto: 220).

U *Mrtvoj svadbi* voda se pojavljuje kao padalina (kiša, snijeg) i kao konačno odredište (ili utočište) Kćeri koja život odluči završiti u rijeci. Neprestano prodiranje padalina (*Kiša šumi kroz zidove.*, str.33; MAJKA (*MLADOŽENJI*): (...) Imate snijega u kosi., str.45) je doslovno i figurativno „rastakanje“ prostora patrijarhalnog doma (primjerice, na praznovodbi 1990. scenografija je ostvarena neprestanim kapanjem sa stropa sobe), baš kao što Kćerkin „fluidni“ jezik „razvodnjava“ logiku dominantnog diskursa⁴³: „KĆI: Zrcalo rijeke je iznad mene. Kao kad me majka prekrije...“(str. 31). Rijeka je sigurnost, zaštićenost i evokacija raja djetinjstva koje je „proteklo“, a izvor je Majka. Ali, kako je mamica mrtva potraga se mora nastaviti u ormaru.

⁴³„Falokratska znanost nije u stanju objasniti kretanje tekućine, baš kao što ne može objasniti ženu. Tako se ženski jezik ponaša upravo poput tekućine prema kojoj se muški fizičari odnose s prezirom. (...)“ Irigaray „oblikuje fluidnost kao pozitivnu alternativu omalovažavajućim skopofilskim konstrukcijama patrijarhata“ zbog čega upada u zamku esencijaliziranja žene (Moi, isto: 197).

5.3. Smrt

Iz dosadašnje se interpretacije (ne)namjerno izuzeo možda i najvažniji dio, tj. motivski element *Mrtve svadbe* – majka i smrt. Smrt i Majka kao jedno, s Kćeri ujedinjeni u ormaru obiteljskoga doma. Ove je elemente nemoguće promatrati odvojeno i nemoguće ih je izjednačiti sa živima na način da ih reduciramo na objekte ili subjekte znanja, spola, roda, uloge i reprezentacije.

Jacques Derrida u djelu *Sablasti Marxa (Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala, 2002.)* skovao je naziv „sablastologija“ kojom „rehabilitira duhove kao respektabilne subjekte ispitivanja“ (Davis, 2005: 373). Unatoč brojnim prigovorima, ova se koncepcija pokazala plodonosnom u književnokritičkim krugovima koji „zamjenjuju ontologiju te prioritet Bitka i prisutnosti sa figurom duha koji nije ni prisutan – ni odsutan, ni mrtav – ni živ“ (isto). Drugi izvor sablastologije, koji je ranije objavljen, ali manje priznat, je rad psihoanalitičara Nicolasa Abrahama i Marie Torok (*The Wolf Mans Magic Word: A Cryptonymy, 1986.; The Shell and the Kernel, Volume I: Renewals of Psychoanalysis, 1994.*) koji proučavaju transgeneracijsku komunikaciju „fantoma“ koji su „prisutnost mrtvih predaka u živom Egu“, a vraćaju se da bi lažima i obmanama skrili traumatične i sramotne tajne⁴⁴ (isto: 374). Oni revidiraju Freudov koncept tugovanja te su indirektan poticaj Derridinoj sablastologiji. Iako ih se često poistovjećuje, Derridine „sablasti“⁴⁵ (*spectre*) i „fantomi“ (utvare) Abrahama i Torok poprilično su različiti jer nas Derrida poziva da „slušamo“ sablasti kako bi nam otkrile „esencijalno neznanje“, dok se fantomova tajna mora otkriti kako bi pravda bila zadovoljena (isto: 377). Štoviše, Derrida izjednačava esencijalnu tajnu i književnost što je ključan doprinos literarnoj sablastologiji koja je u posljednjim desetljećima duhove predstavila kao temeljne figure istraživanja literarnosti uopće (isto: 377).

Stoga sablastologija, kao psihoanalitička i dekonstrukcijska disciplina koja istražuje odnose s mrtvima, nedostižne identitete živih, ontologiju identiteta mrtvih, granice između zamislivog i nezamislivog te problem normalnog i patološkog tugovanja, predstavlja poticajan teorijski okvir za interpretaciju *Mrtve svadbe* onkraj granice života.

⁴⁴Književni teoretičari koji razvijaju interpretacijski okvir za otkrivanje obiteljskih tajni u tekstovima (vidi: Nicholas Rand, *Lecryptage et la viedes œuvres, 1989.*; Esther Rashkin: *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative, 1992.*) nisu imali većeg odjeka u akademskim krugovima jer je u vrlo malom broju tekstova takva interpretacija moguća i graniči sa spekulacijom. Također, na ovaj se način proces proizvodnje značenja ograničava konceptom „otkrivanja tajne“ (Davis: 374-376).

⁴⁵„To nije nešto što se ne razumije, štoviše, ne razumije se da li to jest, postoji li to, odaziva li se na neko ime i odgovara li nekom smislu. Ne razumije se: ne neznanjem, već zato što taj ne-bitak, to materijalno ne-materijalno, to što je odsutno ili je nestalo ne sadržava znanje. Barem ne onakvo znanje koje nazivamo znanjem. Ne zna se je li to živo ili mrtvo.“ (Derrida, *Spectres de Marx, 25-26*; prema: Davis, 2005: 376)

5.3.1. Trauma i duh

U prvom se dijelu interpretacije *Mrtve svadbe* dosta pažnje posvetilo „opsjedajućim slikama ili događajima iz prošlosti“ (Caruth, prema: Grgić, 2017:17), odnosno traumi čijim se neprestanim prizivanjem akteri konstruiraju u sadašnjosti. Trauma (osobna i kolektivna) kao „simptom povijesti i nesvjesnog“ povezana je s duhovima utoliko što obje „proganjaju“ subjekt, stoga ih se često zamjenjuje ili se duha jednostavno proglašava dijelom simptoma traume (isto). Ipak, odnos prema vremenu u drami, osobito ciklička kompozicija koja upućuje na „vječni povratak istog“, daje naslutiti kako se *Mrtva svadba* ne obraća samo prošlosti kao konstituirajućem vremenu, već da ona otvara vrata ka mogućnosti za budućnost – što je osnovna razlika između traume i derridijanskog duha⁴⁶ koji proganja. Stoga se u *Mrtvoj svadbi* predstavlja „jedan od mogućih odgovora na odnos svijeta živih i svijeta mrtvih u uvjetima postmodernog duha“ te Zlatar u tome vidi distopijski ili „apokaliptički“ karakter djela (Zlatar, 2004: 192-195). Duhovi mogu biti utjelovljenje ili alegorija traume, žalovanja i tugovanja, ali sablastologija je prije svega „diskurs o kraju kraja“ (Critchley, Grgić: 13).

