

Pobuna i egzil u dramama Medeja, Nora i Tri zime

Šarlija, Karmen

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:162:862465>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-26**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

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



Karmen Šarlija

Pobuna i egzil u dramama *Medeja, Nora i Tri zime*

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

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

Pobuna i egzil u dramama *Medeja*, *Nora* i *Tri zime*

Diplomski rad

Student/ica:

Karmen Šarlija

Mentor/ica:

dr. sc. Helena Peričić, red. prof.

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Karmen Šarlija**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Pobuna i egzil u dramama *Medeja, Nora i Tri zime*** 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, 2023.

SAŽETAK

S obzirom na to da je egzil usko vezan uz pojam pobune/revolta kao čina suprotstavljanja nekome i/ili nečemu te da je prakticiran otkako je čovječanstva, u ovom diplomskom radu prikazat će se na koji način se ta dva toposa ostvaruju u dramama: *Medeja* (Euripid), *Nora* (Henrik Ibsen) i *Tri zime* (Tena Štivičić) koja ujedno pripadaju različitom vremenskom i književnom razdoblju. Način na koji se ostvaruju pobuna i egzil (izgon, samoizgon) analizirat će se na temelju ženskih likova, odnosno njihove uloge kao žene i/ili majke te njihovim postupcima. Vodeći se Brusteinovom tipologijom pobune, istražiti će se koji se tip pobune (mesijanski, društveni i egzistencijalni) javlja u kojoj drami. Također, budući da dominantniju ulogu imaju ženski likovi u navedenim dramama, istražiti će se i demitologizacija patrijarhalnog mita o ženi. Ukratko će se prikazati razvoj kazališta i drame, biografija autora te će biti izdvojene bitne odrednice drama s naglaskom na tipologiju postupaka u tekstu kao načinu isticanja pobune samih autora.

Ključne riječi: pobuna, egzil, drama, kazalište, *Medeja*, Euripid, *Nora*, Henrik Ibsen, *Tri zime*
Tena Štivičić

SUMMARY

Revolt and exile in the plays *Medea*, *Nora* and *Three Winters*

Keeping in mind that the term exile has usually been connected to term of revolt, as the act of opposing someone or something, and the fact that it was done ever since the beginning of time, this master thesis will try to represent how these two terms are realized in plays *Medea* (Euripidus), *Nora* (Henrik Ibsen) and *Three Winters* (Tena Štivičić) – that also belong to different time and literary frames. The manner in which revolt and (self-)exile are depicted will be analyzed on the basis of female characters i.e. their role as a wife and/or a mother, and their actions. Regarding the Brustein's typology of revolt, the thesis will explore which type of it (messianic, social and existential) appears in each of the aforementioned plays. Moreover, since the more dominant role belongs to female characters, this paper will study how patriarchal myth of a woman is debunked. Also, it will present the development of theater and plays, biography of authors and main determinants of plays with the focus on typology of actions within the text itself as a way of accentuating the revolt of authors.

Key words: revolt, exile, play, theater, *Medea*, Euripidus, *Nora*, Henrik Ibsen, *Three Winters*, Tena Štivičić

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. EGZIL, POBUNA I KNJIŽEVNOST.....	2
3. RAZVOJ KAZALIŠTA I DRAME.....	3
3.1. Antička drama i kazalište.....	4
3.2. Od srednjeg vijeka do kazališta pobune.....	6
3.3. Kazalište pobune.....	10
4. RAZVOJ DRAME I KAZALIŠTA U HRVATSKOJ.....	12
5. TRI VRSTE POBUNE U DRAMSKOM TEKSTU.....	14
6. EURIPID: <i>MEDEJA</i>	17
6.2. Medeja kao prognanica i pobunjenica.....	17
7. HENRIK IBSEN: <i>NORA</i>	20
7.1. Norina pobuna i egzil.....	21
8. TENA ŠTIVIČIĆ: <i>TRI ZIME</i>	25
8.1. Pobuna i egzil kroz četiri generacije.....	25
9. DEMITOLOGIZACIJA PATRIJARHALNOG MITA O ŽENI.....	31
9. ZAKLJUČAK.....	33
10. LITERATURA:.....	35

1. UVOD

Cilj ovog diplomskog rada je prikazati pobunu i egzil u drami *Medeja* grčkog autora Euripida, zatim u drami *Nora*, autora Henrika Ibsena te u drami *Tri zime* hrvatske autorice Tene Štivičić. Glavno pitanje koje se postavlja jest na koji način se pobuna i egzil, kao dva toposa koja su vrlo aktualna u suvremenom svijetu i književnosti, ostvaruju u navedenim djelima.

S obzirom na to da se egzil razmatra kao dio putovanja koje u principu ne uključuje i povratak te da povijest čovječanstva od samih početaka prakticira egzil/progonstvo (izgon ili samoizgon) kao oblik kažnjavanja, u ovom diplomskom radu pozabavit će se upravo tom problematikom. Osim toga, kako je egzil načelno vezan uz pojam pobune/revolta, dakle čina suprotstavljanja nekome i/ili nečemu, nastojat će se prikazati i vrste pobuna prema Brusteinovoj tipologiji. Način na koji se ostvaruju pobuna i egzil analizirat će se preko ženskih likova, čiji glas dominira u navedenim dramama.

U uvodnom dijelu rada definirat će se pojmovi pobuna i egzil. Zatim slijedi kraći prikaz/opis razvoja kazališta i drame koji je neophodan za prikaz nastanka kazališta pobune jer temelj nastanka tog kazališta i jest u povezanosti između tradicionalnog i modernog kazališta. Također, ukratko će se prikazati i razvoj drame i kazališta u Hrvatskoj. Kroz opise razvoja kazališta i drame bit će izdvojena i neka reprezentativna djela koja obuhvaćaju ideje pobune i egzila. Budući da se rad bazira na istraživanju Brusteinove tipologije pobune, za koju on smatra da se mogu pronaći u svakom dramskom tekstu, jedno poglavlje bit će posvećeno njihovom definiranju i prikazu elemenata po kojima se svaka vrsta može prepoznati. I upravo zbog toga, ovaj se rad tematski zanima za dva toposa, to jest, načine na koji se ostvaruju u trima djelima koji pripadaju različitom vremenskom i književnom razdoblju s naglaskom na ulogu žene i/ili majke u društvu te njezinim životnim postupcima.

Sukladno navedenom, središnji dio rada donosi prikaz Medeje kao prognanice i pobunjenice, zatim slijedi prikaz Norinog egzila i pobune te prikaz pobune i egzila kroz tri generacije žena u djelu *Tri zime*. Također, prije analize, ukratko će se prikazati biografija svakog autora te će se izdvojiti bitne činjenice o samim djelima s naglaskom na tipologiju postupaka u tekstu kao načinu isticanja pobune samih autora. Na temelju analize, slijedi poglavlje u kojem će se istražiti demitologizacija patrijarhalnog mita o ženi. I konačno, nakon analize načina na koji se ostvaruju egzil i pobuna u djelima te demitologizacije patrijarhalnog mita o ženi, slijedi i zaključak cjelokupnog rada.