5.3.2. Žalovanje i zaborav

Diskurs spektralnosti duboko je prožet problemima gubitka, žalovanja i oporavka što je očito iz Derridina definiranja sablasti kao „koncepta drugoga u istom, potpuno drugog, mrtvog koji živi u meni“ i entiteta koji ne označavaju „niti život niti smrt, nego opsjednutost jednoga drugim“ (Derrida, *Smrt Rolanda Barthesa*, prema: Bekavac, 2007:8). S obzirom na to da se tugovanje u psihoanalitičkoj teoriji definira kao „drugo u meni“⁴⁷, nužno je naznačiti osnovne pojmove kojima barataju Abraham i Torok te Derrida koji ih djelomice nasljeđuje. Abraham i Torok prvi revidiraju Freudove pojmove te upotrebljavaju termine „introjeksijske“ (prirodan proces uključivanja Nesvjesnog u ego putem objektnih odnosa) i „inkorporacije“ koja je patološka opreka te izaziva „reakciju na traumu gubitka objekta: inkorporaciju objekta u ego“. To je „fantazmatski, neposredni, trenutni, magični, halucinacijski“ (Derrida, prema: Bekavac, 2007: 8) proces koji rezultira identifikacijom korotnika s pokojnikom, odnosno sam

⁴⁶Derrida označava sablast kao nešto što uvijek *priziva ono što je bilo*, ali i *najavljuje što će doći*. (prema Grgić: 18)

⁴⁷Freud u eseju *Žalovanje i melankolija* (1917.) definira žalovanje kao prirodan proces „prezaposjedanja energije koja je ostala vezana uz mrtav ili uskraćeni objekt“, a iziskuje mnogo vremena i energije dok se libido ne odvoji od objekta (tzv. „rad tugovanja“). S druge strane, melankolija je patološki oblik u kojem se „razotkriva sjecište procesa tugovanja s narcističkom regresijom“ te rezultira gubitkom ega (prema: Bekavac, isto: 8-10).

tugujući postaje mrtvac (isto: 8-10). Drugim riječima, inkorporacijom se pohranjuje, fantazmatski „guta“ i prisvaja druga osoba te se odbija suočiti s gubitkom. Objekt ostaje pohranjen u „zapečaćenom psihičkom prostoru“ kao živi mrtvac te oblikuje džep, odnosno „kriptu“ (isto: 11).

Derrida se u esejima *The Work of Mourning* („Rad tugovanja“, 2003.) i tekstovima o smrti Rolanda Barthesa i Paula de Mana bavi žalovanjem kao etičkim problemom te se bliži Freudovoj definiciji melankolije kao etičkog zahtjeva prema umrlom. Za Derridu, tugovanje ne mora biti vremenski ograničeno te subjekt ne mora biti svjestan izvora gubitka pa je melankolija, prema njemu, bliža definiciji tugovanja kao „beskrajnog i nemogućeg“ procesa (Grgić, isto: 23). Tugovanje je „temeljna forma odnošenja prema drugome stoga navodi na promišljanje cjelokupnog koncepta subjektiviteta“ (Bekavac, isto: 6).

U prvom se dijelu interpretacije pokušala, iz feminističke vizure, iščitati problematika odnosa unutar obitelji s posebnim naglaskom na Kćeri. S obzirom na simboliku te govor (koji je reprezentacija potisnute čežnje), zaključeno je da Kći pati od traume gubitka Majke i djetinjstva, odnosno ona žudi za ponovnim osjećajem simbioze zbog čega počinu samoubojstvo. Ipak, nije rečeno ništa u kontekstu odnosa s Majkom što je, kako navode Chodrow i Kristeva, ključna instanca u formiranju subjektivnosti (Bušić, 2001). U tom pogledu, instrumentarij sablastologije može odgovoriti na pitanja o odnosu prema mrtvima i s mrtvima, kao i konceptu subjektiviteta koji se razvija u odnosu na smrt.

U dramskom tekstu obitelj razvija „patološko tugovanje“ za izgubljenim objektom, Majkom. Odnosno, terminologijom Abrahama i Torok te Derride, obitelj Majku „inkorporira“ na način da je doslovce posprema u ormar, kriptu svoje psihe.

OTAC (zatvori oči): Sjećam se. Nedjelja. Blijedo jutro. (...) Možda nitko ni nije ušao, ali u sobi se odjednom stvorio lijes. Tada te mala počela skrivati. Lijes je danima ostao otvoren. I onda sam pristao. Sačuvat ćemo je, sačuvat ćemo je zauvijek! (str.43)

Unatoč smrti, Otac i Kći odbijaju „postupno, sporo, mukotrpno, posredno, djelotvorno“ (Derrida, prema Bekavac, 2007:8) tugovanje (introjekciju) i odbijaju prihvatiti gubitak koji bi ih neminovno pretvorio u drugu osobu. Pohranjivanjem mrtve Majke u ormar, odnosno psihi ili, kako navode Abraham i Torok, u „intrapsihički grob“ (isto), ona postaje živi mrtvac i oblikuje „džep u tijelu koje tuguje“ (Derrida, isto:11).

„Sve riječi koje se ne mogu izgovoriti, svi prizori kojih se ne možemo prisjetiti, sve suze koje ne možemo prolići – sve ćemo to progutati, zajedno s traumom, uzrokom gubitka. Progutati i konzervirati. Neiskazivo tugovanje uspostavlja tajnu grobnicu u unutrašnjosti subjekta. U kripti, rekonstruiran od uspomena na riječi, prizore i osjećaje, živ počiva objektni korelat gubitka, nalik na cjelovitu osobu.“ (Abraham i Torok, *The Shell and the Kernel, Volume I: Renewals of Psychoanalysis*, 1994., prema: Bekavac, 2007: 11)

U tom smislu ormar, ali i čitava prostorija odvijanja drame postaju „kripta“ i virtualni prostor koja je prostorni paradoks, odnosno topografski problem koji materijalizira „aporetiku odnosa izvanjskog i unutrašnjeg, te nezamisive granice među njima“ (isto). Uz specifičan prijelom prostora tog ne-mjesta, pojava sablasti uzrokuje hamletovski osjećaj „razglobljenosti vremena“ jer duh istovremeno, u raspuklini sadašnjosti, upućuje na prošlost, ali i budućnost. Abraham i Torok naglašavaju „magijski karakter inkorporacije“ jer se ceremonijalnim, kanibalskim prisvajanjem objekta ostvaruje iluzija doslovnog „gutanja“ osobe. Također, inkorporaciju vezuju uz „simptomatiku poremećaja prehrane“⁴⁸ (isto: 11). U *Mrtvoj svadbi* na nekoliko se mjesta mogu uočiti doslovna „preslikavanja“ ove paradigme. Primjerice, pri prvom izlasku Majke iz ormara ona kategorički odbija hranu jer su „oni“, odnosno mrtvi, rijetko gladni.

KĆI: Jesi li gladna?

MAJKA: Naravno da nisam. Mi smo rijetko gladni. (str.42)

Ipak, kada se Kći mrtva vraća u obiteljski dom ona traži hranu i „pohlepno jede“ (str.55) što može značiti da Kći, unatoč smrti, ipak nije pronašla ono što je tražila pa sada hranom nadomješta prazninu ili riječi kojima bi iskazala nespokoj. Za života Kći „gutanje“ oka⁴⁹, odnosno kanibalizam, manifestira u snu kojeg prepričava Mladoženji.

KĆI: (...) U ruci držim nečije oko. (...) Otvaram dlan i bacam oko u njezinu slabašnu ruku. Debeli muškarac ga pograbi zubima i zagriže. Ljubičasti sok se rasprši po meni. Djeca iz povorke počinju pohlepno piti. (...) (str.50)

⁴⁸„Prva paradigma introjkcije je učenje ispunjavanja praznine usta riječima“, a demetaforizacijom dolazi do nadomjestaka poput hrane, prisvajanja „gutanjem“ (Bekavac: 11).

⁴⁹Pavković (90-91:186) ovu metaforu interpretira kao kritiku „oralnog konzumerizma“, a u kontekstu prethodne interpretacije simbola „oko“ bi moglo značiti dominaciju ili moć koju „proždiru“ muškarci, dok se djeca neposredno „okorištavaju“, odnosno iskorištavaju moć patrijarhata ugnjetavajući ženu ulogom majke (Kćerin strah od braka).

Derrida te Abraham i Torok ističu da se „kripta“, sablast i proces inkorporacije manifestiraju kao komunikacijski problem zbog nemogućnosti priznavanja gubitka i zato traže tajnost da bi „preživjeli“. Leksičko pregrađivanje i neizgovorivo se odražavaju „kriptonimijom“, odnosno šifrom koja djeluje u jeziku, iako je nedostupna subjektu (isto:12). Zbog izvedbenog karaktera dramskog teksta tajnost je ostvarena neposredno kao skrivanje od gostiju, iako su likovi socijalno osakaćeni. Kriptonimijska figura mogla bi biti riječ „smrt“ kojoj nije dopušteno sudjelovati u igri asocijacija.

MAJKA: (...) Ovo se mora srediti. Svršeno je sa sakrivanjem od gostiju. Od danas ja izlazim po svojoj volji. To su moje posljednje riječi.

(...)

OTAC: Ja sam rekao maloj da ne možemo tako s odraslom ženom. U ormar! To je samo za prvo vrijeme. Strpi se još malo. Smislit ćemo nešto drugo. Želiš li proviriti na ulicu?

MAJKA: Znaš da to mrzim. (str.43)

Mrtva svadba kao prikaz patološkog tugovanja unutar obitelji neminovno otvara problematiku derridijanske etike tugovanja koja će djelomice separirati tugovanje Oca, Mladoženje i Kćeri.

Za Derridu je „etika tugovanja najeklatantnija formulacija problema odnosa prema drugom, budući da smrt konstituira i čini manifestnima granice nekog *ja* ili *mi* koji su prisiljeni skloniti u sebe nešto što je veće i drugačije od njih, nešto *u njima izvan njih*“ (Derrida, *Memoires for Paul de Man* (1989.), prema: isto, 15), stoga upravo tugovanje otvara pitanja „promišljanja cjelokupnog koncepta subjekta“ (isto: 5) . U „normalnom“ tugovanju pokojnika niječemo (idealiziramo), a u patološkom ga obliku asimiliramo, stoga Derrida zaključuje da „koliko god *konstitutivno*, tugovanje je apsolutno *aporetično*“, odnosno nemoguće. Asimilacija patološkog oblika odvija se na način da korotnik (Otac, Kći) postaje marioneta, a drugog i mrtvog održava se na životu „preživljavanjem“ jer, pojednostavljeno rečeno, u psihi nije dopušten alternitet drugog (podsjetimo, *Mrtva svadba* metaforički je prikaz psihe), on samo „preživljava“ kao stranac, sablast, pa autohtona ostaje samo bol. Stoga Derrida ilustrira mogući „kraj tugovanja“ u zaboravu koji je „konačan oblik impersonalnog izjednačenja, jedino mjesto u kojem se prije smrti pridružujemo mrtvima“ (isto:18).

MAJKA: Sjećaš li se kad smo stajali na kiši?

OTAC: Sjećam se. Nisam ti više vidio lice. Kiša ga je izbrisala.

MAJKA: Tada sam ti rekla...

OTAC: Što?

MAJKA: Sjeti se...

(...)

MAJKA: I ja sam te pitala...

OTAC: Ne, ne. Ja sam tebi šapnuo: Oprosti...

MAJKA: Nisam te čula.

OTAC: Nešto si mi odgovorila i to me rastužilo. Ne mogu se sjetiti tvojih riječi.
Pomozi mi. (str. 49)

Očevo tugovanje, koliko god patološko bilo u metonimijskim⁵⁰ detaljima koje pamti, ipak upućuje na krajnji zaborav koji možda ugasi bol, ako već nije moguća spoznaja i prihvaćanje gubitka. Prisjetimo se „nebitnih“ smrti starica u drami:

MLADOŽENJA: Jučer je umrla.

MAJKA: Plakali ste?

MLADOŽENJA: Ne sjećam se. (str.46)

KĆI (*ustaje*): Bakice, bakice moja! Zakovali su te u kutiju! Čitavu su te slijepili...
Bodu li te čavli? (*Plače*)

MAJKA nešto šapće KĆERI.