2. EGZIL, POBUNA I KNJIŽEVNOST

Borjana Prošev-Oliver smatra da svaki egzil u svom korijenu označava dio putovanja te da je takvo putovanje nepotpuno jer načelno ne uključuje povratak (usp. Prošev-Oliver, 2009). „On znači biti udaljen od doma bez dopuštanja za povratak pod prijetnjom zatvora ili smrti“ (Lukšić, 2002:7). Pojam progonstva/egzila dobro je poznat i prakticiran kroz povijest ljudskog društva. Sukladno tomu, Lukšić navodi da egzil potječe iz stare prakse progonstva kao oblika kažnjavanja te da se takvi primjeri mogu pronaći već u *Bibliji*, u primjeru Adama i Eve, rajskih izgnanika, zatim kod Ovidijeva egzila za vrijeme Augusta, progona Židova iz Palestine, a kasnije i mnogih književnika u svijetu i tomu slično. „Jednom prognan, prognanik živi sa stigmom "outsajdera".“ (Lukšić, 2002:7). Međutim, za mnoge književnike u egzilu pisanje o vlastitom progonstvu znači i početak mentalnog ozdravljenja. Bettiza smatra da je prognaniku znatno bitnije oživljavanje i zapisivanje potisnutih sjećanja nego onom koji je cijeli svoj život proveo u "normalnom", to jest, za njega prirodnom okruženju jer za prognanika, sjetiti se znači i ozdraviti (usp. Bettiza, 2004:288). Dakle, u prošlosti se ljude kažnjavalo istjerivanjem, progonom, a u suvremeno vrijeme, premda se još uvijek progon prakticira kao politička kazna, ljudi sve više sami lutaju teritorijem nepripadanja iz mnogobrojnih razloga. Tako egzil postaje motiv suvremene kulture i označava suvremenost kao doba bolnog rastanka. Štoviše, postaje odgovor neshvaćenih koji jedino u nepoznatoj okolini uspijevaju izraziti svoje misli i osjećaje o vremenu u kojem žive. Lukšić navodi kako svaki fizički bijeg ili progon prati i osobna konfiguracija svijesti (usp. Lukšić, 2002:7). To bi značilo da se kod svakog egzilanta javlja sukob između osjećaja i misli. Suvremeni egzilant, napuštajući iz političkih, društvenih i/ili ekonomskih razloga svoju domovinu, s jedne strane osjeća krivnju jer napušta svoje bližnje, to jest, svoj dom, a s druge strane strahuje da u novoj sredini ne bude neprihvaćen i ponižen ili pak promatran sa samilošću, kako to smatra Prošev-Oliver, (usp. Prošev-Oliver, 2009). Zbog takvih "izmiješanih" osjećaja, egzilant nastoji biti neprimjetan, ali često ne uspijeva zbog brojnih razlika (jezik, boja kože, ime, prezime). Dakle, osim fizičkog napuštanja, egzil označava psihološku traumu izazvanu rascjepom. To je putovanje koje obuhvaća početak i kraj, rađanje i smrt.

Uz egzil se uglavnom vezuje pojam pobune/revolta kao čina suprotstavljanja nekome ili nečemu. Sukladno tomu, može se reći kako razmišljanja o (ne)pripadnosti nekom prostoru, vremenu ili pak svjetonazorskom, jezičnom, nacionalnom, kulturnom, tradicionalnom

identitetu "rađaju" pobunu (otpor, revolt, prosvjed, neprihvatanje) koja u takvim okolnostima rezultira bijegom, distanciranjem i napuštanjem.

Nadalje, tekstovi koji obuhvaćaju ideju pobune usmjerenu spram nekoga/nečega, isprepletenu s bijegom, napuštanjem, odricanjem ili pak imaginarnim odlaskom drugamo zastupljeni su od samih početaka književnosti da bi u novijim razdobljima postali izrazito aktualni. S obzirom na to da putovanje znači premještanje, sagledano kako u realnom tako i u alegorijskom i metaforičnom aspektu, svaka priča, u svom temelju, jest slaganje događaja koji se izmjenjuju u vremenu i prostoru te ima početak i kraj, prema Prošev-Oliver, (usp. Prošev-Oliver, 2009). Kako je to već i rečeno, egzil potaknut pobunom/neprihvatanjem, ekstreman je oblik putovanja, ekstreman u svojoj polovičnosti jer u relaciji odlazak-putovanje-povratak, izostavljen je povratak. Prošev-Oliver smatra da egzilantstvo kao dio migracije uopće, nije samo jedan od najvažnijih tema suvremene književnosti, već topos koji trenutno predstavlja vladajuću i vrlo zanimljivu aktivnost svih ljudi na svijetu i njihov stav prema pripadnosti/nepripadnosti čovjeka nekom mjestu, narodu, rasi, prošlom vremenu i sadašnjem vremenu (usp. Prošev-Oliver, 2009). Premda se u književnosti mogu pronaći romantični, herojski ili egzotični prikazi života u egzilu, oni su većinom samo pokušaji prekrivanja boli zbog otuđenosti jer odlazak znači napuštanje, umiranje starog sebstva zbog rađanja novog identiteta. Tako to postaje opis "Drugosti" i prilagodba vlastitog "Ja" u susretu s "Drugim".

3. RAZVOJ KAZALIŠTA I DRAME

Da bi se govorilo o kazalištu pobune i svemu onom što ono donosi, potrebno je opisati/izdvojiti ključne elemente u razvoju kazališta i drame tijekom stoljeća prije, jer temelj nastanka kazališta pobune i jest u povezanosti između tradicionalnog i modernog kazališta. S obzirom na to da su od samih početaka književnosti mnogi tekstovi obuhvaćali ideju pobune usmjerenu spram nekoga/nečega, koja je rezultirala progonom, bijegom, napuštanjem, odricanjem i slično, u nastavku će kroz opise razvoja kazališta i drame biti izdvojena i neka reprezentativna djela koja obuhvaćaju ideje pobune i egzila.

„Nijedna književnost nije se razvijala bez brojnih veza i odnosa s drugima.“ (Solar, 2003:10). pisci su svagdje uporno prevodili, preuzimali motive, teme i književne oblike iz drugih književnosti, rabili opće simbole i oslanjali se uglavnom u europskim književnostima na svima zajedničku tradiciju kršćanstva i klasične antike, kako to smatra Solar (usp. Solar,

2003:10). Premda su i drugi tekstovi, to jest, druge književnosti, poput egipatske i slično, utjecale na europsku književnost, Solar smatra kako je upravo antička književnost uspostavila nešto poput "ideala ljepote", odnosno kako je upravo ona odredila i dala književnosti "estetsku funkciju" (usp. Solar, 2003:56). Naime, „postignuća grčke, pa kasnije i rimske kulture, tako su velika i u toj mjeri utjecajna na sav daljnji razvitak da se s opravdanjem može reći kako je kultura kakvu poznajemo danas, započela u Grčkoj.“ (Solar, 2003:56).