KĆI (*ne prestaje plakati*): Nisi me vidjela. Dugo sam ti pjevala. Tata, pazi kako kopaš!
Ona spava u travi. Bakice, pogledaj me! Još se bojiš mraka. (str.48)

Za razliku od Oca koji je Majku sačuvao i „konzervirao“ u kripti svoje svijesti, a zatim je „zaboravio“, Mladoženja je staricu koju je „obožavao“ odbacio s olakšanjem. Iz feminističke vizure, to je dio paklenog plana falocentričkog sustava: „locirati, identificirati, uhititi, transferirati“ sve što je drugačije, marginalizirano, čudovišno, staro, neupotrebljivo: „Stjecajem neugodnih, ali prirodnih okolnosti“ (OTAC, str. 48), Otac jednako tako postupa s „bakicom“. Za Derridu je to „lažno žalovanje“ jer introjeksija kao „normalan“ način žalovanja briše granicu između ja-ti, Drugi postaje dio nas, odnosno mi ga narcistički „prisvajamo“ i brišemo njegovu Drugost (prema Grgić, isto: 38). Oni su „normalni“ jer prisvajaju, okupiraju, zaboravljaju, odbacuju i, u konačnici, ne priznaju Drugost.

⁵⁰Metonimija ima temeljni oblik distribucije značenja koji nam uopće omogućava tugovanje jer resituira neku vrstu spektralne „sheme“ pokojnika iz izvedenih metonimijskih detalja preminulog drugog (isto:17).

5.3.3. Melankolija iz ormara (Majka i Kći)

Abraham i Torok smatraju da melankolija ne može nastupiti dok god kripta održava umrlu osobu na „životu“, a to se često događa nakon smrti nekog drugog objekta koji otvara staru ranu (prema Grgić, 2017:24). Stoga se melankolija manifestira kao žalovanje nekog drugog gubitka, uzroka boli, a ne trenutnog „izvedbenog“ žalovanja (Davis, iz: isto). Derrida se u djelu *Béliers. Le Dialogue in inter rompu: entre deux infinis, le poème*(2003.) suočava s pitanjima melankolije i „uvodi etičku perspektivu umjesto Freudove patološke“ (isto: 34).

Ali *ako moram* (to je sama srž etike) nositi drugog u sebi da bi mu ostao vjeran, da bi poštovao njegov jedinstveni alternitet, određena melankolija mora i dalje prosvjedovati protiv normalnog žalovanja. Ona nikada ne smije biti svedena na idealizirajuću introjeksiju. Ona mora biti razjarena protiv onoga što Freud kaže o njoj s mirnim samopouzdanjem, kao da želi potvrditi normu normalnosti. „Norma“ nije ništa više nego dobra savjest amnezije. Ona nam omogućuje da *zaboravimo* da držati drugoga unutar sebe, kao *samoga sebe*, znači već *ga zaboraviti*. Ovdje počinje zaboravljanje. Stoga *mora biti melankolije*“ (Derrida: *Béliers. Le Dialogue...*, prema: isto, str.34).

U dramskom se tekstu Kći otkriva kao duboko melankolični subjekt⁵¹ koji ne može prihvatiti smrt Majke te je zbog toga „kriptira“ u svojoj svijesti, ali to nije izvor njene tuge. Gubitak „bakice i mamice“ samo je psihički paravan koji skriva neizrecivu, dublju i temeljnu lacanovsku žudnju, a manifestira se simptomima melankolije.

Unatoč sablasti u obliku Majke koja je „donekle“ sačuvana u ormaru obiteljskog doma, ona s njom ne uspostavlja komunikaciju kao Otac (metonimija uspomena) ili Mladoženja (MAJKA: Imamo mi svoje razgovore, str.47), već je pored nje usredotočena na sebe i svoje iščekivanje

⁵¹ „Prema Freudu, neka od obilježja melankolije su: duboka utučenost, prestanak interesa za vanjski svijet, gubitak sposobnosti za ljubav, inhibicija svih aktivnosti, smanjenje osjećaja dostojanstva do razine koja pronalazi izraz u samookrivljavanju i samoporuzi te kulminira u sumanutim očekivanjima kazne“ (Grgić, 2017: 23).

„Melankolija (grčki: mélas crn, cholē žuč), temperament s depresivnim obilježjem; može označavati proces žalovanja; dio simptoma manično-depresivne psihoze. Karakteristični su simptomi nedostatak zanimanja za vanjsku stvarnost, žalosno raspoloženje, tjeskoba, potištenost (depresija), naginjanje plaču, povlačenje u sebe i zakočenost duševnih funkcija, smanjena motorna aktivnost, nesanica, pomanjkanje teka, mršavljenje, samooptuživanje, nihilističke ideje, sklonost prema samoubojstvu. Uzrok može biti gubitak voljene osobe. Često nastupa u doba psihofizičke involucije pojedinca (klimakterij, starost).“ LZMK, <https://proleksis.lzmk.hr/36035/> (13.5.2020.)

vlastite smrti. Kako navodi Zlatar: „Boli li smrt onoga koji je otišao ili onoga koji ostaje?“ (Zlatar, 90-91: 177)

KĆI: Boli li ta smrt?

(...)

Voliš li me? Svakog dana strahujem da te neću zateći u ormaru... Spavaš, mamice? (str.44)

Kći se Majci obraća iz infantilne perspektive evocirajući djetinjstvo kao da je to njihov „tajni jezik“ kojim je moguće nesagledivu distancu između živih i mrtvih pretvoriti u intimnost. Ali, od čega strahuje? Strahuje li da će je napustiti Majka koja je već ionako mrtva, sačuvana kao sablasni duh u ormaru sobe? Kao sablast koja je ionako već samim „vakumiranjem“ u psihičkoj enklavi osuđena na zaborav? Ta Majka, sablast, zapravo je već napustila Kćerin Ego, a sačuvani su „ostaci ostataka“ preobraženi u ono što ona misli da je njena Majka. Toga je Majka svjesna:

MAJKA (*osmjehuje se*): Ponekad zaboravim da sam mrtva i budim se mrzovoljna kao da sam još uvijek živa. (*Otvora desno krilo.*) Kakav nered!

Problematika Kćerina subjektiviteta jest što je progonjena žalovanjem koje se ne odnosi samo na prošlost (smrti bake i Majke) ili budućnost (svadba, brak), već u svom neprekidnom i nemogućem trajanju uznemirava čitavu egzistenciju njenog bića. U trenutku kada treba zaplesati⁵² i prihvatiti Mladoženju, ona shvaća da ta neizdrživa tuga ne može biti prevladana, osim ako ne počini samoubojstvo. Stoga Majka, u obliku sveznajuće i sveprisutne sablasti (koja ne pripada redu znanja), zbori⁵³:

MAJKA: Otišla je pronaći nešto. Vratit će se razočarana. (str. 51)

Po Derridi, žalovanje je vjernost i nevjernost, a ta aporetika razrješava se kroz samoubojstvo i/ili zaborav (isto: 49). U Epilogu (II) Asja Srnec Todorović nudi odgovor o mogućem kraju tugovanja. Kći „krvava, blatnjava, mokre kose“ (str.54) i mrtva, izlazi iz ormara i „pohlepno jede“ zbog nemogućnosti artikulacije melankolije koja ne prestaje. Prema Abrahamu i Torok, melankolija tek počinje raspadom kripte jer „cijeli ego postaje kripta koja ispod vlastitih osobina prekriva predmet skrivene ljubavi. (...) U nastojanju da očuva

⁵²Napomenimo, usput, da se melankolija u renesansi liječila alkoholom i plesom.

OTAC (*pruža joj čašu*): Sad će se ona oporaviti.

KĆI *ispije i sjedne.* (str. 48, smrt bakice)

⁵³Po Derridi, prozopopeja (po Paulu de Manu „figura svih figura u ludosti jezika“) tekstu osigurava legitimitet da govori za drugog te ujedno predstavlja zajednički nazivnik teksta i umrlog da se odupiru zaključenju i totalizaciji. (Davis, isto: 39)

izgubljenu idilu jezgre svog bića, subjekt se počinje identificirati s objektom“ te se zamjenjuju govorne pozicije „preminulog i preživjelog“ pa sada preminuli govori u diskursu melankolije (isto: 24). Stoga u Epilogu dramskog teksta pronalazimo istaknutu „melankoliju melankolije“ u mrtvim ženama. Povratak Kćeri ne donosi spokoj ili zaborav, kripta se ne raspada nego udvostručuje, a sve započinje prvim dramskim sukobom u cijelom tekstu⁵⁴.

MAJKA: Van iz moje jazbinice!

KĆI: Ali, mamice... Ja sam mrtva!

MAJKA: Nema isprike! (*Počinje plakati.*) Tjeraš svoju jedinu majku u vlažni grob! U škripavi lijes! (str.56)

Smrt ne donosi spokoj i prekid žalovanja nego još dublju melankoliju koja je po Freudu „poprište sukoba i ambivalencije pa se mržnja i ljubav međusobno sukobljavaju“ (prema isto: 25). Majka u Epilogu postaje plačljiva i emocionalno nestabilna jer je Kćer mrtva te tako preuzima govor melankolika.

MAJKA (*plače*): Pogledaj je! Mrtva je, mrtva!

KĆI: Nemoj plakati. Ja jesam mrtva, ali ipak sam se vratila kući. Iskočila sam s nosila i pobjegla tebi. (str. 56)

Kći je „mrtva, ali“... bar je u imaginarnom jedinstvu s Majkom! Je li to izvorna i konačna točka njene melankolije? Asja Srnec Todorović Kćeri svog dramskog teksta ostavlja tek toliko entuzijazama i optimizma da je ona „zadovoljnog smiješka“ dok gleda kako muškarci pospremaju ormar i tako „rješavaju“ posljednji problemčić svog odnosa s Drugim⁵⁵. Sudeći po Majci, a mama je uvijek u pravu, Kći će se razočarati.

„Tvrdim da do melankolije ne dolazi kada izgubimo objekt, već upravo kada je objekt ovdje, ali smo izgubili žudnju za njim. To je razlog zbog kojeg je cogito modernog filozofskog subjekta duboko melankoličan. Sve je ovdje, ali više to ne želimo. Tvrdim kako je to enigma moderniteta. Ne radi se o nekoj vrsti protestantske etike koja zabranjuje ne znam što. Radi se o tome da izgubite žudnju i tek onda dolaze

⁵⁴Sukob se temelji na ljubomori koja je osnova Freudove „teorije razlike“, odnosno zavisti na penisu. Svađaju li se Majka i Kći zbog polaganja prava na subjektivitet? Ormar, podijeljen na lijevo i desno, tako postaje poprište (simbol) ironizacije svih identiteta, ukalupljenosti i objektivizacije koje tako zdušno prisvajamo, čak i mrtvi.

⁵⁵Valja, za kraj, razbiti i posljednju iluziju ljubavi u dramskom tekstu *Mrtve svadbe*. „Ljubav preko groba“ koju su ranije iščitali kao temu drame, bi se moglo razumjeti i kroz Lacanovo tumačenje trubadurske poezije. Platonska ljubav temelji se na „slici žene kao objektu žudnje“, ali ona stalno izmiče i tako „slavi njihov promašeni, odgođeni susret“. Lacan zato u neprestanom iščekivanju vidi formulu žudnje koja se predočava prazninom, „objektom koji u polju reprezentacije na negativan način pruža uvid u dimenziju onoga što je nepredstavljivo“ (Žižek) (prema Čale-Feldman, Tomljenović, 2012: 215).

prohibicije – što je upravo očajnički, sekundaran pokušaj oživljavanja žudnje.“ Slavoj Žižek (iz: Bekavac, isto, str. 47)