Nadalje, povijest kazališta, prema Solaru, isprepliće se s poviješću drame, ali u vrlo složenim odnosima (usp. Solar, 2007:182). Kazalište je višeznačan naziv koji se koristi u smislu posebne umjetnosti, ali i za različite ustanove, djelatnosti i tomu slično. Također, u istom značenju upotrebljava se često i naziv "teatar" koji dolazi od grčke riječi *theatron* (gledalište, glumište, kazalište). Riječ drama potječe od grčke riječi *drahme*, što znači "radnja/događaj". Radnja je srž svakog dramskog teksta, a ostvaruje se izmjenom dramskih situacija, dijalogom i monologom. Drama kao književni rod obuhvaća književne tekstove namijenjene izvođenju na pozornici. Solar kao glavno obilježje drame navodi dramsku napetost za koju smatra da proizlazi iz različitosti među likovima te da vodi prema dramskom sukobu (usp. Solar, 1997:236). Szondi stavlja naglasak na dijalog, smatrajući ga nositeljem drame jer sukob ne postoji bez dijaloga (usp. Szondi, 2001:17). Sukladno navedenom, „struktura i funkcija kazališne umjetnosti i dramske književnosti ne mogu se razmatrati neovisno jedna o drugoj“ (usp. Solar, 2007:182).

„U antičkoj književnosti drama je imala veliku važnost, a dramske vrste tragedija i komedija bile su posebno popularne.“ (Solar, 2003:67).

3.1. Antička drama i kazalište

Antička drama pripada kazališnoj kulturi koja se razvijala u staroj Grčkoj od oko 550. pr.n.e. do oko 220.pr.n.e. Crnojević-Carić navodi kako je mit predstavljao osnovu za razvoj književnih oblika još od Homera (usp. Crnojević-Carić, 2014:15). Naime, Homerove *Ilijada* i *Odiseja* postale su najznačajnija herojska djela antike temeljena na mitu, a ujedno *Odiseja* predstavlja i jedan od najranijih primjera u književnosti koji obrađuje temu egzila i putovanja. Dakle, nakon Trojanskog rata njegov egzil/putovanje, odnosno povratak kući i obitelji traje dugih deset godina te je obilježen mnogim iskušenjima, sukobima, ali i zarobljeništvom. Prema mišljenju Crnojević-Carić, iz djela koja su temeljena na mitu prelazi se na liriku koja zadržava mitske poglede na svijet prilagođene neposrednoj stvarnosti, a iz lirike u tragediju (usp. Crnojević-

Carić, 2014:15). Naziv tragedije potječe od grčke riječi *tragos*, što znači "jarac" i *ode*, što znači "pjesma". Najstarije podatke o nastanku tragedije iznosi Aristotel, koji smatra da je tragedija nastala iz ditiramba, pjesme posvećene bogu Dionizu. Također, Crnojević-Carić navodi da grčka tragedija nastaje i u vrijeme velikih političkih promjena na tlu Grčke kada polagano uvođenje demokracije dovodi na vlast tirane, koji na razne načine pokušavaju pridobiti podršku naroda pa dolazi i do razvoja teatra. Sve je to omogućilo, smatra Crnojević-Carić, da kazalište bude uspostavljeno kao dio festivala u čast boga Dioniza. (usp. Crnojević-Carić, 2015:16). Što se tiče definicije tragedije, Livraga ističe da je Aristotel definira kao oponašanje radnje za koju se podrazumijeva da je ozbiljna i cjelovita te određene vrline (usp. Livraga, 2000:15). Zdeslav Dukat navodi da je za Aristotela radnja bila temelj svake tragedije, dok je likove zapostavljao, smatrajući da karakter nije od velike važnosti za tragediju, to jest, da ona postoji i bez karaktera (usp. Dukat, 1996:142). Međutim, kako to navodi Dukat u nastavku, s vremenom lik i karakter lika postaju važan faktor svakog scenskog zbivanja te sukladno tomu ističe: „Europska dramska teorija, barem od Lessinga, a praksa od Seneke, shvaća tragediju kao dramsko zbivanje u centru kojega se nalazi lik što ga obično nazivamo tragičnim junakom, a njegovo djelovanje i njegova sudbina čine okosnicu radnje.“ (Dukat, 1996:143). Zatim, Dukat navodi kako od romantike dalje tragični junak dobiva crte samoživca, buntovna individualiteta, a u 20.st., u skladu s egzistencijalističkom filozofijskom preokupacijom otuđenog europskog čovjeka, gubi crte herojstva i postaje "anitiheroj" (usp. Dukat, 1996:144). Nadalje, svaki dobro "skrojen" komad, prema Aristotelu, sadrži jedinstvo vremena, mjesta i radnje. Jedinstvo radnje podrazumijeva jedan događaj koji ima uvodni dio, odnosno početak, zatim središnji dio i kraj. Jedinstvo vremena znači da radnja tragedije, odnosno događaj koji se prikazuje ne smije obuhvatiti vrijeme duže od 24 sata, a jedinstvo mjesta podrazumijeva nepromjenjivost mjesta na kojem se izvodi radnja, kako to navodi D'Amico (usp. D'Amico, 1971:33-34).

Brustein smatra da grčka drama opisuje putanju koja se proteže od vjere preko neizvjesnosti do nevjere, uvijek razvijajući se u smjeru većeg skepticizma prema temporalnim i duhovnim zakonima (usp. Brustein, 1991:13). Sukladno tomu, kao primjer tragedije koja izražava pobunu, a onda i egzil može se izdvojiti djelo grčkog tragičara Eshila koji u svom *Okovanom Prometeju* donosi pobunu protiv bogova u korist "malih" ljudi, a onda i žrtvovanje, to jest, smrt glavnog junaka koja se može razmatrati kao bijeg, egzil. Također, kao primjer tragedije u kojoj se mogu pronaći elementi povezani s temom egzila i pobune može se navesti i *Antigona*, tragedija čiji je autor Sofoklo. Dakle, iako nije klasično djelo koje se bavi temom egzila, Antigonino samoubojstvo može se smatrati činom bijega iz svijeta živih zbog stanja koje je neprihvatljivo

za nju. Antigona izražava pobunu protiv zakona, ali i pobunu protiv sudbine jer odlučno slijedi vlastitu moralnu i obiteljsku dužnost unatoč posljedicama. „Grčka tragedija tako se kreće od religiozne pobožnosti Eshila preko tragične ambivalentnosti Sofokla do ljutitog agnosticizma Euripida, konačno se raspršujući u dugovnoj ravnodušnosti Menandra i Nove komedije.“ (Brustein, 1991:14). Dakle, u primjerima antičke književnosti vidljiva su djela koja obrađuju problem egzila i pobune koji će sve više jačati s vremenom, odnosno promjenama s kojima će se susresti čovječanstvo.

Nadalje, kada su Rimljani preuzeli vlast od Grka, rimska je književnost postala prvi primjer književnosti koja se razvila na temelju preuzimanja nasljeđa starije i razvijenije grčke književnosti, na čijem je temelju uvelike razvila i vlastite osobnosti (usp. Solar, 2003: 57).

3.2. Od srednjeg vijeka do kazališta pobune

Crnojević-Carić navodi da početkom srednjega vijeka dolazi do propasti starih rimskih gradova te da antička civilizacija polako nestaje (usp. Crnojević-Carić, 2014:171). Crkveni napadi na kazalište usporili su razvoj dramske književnosti. Tada je čitanje tragedija i komedija služilo samo za naobrazbu, odnosno učenje latinskoga jezika. Nakon duge stanke, dramska se književnost u zapadnoeuropskim zemljama javlja oko 10. stoljeća. Njezinu pojavu smatraju drugim rođenjem drame kazališta, koje se ovaj put razvilo iz kršćanskih obreda. Dakle, Solar smatra da dolazi do svojevrsnog povezivanja antičke i biblijske mitologije što rezultira stvaranjem kulture koja se s jedne strane oslanja na *Bibliju* i kršćanstvo, a s druge strane na ostavštinu rimske i grčke civilizacije (Solar, 2003:84). U sklopu obreda javila se liturgijska drama, a u gradskim sredinama zahvaljujući djelovanju raznih bratovština, cehova i tomu slično, došlo je do razvoja anonimnih prikazanja koji su također bili vezani uz crkvene svečanosti. „Drama se tako seli u sakralni prostor crkve, a tema joj je prije svega vezana uz Isusovu smrt i uskrsnuće (...) kasnije se počinje povezivati sa životima svetaca“ (Solar, 2003:111). S obzirom na to da su srednjovjekovne drame često bile sredstvo za moralnu pouku i religijsko poučavanje, ideje pobune i egzila bile su povezane širim moralnim porukama. Tako se u dramama mogu pronaći ideje pobune protiv zla, grijeha, dok se egzil može uočiti u traganju za otkupljenjem i spasenjem duše, zatim kao kazna za grijeh ili pak može biti prikazan kao iskušenje ili ispit vjere. Dakle, u ovom razdoblju javlja se rascjep u shvaćanju svijeta i života. Stavljajući naglasak na čovjekove odluke koje se moraju ravnati isključivo prema odnosu s Bogom, svjetovno postaje manje važno, svaki pojedinac treba misliti o "životu" nakon smrti, o vječnosti prema zaslugama. Svijet postaje drugačiji kozmos nego što ga poznaje antička

civilizacija, može ga se spoznati samo ako se razumiju namjere prema kojima je napravljen, a te se namjere mogu razabrati umom koji je načelno zajednički Bogu i ljudima, kako to navodi Solar (usp. Solar, 2003:110). Miješaju se pesimizam i optimizam. „Preko književnih konvencija, koje je usvojio i razradio srednji vijek, nazire se i takvo shvaćanje svijeta i čovjeka kakvo će u krajnjim konvencijama odrediti i daljnju sudbinu ne samo književnosti nego i kulture u cjelini.“ (Solar, 2003:112).

„Od srednjeg vijeka do suvremenosti, književnost će se stalno kretati između tradicije i utopije.“ (Solar, 2003:111). Dakle, uvijek će se nanovo javljati težnja za povratkom na ono iskonsko, početno i težnja da se potpuno okrene budućnosti i novom, drugačijem.

Na tragu rečenog, nakon srednjeg vijeka, dolazi razdoblje renesanse, "ponovnog rađanja", koja se referira na ponovno zanimanje za klasičnu/antičku civilizaciju, a koje je osobito raslo u 15. i 16. stoljeću, kako to navodi Crnojević-Carić (usp. Crnojević-Carić, 2014:23). S obzirom na to da renesansa označava novi početak, Solar navodi da to razdoblje svoj početak, odnosno ponovno rođenje vidi u detaljnom istraživanju antičke književnosti. Štoviše, da takvim iscrpnim istraživanjem i učenjem renesansa pokušava postići obnovu cjelokupne kulture (usp. Solar, 2003:116). Tako svjetovna književnost potiskuje dotadašnju koja je prije svega bila namijenjena crkvenim i duhovnim potrebama. „Prevladava neka obuzetost svjetovnim životom i shvaćanjem pojedinca kao mogućeg nositelja viših vrijednosti (...) izmiješanost/podijeljenost, kritiziranje postojećeg svećenstva, a znanost postaje smjesa različitih utjecaja.“ (Solar, 2003:118). Nadalje, s obzirom na to da je načelo oponašanja obuhvaćalo i oponašanje reprezentativnih antičkih djela, uz neophodnu prilagodbu radnje, stila, likova i slično, obnavljaju se tragedija i komedija te se uvodi i pastorala. Najviše se pažnje posvećivalo komediji pa tako nastaje *commedia erudita* i *commedia Dell'arte*, odnosno takozvana učena komedija i komedija glumačke improvizacije. Dramatičari se povode za stvarnom istinom koju prikazuju u svojim djelima. S vremenom, kako to navodi Brustein, komedija postaje brutalna, tragedija gubi svoju jasnu definiciju, a dobro i zlo postaju pobrkani (usp. Brustein, 1991:14). „Zapadna drama razvija se od religiozne sigurnosti srednjovjekovnih dramatičara do sumnje i oklijevanja dramaturga Stuarta, a Shakespeareovi junaci vire u golemi ponor.“ (usp. Brustein, 1991:16). Shakespeare je razvio, polako i bolno, negativan pogled na život. Tematika vezana uz pobunu i egzil primjetna je u mnogim djelima Williama Shakespearea. Tako primjerice, u tragediji *Romeo i Julija*, između dvoje mladih cvjeta ljubav unatoč tome što dolaze iz dvije suparničke obitelji. Iako im je ljubav bila zabranjena, oni su se sastajali i na koncu potajno vjenčali, ali njihova ljubav završava nesretno. Spletom okolnosti Romeo, misleći da je Julija