6. ZAKLJUČAK

Dekada devedesetih godina prošlog stoljeća je, zahvaljujući Gavranovoj sceni Suvremena hrvatska drama Teatra ITD, profilirala velik broj mladih dramskih autora čija se poetika učestalo izdvaja kada se razmatra kazalište predratnog, ratnog i postratnog razdoblja, kao i postmodernistički dramski postupci. Vrlo su rano hrvatski teatrolozi, kao Jasen Boko, Boris Senker, Velimir Visković i Dubravka Vrgoč, istaknuli da se unutar grupacije mladih autora mogu zamijetiti slični dramski postupci poput socijalnog eskapizma, individualizma, stilskog nekonformizma, intertekstualnosti te destrukcije prostorno-vremenskih odrednica, likova i uzročno-posljedičnih veza. Iako u analizi dramskog diskursa mladih autora nisu uočljive izravne poveznice s vrlo intenzivnim civilizacijskim, društvenim, gospodarskim, političkim i ideološkim promjenama unutar razdoblja, ipak je zamjetna tjeskobna atmosfera drama koje prenose postmoderni osjećaj svijeta „nakon“. U antologijama se izdvaja dramski prvijenac Asje Srnc Todorović čija se *Mrtva svadba*, s obzirom na odjek u kazališnim krugovima, ali i brojem domaćih i inozemnih izvedbi, nameće kao jedan od paradigmatičkih tekstova devedesetih. *Mrtva svadba* prati već navedene trendove suvremene hrvatske (postmoderne) drame, ali se ističe osobito i jedinstvenom poetikom koja je zamjetna i u ostatku opusa ove autorice. Tematizacijom obitelji, života i smrti ona progovara o općeljudskim problemima identiteta, egzistencije i smisla, a stilskim postupcima nadomješta „izgubljene“ vrijednosti tradicionalnih dramskih komada. Njen cjelokupni dramski i radiodramski opus obilježava čist i sterilan izraz te prenapregnutost simbolikom, kako su uočile Dubravka Vrgoč i Ela Agotić u svojim teatrološkim studijama koje su predstavljene u poglavlju o dramskom pismu Asje Srnc Todorović. Također je specifično što se autori kazališno-kritičkih redaka o drami učestalo ne mogu složiti oko teme (neki izdvajaju ljubav, drugi smrt), uzora i poticaja ili stilskog pokreta te izdvajaju drugačije akcente drame (prostor, vrijeme, likovi, jezik, odnosi, po(r)uke, simboli, kostimografija, itd.) što govori u prilog tezi o različitim mogućnostima čitanja.

U svojoj sam interpretaciji odlučila slijediti misao Borisa Senkera koji odlučno navodi da smrt u drami dopada samo žene te da je tomu razlog patrijarhalni dom koji je grobnica svakom (ženskom) biću. Također, smatram da je tema drame daleko od „ljubavi preko groba“, kako su neki predlagali, te da su život i smrt dvije okosnice i binarnost oko kojih se konstruiraju dramski likovi i jezgre njihova postojanja. Izjednačavanjem života i smrti, prošlosti i sadašnjosti, ovozemaljskog i onozemaljskog, vanjskog (društvo) i osobnog

(unutarnji, psihički život), obiteljskog (privatnog) i javnog te, konačno, smrti i žene, autorica naglašava besmisao poimanja kojeg promiče dominantni sustav pa binarne opreke postaju sredstvo ironizacije identiteta.

Nakon odabranih motivskih i tematskih akcenata drame, logičnim se interpretativnim teorijskim modelom nametnula feministička književna kritika koja analizira odnos između dominantnog, patrijarhalnog sustava i mjesta žene unutar njega, kao i stilističke osobitosti tekstova koje su napisale žene. Smatram da potonje nije osobito indikativno za promatranu dramu jer, unatoč mom odabiru, nije primarno tekst koji promiče ili naglašava feminističku aktivnost već suptilno komentira zatečene odnose, a osobito odnose koje se intimno tiču ljudske psihopatologije. Zbog toga je odabrana i druga književno-kritička disciplina, psihoanaliza, koja nudi odgovarajući instrumentarij u analizi podsvjesnih predodžbi aktera drame kojim se tako približio suvremenim, interdisciplinarnim kritičkim tendencijama.

Nakon kratkog teorijskog i povijesnog uvoda u feminističku književnu kritiku, nastavlja se uvod u interpretaciju u kojem je dodatno pojašnjen odabir žene, života i smrti kao tematskih okosnica drame. Također, prikazane su feminističke, sociološke i psihoanalitičke definicije obitelji kako bi se uvelo u kulturološki okvir patrijarhata koji je posredno, preko obitelji, prikazan u drami. U ranijim čitanjima drame jedan od najčešće promatranih „ekscesa“ jest poigravanje s prostornim i vremenskim okvirom. Tekst obuhvaća dvije razine vremena. Linearno se očituje u protoku vremena koje je naglašeno godišnjim dobima (jesen i zima), a individualno vrijeme je primarno jer se radi o traumatskim događajima i sjećanjima koje određuju svakog pojedinog lika, a iz feminističke vizure radi se o Kristevinom „cikličkom“ poimanju. Asketski ogoljen interijer metafora je za unutarnji, psihički život dok je prostor doma poistovjećen s grobnim humkom kako bi se unutar granica privatnog predočilo prirodno stanište uigrane obitelji. Stoga je upravo razglobljenost prostora i vremena na život i smrt ključna motivska organizacija interpretacije.

Prvi je dio interpretacije teksta usredotočen na simbole i motive kojima likovi prenose nesvjesne mentalne predodžbe. Prenapregnutost simbolikom jedno je od osnovnih obilježja dramskog pisma Asje Srnc Todorović, a u mojoj su interpretaciji simboli sagledani iz feminističke i psihoanalitičke perspektive. Prozori su metafora za podsvjesni život čime je naglašena preokupacija dramskog svijeta na unutarnji život likova. „Igrom asocijacija“, koja je jedna od psihoanalitičkih metoda, likovi otkrivaju skrivene trpnje i traume. Za Mladoženju je to djetinjstvo koje provodi kao siročić u domu, Otac ima preljubničke ili voajerske sklonosti, a Kći pomoću prozora iskazuje strah od budućnosti i svadbe.

Pogled i oči najčešće su korišteni motivi i koriste ih svi likovi kako bi opisali svoju egzistenciju. Prema „teoriji filmskog pogleda“ koja se temelji na psihoanalitičkim razmatranjima, Otac i Mladoženja se prema Kćeri (i drugim seksualno atraktivnim ženama u drami) postavljaju „skopofilijski“ jer je stilizacijom, erotizacijom i fetišizacijom pokušavaju uklopiti u patrijarhalni sustav. S druge strane, primjeri čudovišnih starica pokazuju da se prema njima muškarci odnose voajeristički što podrazumijeva demistificiranje, odnosno nametanje krivnje i kazne što je u ovoj drami smrt na koju starice jedine imaju pravo. Analizom podsvjesnih psiholoških procesa prema ženama Mladoženja se otkriva kao narcisoidni lik.