mrtva počini samoubojstvo, a za njim i Julija. Njihova smrt može se smatrati pobunom protiv obiteljskih pravila, odnosno stanja koje je nepodnošljivo za njih (pomisao na gubitak i stvarni gubitak voljene osobe), ali i egzilom jer ih je smrt oslobodila. Osim toga, Julijina lažna smrt bila je dio plana za bijeg od prisilnog braka. Također, egzil kao oblik kažnjavanja potvrđuje se kada Romeo ubivši Julijina rođaka, biva prognanim iz Verone. Nadalje, u vrijeme kada Shakespeare stvara (elizabethinska drama) bilo je uvriježeno miješanje tragedije i komedije, nije bilo na snazi jedinstvo vremena, mjesta i radnje pa je unutar jednog komada dolazilo do prevage epizoda nad glavnom radnjom i tomu slično, kako to navodi Crnojević-Carić (usp. Crnojević-Carić, 2014: 106). Solar smatra da se Shakespeareove tragedije bitno razlikuju od grčkih, prvenstveno jer su pisane za "novu" publiku i za drugi tip kazališne izvedbe. Također, navodi da se građa ne oslanja na svima poznatu "mitsku pozadinu" nego na uglavnom legendarnu povijest ili sadašnjicu pa jedino što ih povezuje jest izbor likova (usp. Solar, 2003:135). Naime, nakon tog vremena antička tragedija ne može se više u potpunosti vratiti. Prema Solaru, nastaje nova tradicija u kojoj i tematika i oblikovanje odgovaraju zahtjevima vremena koje pak izraz svojih nada i strahova povezuje s rastućim osjećajem da se "ljudska drama" mora povezati s prolaznošću i povijesnim promjenama, štoviše, da je čovjek osoba koja se mora suočiti s vlastitom sudbinom, i da je književnost doduše, samo fikcija, ali da ima neku moć stvaranja umjetnih svjetova mašte među kojima se onda može birati (usp., Solar, 2003:139-140). „Koncem 16. stoljeća, ideologija koja je zagovarala humanizam došla je u područje krize, renesansni geniji više nisu bili obećanje za bolje sutra pa se sukladno tomu, pojavljuju drame koje njeguju melankolični doživljaj svijeta.“ (Crnojević-Carić, 2014:118).

Nadalje, slijedi razdoblje u kojem nova "duhovnost" zamjenjuje renesansnu "svjetovnost", iracionalnost smjenjuje racionalnost, a težnju za jasnoćom izraza i tematikom vezanom uz svakidašnjicu, zamjenjuje sklonost prema mističnom, tajanstvenom, egzotičnom i nejasnom. Naime, sve to donosi novo razdoblje, razdoblje baroka. Razdoblje u kojem se javlja pretjeranost izraza, ukrašavanje, pregršt simbolike i aluzija na izravne povijesne događaje, a smisao se vidi u neobičnom, bizarnom i paradoksalnom. „A u tu novu isprepletanost mita i uglavnom legendarne povijesti postupno sve više ulaze i novovjekovna filozofija i znanost, koja će u idućim književnim epohama igrati sve veću ulogu“. (Solar, 2003:162). Barokno kazalište dolazi do izražaja u Italiji, gdje se pojavila i nova dramska vrsta, melodrama, koja je osim pojačanih udjela glazbene i vizualne sastavnice sadržavala pastorale i mitološku tematiku. U Španjolskoj je kazalište u punom sjaju, započinje svoj takozvani "zlatni vijek". Tekstovi sa svjetovnom tematikom koji su se bavili pitanjem časti, prolaznošću života ili nesigurnosti društvenog

položaja nazivali su se komedijama te su imali svoje podvrste određene stilom, temom, društvenom pripadnošću likova i slično. Osim toga, nastaje i novi žanr, tragikomedija, koja tada ne predstavlja spoj tragičnog i komičnog, već je riječ o komadima s tragičnim konfliktom, ali sa sretnim završetkom. Barokne drame često istražuju duboke ljudske emocije i sukobe, a ti sukobi uglavnom proizlaze iz pobune, primjerice u svjetovnoj drami *Život je san*, Pedro Calderon de la Barca smješta radnju drame u Poljsku te prikazuje pobunu sina protiv oca, čija pobuna simbolizira težnju za slobodom i pravdom. Tijekom boravka u tamnici, Sigismund, osim što je fizički bio odvojen od drugih (prognan), on se povlači iz stvarnosti pa se njegov egzil može smatrati imaginarnim odlaskom drugamo, u prostor između sna i jave. Naime, i Francuska je dala svoj doprinos u tom razdoblju, ali su ondje već početkom 17. stoljeća tragedije i komedije pisane prema strogim pravilima klasicističke poetike. Takav model pisanja tragedija i komedija ubrzo je francusku dramatiku postavio u središte europskog kazališta i književnosti. Dakle, od prve polovice 17. stoljeća, a ponegdje i do početka 19. stoljeća, klasicistički je dramski model zavladao europskim kazalištem pa se tragedije i komedije pišu po francuskom uzoru u Engleskoj, Italiji, Njemačkoj i drugim zemljama. Crnojević-Carić smatra da se klasicizam oslanja na umjetnost Grčke i Rima te da su mu glavna načela zahtjev za objektivnošću, zatim strogoća oblika i jednostavnost (usp. Crnojević-Carić, 2014:182). Umjetnost klasicizma, za razliku od renesanse, ne napaja se na antičkim uzornim djelima, već to čini preko estetičkih načela. „Držeći se plana i pravila, književnost klasicizma tražila je točnost i rad pod vodstvom razuma, a glavni izvor teorije klasicizma jest u antičkim retorikama i poetikama (Aristotel i Horacije)“ (Crnojević-Carić, 2014:184). U tom razdoblju javljaju se razne društvene i političke (ne)prilike, odnosno javlja se paradoksalna slika svijeta. S jedne strane znanstveni moto utemeljen na razumu (Descartes), koji se bori s pretjeranim izrazom mašte i osjećajnosti, s ciljem da ih se obuzda i usmjeri, a s druge strane ono što stoji u dubljim slojevima, ili se pak manifestira kao društvena praksa. Kazalište postaje namijenjeno samo za izabranu publiku s izgrađenim ukusom i visokim obrazovanjem, a tragedija dobiva jasno postavljenu odgojno-moralnu funkciju. „Ukus se od kraja 17. stoljeća postupno mijenjao, pa su najveći pisci sve više napuštali zamisao o strogim pravilima u književnom umijeću i oponašanju antike.“ (Solar, 2003:180).

„Za razumijevanje situacije u teatru tijekom 18. stoljeća ne može se zanemariti kontekst, pa tako ni društvena i politička zbivanja.“ (Crnojević-Carić, 2014:250). Kako to navodi Crnojević-Carić, 18. stoljeće donosi niz promjena, pa tako od velikih kazališnih zamaha koji su bili u Italiji, Španjolskoj, Engleskoj i Francuskoj ostaje malo (usp., Crnojević-Carić, 2014:235).

Nastaju radikalnije promjene na tadašnjim pozornicama, a sve je to rezultat društvenih previranja, kao i očajne situacije u kojoj se nalazi većina stanovništva. Drame se sve više bave intimnijim temama, postaje važan odnos sistem – pojedinac, kao kritika sistemu. Ubrzo kazalište nastoji krenuti novim smjerom te postaviti kamen temeljac za idejnu izgradnju paradigme. Dakle, preko drama pisci pružaju otpor tadašnjem poretku. Koncem 18. stoljeća dolazi do *Francuske građanske revolucije* (1789.-1795.), a najveće je dostignuće toga procesa ukidanje feudalnih odnosa u Francuskoj te u mnogim drugim europskim zemljama. Donosi se *Deklaracija o pravima čovjeka* (jednakost svih pred zakonom). „Kazalište čovjeka vrtoglavo vuče i u dublje slojeve društvenog sistema, ali i ljudske psihe, pa mu tako daje naslutiti već koncem 18. stoljeća značajne promjene koje ga očekuju tijekom iznimno bogatog 19. stoljeća.“ (Crnojević-Carić, 2014:275.).

3.3. Kazalište pobune

Dok kazalište pobune ima neposredne korijene u romantizmu 19. stoljeća, ono je, u širem smislu, neizbježna posljedica dugog pripremnog procesa koji počinje u srednjem vijeku, kako to smatra Brustein (usp. Brustein, 1991:13). Sukladno tomu, može se reći kako ostavština nije samo književno nasljeđe, već ostavština vremena tijekom kojeg je rascjep u shvaćanju svijeta i svrhe života postajao sve veći i veći unutar samog čovjeka i iako ga se pokušavalo zatvoriti traženjem smisla života i življenja tako da se sve vrati na početak ili da se okrene nečem novom, drugačijem, sve je to rezultiralo svijetom koji za modernog dramatičara postaje sve skućeniji i skućeniji. Naime, za romantizam Solar smatra da ga prvenstveno određuje neka velika promjena koja se odvija u "pozadini" na kojoj se razvija određeni svjetonazor i način književnog oblikovanja (Solar, 2003:184). U tom razdoblju, prema Solaru, javlja se suprotstavljanje optimizma krajnje spoznaje s pesimizmom "svjetske boli" jer romantičari tragaju za apsolutnom istinom koja bi im omogućila sreću, ali ta sreća uvijek izostaje pa se u njima budi razočaranje zbog vlastite sudbine i/ili zbog sudbine svijeta (usp. Solar, 2003:187). Vođeni takvim osjećajima izmiješanosti i razočaranja, u njima se počinje buditi bunt, revolt. Nadalje, dok je građanska drama zagovarala odanost obiteljskoj zajednici, staležu i skromnost, drama u predromantizmu i romantizmu uzdiže pojedinca, individuua, unikatnog genija te naglašava osjećaje i strasti. „Osamljeni i neshvaćeni pojedinac, pobuna protiv autoriteta, patos plemenitosti koja se na kraju slama sama u sebi jer se ideali ne mogu ostvariti, postaju tako opća obilježja romantizma“ (usp. Solar, 2003:196). Kao primjer drame u kojoj dominiraju ideje pobune i egzila u ovom razdoblju može se izdvojiti drama *Razbojnici*, koju je napisao Friedrich

Schiller. Nadalje, Solar smatra da od romantizma započinje eksperimentiranje s književnim vrstama i rodovima koje će postati vrlo popularno u modernizmu i postmodernizmu (usp. Solar, 2003:188). Kasnije, naturalizam i verizam označavaju vrijeme još većih promjena unutar samog kazališta i dramske umjetnosti. Stavlja se naglasak na nagonske pokretače u ljudskim postupcima. To omogućuje, smatra Slamnig, da se prikažu vanjski i unutarnji sukobi, napetost, netipična i nagla razrješenja što nalikuju tragedijama (usp. Slamnig, 1999). Neke od najpoznatijih drama s idejom pobune i egzila tada donose dramatičari poput Ibsena (*Nora*), Strindberga (*Gospođica Julija*), Čehova (*Galeb*, *Tri sestre*) i tomu slično.

Što se tiče velikih društvenih, političkih revolucija, one su rezultirale konsolidacijom moći srednje klase, a neuspjeh radikalnih revolucija iz 1848. znatno je umanjio nade da će se ta moć lako srušiti. Industrijalizacija donosi "napredak" koji se ostvaruje dječjim radom, zacrnjenim gradovima, a sloboda, jednakost i bratstvo uglavnom ne postoje. Tako svijet modernog društva postaje slika mračnog rudnika u kojoj čovjek mukotrpno radi, u zatrovanom zraku.

„Moderna drama, ukratko, jaše na drugom valu romantizma; ne vedri optimizam Rousseaua, s njegovim naglaskom na institucionalnoj reformi, već prije mračni bijes Nietzschea, s njegovim radikalnim zahtjevima za potpunom preobrazbom čovjekova duhovnog života.“ (Brustein, 1991:15). Nietzsche ostaje temeljni filozofski utjecaj na kazalište pobune, intelekt s kojim gotovo svaki moderni dramaturg mora mjeriti svoj vlastiti, kako to navodi Brustein pa zaključuje: „Kada je Nietzsche proglasio smrt Boga, proglasio je smrt i svih tradicionalnih vrijednosti.“ (usp. Brustein, 1991:15). Suočen s istim metafizičkim apsurdom, moderni dramatičar prihvaća Nietzscheov izazov, zauzimajući stav pobunjenika koji ga dovodi u sukob sa zakonima moderne nužnosti. Dakle, tekstovi koji prvenstveno obuhvaćaju ideju bunta, odbacivanja Boga, crkve, zajednice i obitelji, braneći tako prava pojedinca protiv tvrdnji vlade, morala, konvencija i pravila temelj su kazališta u novijim stoljećima. Međutim, takvi tekstovi uglavnom budu neprihvaćeni i/ili zabranjeni. Razlog tomu je taj što dramatičar nije praktični revolucionar, bez obzira na njegova osobna politička uvjerenja, njegova je umjetnost izraz duhovnog stanja. „Jer on je zagovornik ideala, individualist, zabrinut za nemoguće, a ne za moguće; a njegovo se nezadovoljstvo proteže do samih korijena postojanja pa samo umjetničko djelo postaje subverzivna gesta, maštovitija rekonstrukcija kaotičnog, nesređenog svijeta.“ (usp. Brustein, 1991:18)

Svako protivljenje, izraz bunta prema nekome ili nečemu ima svoju cijenu pa tako svaki pobunjeni dramatičar plaća svoj revolt time što biva neprihvaćen i često provodi velik dio svog