Pomoću simbola zrcala analiziran je jezik Kćeri koja u ekstatičnim vizijama svojim „histeričnim“ diskursom manifestira ono što Cixous i Irigaray nazivaju „ženski govor“ ili „žensko pismo“ koje izobličuje i raspršuje dominantni, patrijarhalni diskurs. Kći se time približava lacanovskom Imaginarnom, a jedinstvo s mrtvom Majkom postaje podsvjesna motiviranost. Njen lik gravitira oko prostorno-vremenskog koncepta žudnje, kako za Majkom tako i prethodno analiziranim (ne)željenim pogledom. Rascijepljenost njenog subjekta oko Imaginarnog (Majka) i Simboličkog (Otac, odnosno patrijarhat) najiluzornije se očituje u svlačenju i navlačenju crne, bijele i crvene haljine koje predočavaju sposobnost mimikrije ženstvenosti.

Simbol vode, kao najženstvenijeg elementa, zaokružuje interpretaciju u kojoj se dokazalo da jedino smrću žena može prevladati dominantni poredak. Voda doslovno i figurativno rastače falogocentričnu scenu obiteljskog doma, a fluidni diskurs Kćerke razvodnjava logiku patrijarhalnog pogleda na svijet.

Drugi je dio interpretacije usmjeren na smrt koja se analizira metodologijom sablastologije, književnokritičke discipline koja nastaje na granici psihoanalize i dekonstrukcijske kritike. Iako su likovi uvelike određeni prošlošću i traumom, drama je koncepcijom sablasti usmjerena na budućnost. Različitim načinima tugovanja i žalovanja u drami likovi konstruiraju vlastiti subjektivitet jer je to, prema Derridi, temeljna forma odnošenja prema drugome. Cjelokupna obitelj razvija patološko tugovanje prema Majci jer je „kriptiraju“ unutar ormara, odnosno psihe. Majka u nekoliko navrata naglašava razliku između mi-mrtvi i vi-živi, čime uspostavlja distinkciju između nje kao sablasti i žive osobe, odnosno naglašava nemogućnost alterniteta sebe u tuđoj svijesti. Uvođenjem etičke perspektive žalovanja dokazano je da Otac, unatoč metonimiji detalja koje pamti, postepeno asimilira, odnosno zaboravlja Majku. S druge strane, Kći se otkriva kao melankoličan subjekt koji se u iščekivanju vlastite smrti poistovjećuje s Majkom. Njeno samoubojstvo nije puki

bijeg u Imaginarno, odnosno u jedinstvo s Majkom kako se naizgled čini, već ona predstavlja postmodernu individuu koja je uvijek već melankolična, a sablast je samo apstraktni objekt čijim se dostizanjem ne pronalazi nedostižna lacanovska žudnja.

7. LITERATURA

1. Srnec Todorović, Asja. 2002. „Mrtva svadba“, U: *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*; Ur. Jasen Boko, Zagreb, Znanje: 30-57
2. Agotić, Ela. 1997. „Oči su ogledalo duše : šest drama Asje Srnec Todorović: Mrtva svadba, Opasno muklo, Prorez, Uzmak, Zamah i Zelena soba.“, U: *Kolo*. 6[7!], 2, str. 323-337.
3. Bekavac, Luka. 2007. „Rad teksta, rad tugovanja: Derrida i psihoanaliza“, U: *Filozofska istraživanja*, God. 27, sv. 1: str.5-20. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/15732> (2.7.2019)
4. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
5. Boko, Jasen. 2002. „Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu“, U: *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*; Zagreb, Znanje: 5-28
6. Eden Bušić, J. 2001., Što je pisac bez pimpeka?, *Kolo*, 2, Matica hrvatska. Preuzeto s: <http://www.matica.hr/kolo/286/sto-je-pisac-bez-pimpeka-19900/>
7. Car-Miheć, Adriana. 2004. „Radiodramski opus Asje Srnec Todorović“, U: *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, ur. Hećimović, Branko, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zagreb; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet Osijek. Osijek-Zagreb: str. 363-378. Preuzeto s: [file:///C:/Users/Korisnik/Downloads/285279.Radiodramski_opus_Asje_Srnec_Todorovi%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Korisnik/Downloads/285279.Radiodramski_opus_Asje_Srnec_Todorovi%20(1).pdf) (20.3.2020.)
8. Curti, Lidia. 2001. „Čudovišna tijela u suvremenoj ženskoj književnosti“, U: *Treća*, br. 1-2, vol. III: 212–236
9. Čale-Feldman, Lada. Tomljenović, Ana. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Leykam, Zagreb
10. Davis, Colin. 2005. „Hauntology, Spectres andPhantoms“, preuzeto s: <http://fs.oxfordjournals.org/cgi/content/full/59/3/373>
11. Đoković, Nikola. „Prema novom srodstvu: Rodni identiteti (politika roda) i problem vidljivosti ženskog“, Preuzeto s: <https://www.dubravkaugresic.com/writings/wp-content/uploads/2016/07/Nikola-Djokovic-Baba-jaga.pdf> (8.5.2020)
12. Féral, Josette. 1999. „Od teksta do subjekta“, U: *Frakcija*, 12/13, str. 58-62.

13. Foretić, Dalibor. 1991. „Neobična borba spolova“, U: *Suvremena hrvatska drama. Dokumenti*, Dramska biblioteka Teatra ITD, knj. 8, Zagreb: 36-37
14. Freedman, Barbara. 2006. „Okvir namještaljke: feminizam, psihoanaliza, kazalište (Uvodna bilješka Lada Čale Feldman)“. U: *Kazalište*, IX (25/26), 80-96. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/188482> (18.10.2019)
15. Grgić, Jurica. 2017. Jacques Derrida: etika melankolije, ontologija žalovanja. Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost. Preuzeto s: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9254>
16. Herman, Vimala. 2005. „Rod i dramski diskurz (Uvodna bilješka Lada Čale Feldman)“, U: *Kazalište*, VIII (21/22), 174-189. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/188555> (18.10.2019)
17. Kašić, Biljana. 2000., „U potrazi za vremenom – ožučeno vrijeme“, U: *Treća: žudnja, moć, seksualnost*, 2 (1), str. 59-64.
18. Klanac, Vice. 2014. *NARCIZAM*, Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Medicinski fakultet, Preuzeto s: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:105:788734> (5.5.2020)
19. Kodrić, Sanjin, 2004. „Mrtva svadba Asje Srnc Todorović u kontekstu intertekstualne komparatistike: (teorijski model intertekstualne komparatistike i njegova primjena u čitanju suvremene hrvatske drame u europskom kontekstu.“, U: *Kazalište*. 8, 17/18, str. 108-111.
20. Kodrnja, Jasenka. 2004. „Što za zlostavljaju ženu znači zavičaj? Može li zlostavljana žena biti subjekt demokracije?“, U: *Filozofska istraživanja*, God. 24, Sv. 2, str. 425-431
21. Lešić, Zdenko. 2003. *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo
22. Marjanić, Suzana. 1990-1991. „Uspomene ne postoje. I to je laž. Prevara sa ciljem što duljeg življenja: Asja Srnc Todorović: Mrtva svadba, redatelj: Božidar Viočić: [osvrt].“, U: *Prolog*. 6(23), 19-20-21, str. 180-184.
23. Merunika, Danijela. 2000., „Feministička teorija filma: Laura Mulvey i TeresaLauretis“, U: *Treća: Ekofeminizam*, 2 (2), str. 155-164.
24. Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika. Feministička književna teorija*, AGM, Zagreb
25. Muhoberac, Mira. 1990-1991. „Vanja Matujec i Zoran Čubrilo, Zoran Čubrilo i Vanja Matujec : [u predstavi ‘Mrtva svadba’ Asje Srnc Todorović]“, U: *Prolog*. 6(23), 19-20-21, str. 173-175.
26. Nikčević, Sanja. 1991. „Dosljedna zatvorenost“, U: *Suvremena hrvatska drama. Dokumenti*, Dramska biblioteka Teatra ITD, knj. 8, Zagreb: 28-29