života u egzilu, kao bjegunac, prognanik ili odmetnik, primjerice Ibsen, ali i mnogi drugi. Kao rezultat toga, Brustein smatra da kazalište pobune često postaje kozmopolitski pokret, hranjen iz međunarodnih izvora (usp. Brustein, 1991:19). Međutim, čak i kad buntovni dramatičar nije u geografskom egzilu, on se osjeća kao stranac jer je izgubio osjećaj pripadnosti. Dakle, stranac za svoju obitelj, za društvo, heretik za Crkvu i slično. Sukladno navedenom, može se reći da drama počinje poprimati obilježja privatne umjetnosti, iako je oduvijek bila najjavniji književni izraz. Bilo da je uključen kao ideja ili lik, moderni dramatičar neprestano istražuje mogućnosti svoje vlastite osobnosti. Međutim, iako njegove osobne ideje i/ili fantazije ulaze u modernu dramu, konkretna radnja i tradicionalna imitacija ostaju. Također, iako moderne drame počinju poprimati epske dimenzije pa predgovori, kritički traktati, manifesti i priloge počinju pratiti dramska djela, predstava se nastavlja dijalogom, a dijalog podrazumijeva raspravu i sukob (do Becketta). „Platforma je dvoslojna jer je i sam umjetnik podvojen – podvojen u odnosu prema sebi, prema životu, prema svijetu.“ (usp., Brustein, 1991:19). Upravo taj sukob između ideje i radnje, između zamisli i izvedbe, čini središnju os moderne drame. „Buntovni dramatičar je onaj koji sanja - i stavlja svoje snove na kušnju.“ (Brustein, 1991:19).

4. RAZVOJ DRAME I KAZALIŠTA U HRVATSKOJ

S obzirom na to da se u ovom radu obrađuje i djelo koje pripada hrvatskoj književnosti, potrebno je nešto reći, to jest, ukratko opisati i razvoj drame i kazališta tijekom stoljeća u Hrvatskoj. Hrvatska dramska književnost često je bila refleksija povijesnih događaja i društvenih promjena, pa su teme pobune i egzila bile vrlo aktualne u dramama kao sredstvo izražavanja borbe za slobodu, pravdu i identitet.

Naime, prvi dramski tekstovi pripadaju srednjovjekovnom razdoblju te su poprilično raznovrsni. Od liturgijske drame pisane na latinskom jeziku, preko lauda ili dijaloških pjesama do raznovrsnih prikazanja. U ranom srednjem vijeku kazalište ne postoji jer se gluma smatrala bogohulnim činom, tek pojavom liturgijske drame i crkvenih prikazanja omogućene su izvedbe pred crkvenim trgov. Bojčić navodi kako su kazališta tek u 17. stoljeću preseljena u velike dvorane s krovovima (usp. Bojčić, 2013). U razdoblju humanizma i renesanse nastaju djela inspirirana kanonskim djelima iz antičke književnosti, uz prilagodbu određenih elemenata, poput radnje i likova. Također, obnavljaju se tragedija i komedija te se uvodi i pastorala. Krajem 15. stoljeća nastaju i prvi dramski tekstovi s pastoralnom i mitološkom tematikom. Dubrovnik

postaje plodno tlo iz kojeg izrastaju najznačajniji dramatičari toga vremena koji uz neprekidni dodir s europskom književnošću pišu svoje najvrjednije tekstove. Kasnije, barokni autori razvijaju takozvane *smješnice* s tipiziranim likovima iz komedije dell'arte. Pod utjecajem Molièrovih komedija nastaju u 18. stoljeću i *frančezarije*. U sjevernoj i zapadnoj Hrvatskoj najjači utjecaj na razvoj drame vršili su Isusovci. Poticali su izvedbe drama pisanih na latinskom i hrvatsko-kajkavskom jeziku smatrajući ih ujedno sredstvom moralnog poučavanja i buđenja nacionalne svijesti.

Nadalje, povijest hrvatske drame na općehrvatskom jezičkom standardu započinje tek u 19. stoljeću kada Ivan Kukuljević Sakcinski objavljuje proznu junačku igru *Juran i Sofija* (1839.), koja tematizira poraz Turaka pod Siskom, a Dimitrija Demetar objavljuje deseteračku tragediju *Teuta* (1840.) u kojoj obrađuje temu gubitka slobode zbog pada pod tuđinski utjecaj i unutarnje nesloge. Povijesna tragedija postaje u hrvatskom romantizmu najcjjenjenijom vrstom, a njihova svrha uglavnom je bila prosvjećivanje i nacionalno osvješćivanje. U drugoj polovici 19. stoljeća poneki su komediografi problematizirali moralne, intelektualne i političke mane hrvatskog društva, a krajem tog stoljeća dolazi do približavanja hrvatske drame verističko-naturalističkim i esteticističkim strujanjima koji su tada vladali europskom scenom. Također, buđi se interes za drugačijim prikazom povijesnih tema. Prvi iskorak prema avangardnim težnjama učinio je J. Polić Kamov ističući pobunu protiv društvenih i obiteljskih konvencija, zatim konstrukcijom eliptičnih likova te zapanjujućim temama i motivima.

Totalitarni režimi u 1940-ima i na početku 1950-ih svojim su ideološkim zahtjevima te tematskim i stilskim ograničenjima znatno utjecali na kvalitetu i kvantitetu hrvatske dramske književnosti. Nakon postupnog oslobođenja od diktata vlasti, pišu se drame situacije i poetske drame, a zatim prevlast preuzimaju političke drame i farse, koje pišu primjerice A. Šoljan, S. Šnajder, Marović i drugi. U tim dramama uglavnom su likovi osamljeni intelektualci, političari, umjetnici ili pak buntovni individualci sukobljeni s korupcijom, represivnim režimom i slično. Primjer teksta u kojem se mogu pronaći buntovne ideje jest Šoljanova povijesna farsa *Dioklecijanova palača* u kojoj on djelomično oslanjajući se na povijest, povijesni događaj, odnosno osobu iz povijesti koja predstavlja apsolutnu vlast zapravo aludira na vrijeme u kojem živi te tako izražava pobunu protiv totalitarnog režima. Posebno mjesto među autorima te struje pripada I. Brešanu (*Julije Cezar*), autoru niza "grotesknh tragedija" kojima je hipotekst neko kanonsko djelo, a u njemu već jedanput izvedena radnja funkcionira kao neizbježna sudbina. Početkom 1980-ih praižvedbe dramskih tekstova *A tek se vjenčali* Lade Kaštelan i *Kreontova Antigona* Mira Gavrana, navijestile su "mladu" hrvatsku dramu. Značajno za njezine

predstavnik jest to što često uzimaju predloške iz poznatih djela, reinterpetiraju tematiku, preuzimaju tipizirane likove i stavljaju ih u novi kontekst. Osim toga, s različitih pozicija postavljaju pitanja o muško-ženskim odnosima, o razdorima u obitelji te prikazuju ideje egzila i pobune (kritika upućena tranzicijskom društvu u kojem prevladava samo jedna ideologija) i tomu slično. Nove su dramatičarske naraštaje na kraju 20. i početkom 21. stoljeća pitanja dramaturgije, intertekstualnosti, psihoanalize, antropologije i lingvistike zanimala više od politike i ideologije. Ubrzo, zanimanje za muško-ženske odnose i/ili odnose sina i oca, zamjenjuje zanimanje za odnos majke i kćeri te odnos među ženama kao i njihovo poimanje tjelesnosti, življenja i smrti. Takva tematika najznačajnija je i najprisutnija među ženskim dramatičarkama poput Lade Kaštelan (*Posljednja karika*), A. Srnec-Todorović (*Mrtva svadba*), Tene Štivičić (*Tri zime*) i Ivane Sajko (*Žena-bomba*). Također, Domovinski rat koji je trajao nekoliko godina, ostavio je velike posljedice pa mnogi u svojim djelima opisuju ratne strahote, traume, egzil i pobunu.