27. Pavković, Saša. 1990-1991. „Svečane smrti žena“, U: *Prolog* VI (XXIII), 19-20-21., str. 185.
28. Petranović, Martina. 2007. „Nov pogled na suvremenu hrvatsku dramu (L.Rafolt, Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame)“, U: *Kazalište*, Vol.X, No. 31/32, str. 174-177. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/187979> (20.3.2020.)
29. Petravić, Mirko. 1991. „U jeku kazališne sezone (...) Život kroz prizmu smrti“, U: *Marulić* XXIV, 2., str. 248-249.
30. Senker, Boris. 2001. „Vrijeme dijaloga nasuprot monologu“, U: *Hrestomatija novije hrvatske drame dio 2.(1945.-1995.)*, Zagreb, Disput: 5-37
31. Senker, Boris. 2001. „Postmoderna: reinterpretacija tradicije i hibridni žanrovi: Asja Srnec Todorović, Mrtva svadba“, *Hrestomatija novije hrvatske drame dio 2.(1945.-1995.)*, Zagreb, Disput: 529-539
32. Šuljić, Igor. 1991. „Heroine na daskama“, U : *Suvremena hrvatska drama. Dokumenti*, ur. Martina Aničić, Dramska biblioteka Teatra ITD, knj. 8, Zagreb: 30-32
33. Velimir Visković .1996. „Izazovi pred mladom hrvatskom dramom“; U: *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, Prva knjiga, prir. Branko Hećimović i Boris Senker, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zagreb; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet Osijek. Osijek-Zagreb: 123-126.
34. Vidović, Ivan. 2017. *Iskustvo traume u dramaturgiji Asje Srnec Todorović i Ivane Sajko*, Diplomski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za kroatistiku, mentor: izv.prof.dr.sc. Leo Rafolt
35. Violić, Božidar. 1990-1991. „Između dvije struje“,U: *Prolog*. 6(23), 19-20-21, str. 173-175
36. Vrgoč, Dubravka. 1991. „O čežnji, ljubavi i smrti“, U: *Suvremena hrvatska drama. Dokumenti*, ur. Martina Aničić, Dramska biblioteka Teatra ITD, knj. 8, Zagreb: 27-28.
37. Zlatar, Andrea. 1990-1991. „Requiem za mladence“, U: *Prolog*. 6(23), 19-20-21, str.177-178
38. Zlatar, Andrea. 2004. „Apokalipsa svakodnevice.“, U: *Kolo*. 14, 4, str. 323-337.

Internetski izvori:

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=70193>(19.3.2020.)

<https://kritikaz.com/vijesti/kritike/26416/Prili%C4%8Dno-%C5%BEiva-mrtva-svadba>
(19.3.2020)

<https://www.zadarskilist.hr/clanci/24062019/mrtva-svadba-zauvijek-ukoricena-u-uvodu-u-suvremenu-hrvatsku-knjizevnost-1970-2010> (19.3.2020.)

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=70193>(19.3.2020.)

SAŽETAK

Diplomski se rad bavi interpretacijom drame *Mrtva svadba* koju je Asja Srnec Todorović napisala za scenu Suvremena hrvatska drama Teatra ITD početkom devedesetih godina dvadesetog stoljeća. Prvi dio rada predstavlja društveno-povijesni i književno-teorijski kontekst razdoblja dok se u drugom analizira dramsko pismo autorice. Također se povezuju značajke razdoblja u odnosu na *Mrtvu svadbu* pa su sažeto prikazane dosadašnje kazališne kritike, teatrološke studije i interpretacije drame. Nadalje se izdvajaju osnovne tematske preokupacije teksta (žena, život i smrt) što je polazište u odabiru interdisciplinarnog teorijskog modela koji od feminističke, preko psihoanalitičke te dekonstrukcijske kritike (sablalogija) odgovara na pitanja o subjektivizaciji protagonista drame, a osobito ženskih likova čiji se odnos prema Drugom otkriva tek u smrti.

KLJUČNE RIJEČI: *Mrtva svadba*, Asja Srnec Todorović, feministička književna kritika, psihoanaliza, sablalogija, žena, život, smrt

Interpretation of the drama *Mrtva svadba* by Asja Srnec Todorović

SUMMARY

The subject of this paper is interpretation of the drama *Mrtva svadba* that Asja Srnec Todorović wrote in the early 1990s for stage performance Contemporary Croatian drama for Teatar ITD. First part of the paper presents socio-historical and literary-theoretical context of the specified period while the second part analyzes author's plays in general. With a summary of the previous theatre criticism, theatre studies and interpretations of drama the characteristics of the mentioned period are being linked in relation to *Mrtva svadba*. Furthermore, „woman“, „life“ and „death“ stand out as the main thematic preoccupations of the text and also as a starting point while selecting interdisciplinary theoretical model from feminist through psychoanalytic and deconstruction criticism (hauntology) that will answer the questions about the subjectivization of the protagonist of the drama, especially those about female characters whose relation to the Other is revealed only in death.

Key words: *Mrtva svadba*, *Asja Srnec Todorović*, *feminist literary criticism*, *psychoanalysis*, *hauntology*, *woman*, *life*, *death*