Nadalje, Škvorc smatra da je kroz stoljeća hrvatske književnosti egzilantska pozicija bila česta. Mnogi su hrvatski pisci bili prisiljeni na egzil, ali mnogi su ga i sami odabrali. Kao primjere pisaca iz ranijih stoljeća s hrvatskog jezičnog i književnog prostora, Škvorc navodi Janusa Panoniusa (Ivan Čezmički) i Juraja Križanića te dodaje: „U egzilu su bili Matoš i Ujević, a nakon Drugog svjetskog rata takva je sudbina zadesila čitav niz hrvatskih pisaca, od Vinka Nikolića, do Viktora Vide i Borisa Marune“ (Škvorc, 2004). Suvremenost donosi sve više pisaca koji dobrovoljno odlaze u egzil iz različitih razloga, međutim, radi se uglavnom o piscima koji su samo fizički odvojeni od matičnog prostora jer (većinom) svoje tekstove pišu na hrvatskom jeziku i objavljuju u Hrvatskoj, primjerice, Dubravka Ugrešić i tomu slično (usp. Škvorc, 2004).

5. TRI VRSTE POBUNE U DRAMSKOM TEKSTU

Brustein smatra kako svaki dramski tekst nosi u sebi neku pobunu, odnosno prikazuje neku pobunu, revolt, bunt; samo taj bunt ovisi o vremenu u kojem živi pobunjenik (društveni, politički, egzistencijalni čimbenici i sl.). Na temelju toga, Brustein navodi tri vrste pobune, koje dijeli na: mesijanski tip pobune, društveni/socijalni tip pobune te egzistencijalni tip pobune.

Mesijanski tip pobune nastaje kada se dramaturg pobuni protiv Boga i pokuša zauzeti Njegovo mjesto, društveni nastaje kada se dramaturg pobuni protiv konvencija, morala i

vrijednosti društvenog, a egzistencijalni se događa kada se dramaturg pobuni protiv uvjeta svoje egzistencije, kako to navodi Brustein (usp., Brustein,1991:20).

Naime, mesijanska drama gotovo je uvijek vrlo duga, a kao književni žanr, spada u kategoriju mita ili romanse, jer je njezina središnja figura u skladu s definicijama Northropa Fryea, o mitskom heroju ("nadmoćniji u vrsti i od drugih ljudi i okolini drugih ljudi") i romantičnog junaka ("nadmoćniji u stupnju drugim ljudima i svojoj okolini") (usp. Frye, 2000:45). Dakle, u takvim djelima javlja se takozvani mesijanski heroj, nadčovjek koji spaja osobine zlotvora i dobročinitelja, onaj koji treba spasiti svijet, napraviti promjenu, ali unatoč božanskim sposobnostima, on je još uvijek smrtna. Štoviše, njegovi postupci čudesna su djela nadljudske figure Boga, velikog heroja ili nadahnutog vizionara. Ipak, njegova superiornost ne leži toliko u plemenitom podrijetlu, fizičkoj sposobnosti ili čudesnim djelima koliko u određenim uzvišenim moralnim i duhovnim kvalitetama koje ga uzdižu iznad uobičajenih ljudi. Konačno, jezik mesijanske drame je uzvišen. Neke su drame napisane u stihovima, neke u naglašenoj prozi, ali mesijanska dikcija uvijek je proročanska pa i bombastična.

Kod drugog tipa pobune, odnosno, vrste pobune, naglasak drame pomiče s odnosa između čovjeka i Boga, na čovjeka u društvu, u sukobu sa zajednicom, vladom, akademijom, crkvom ili obitelji. Dolazi do odgovarajuće promjene u dramskom obliku. Iako je društvena drama povremeno ekspresionistička, češće je pisana realističkim ili naturalističkim stilom, kroz koji se najbolje održava objektivni ideal. Mesijanska sladostrasnost i bujnost zamijenjeni su više kontroliranim i moduliranim osjećajima, jer se dramaturg izostavlja iz događaja i dopušta radnji da govori sama za sebe. Društvena, politička, moralna i ekonomska pitanja postavljaju se u ozračju nepristranosti, sociološki i psihološki uvidi postaju zajednički. Znanstvene ideje počinju utjecati na dramaturge, osobito Darwinova teorija nasljeđa i okoliša. Što se tiče likova, socijalna drama postavlja suvremeno društvo na pozornicu i crpi svoje *dramatis personae* iz srednje klase. Protagonist predstavlja običnog čovjeka iz svakodnevnog života sa svim svakodnevnim aktivnostima i načinom življenja pa tako sama radnja postaje oblik pobune, kao napad na zlouporabu vremena. Društvena drama, ukratko, predstavlja suvremeni život u svrhu bunta protiv dvoličnih stavova. Obično je napisana u onome što Frye naziva "niskim mimetičkim modusom", stilom najrealističnije fikcije. Dakle, junak je "jedan od nas", nije superiorniji ni u odnosu na druge ljude niti u odnosu na svoju okolinu. Frye nastavlja primjećivati, da zapravo, riječ "heroj" više ne zadržava svoje puno značenje. Ta se degeneracija junaka očituje u društvenoj drami, u moralnom, strukturnom i seksualnom smislu (usp., Frye, 2000:46). Središnji lik s vremenom posve nestaje (npr. iz Čehovljevih drama), a grupa stupa na

pozornicu. U većini društvenih drama žene počinju preuzimati središnje uloge. Mjesto radnje je uglavnom suvremeno, struktura je kompaktna, organizirana prema vrhuncima osjećaja, jezik je prozni narodni jezik svakodnevnog života. U društvenom buntu, buntovni dramaturg potisnuo je svoju volju za moći kako bi ispitao i prosvjedovao protiv institucionaliziranog života čovjeka.

Nadalje, u egzistencijalnoj pobuni, dramaturg preispituje metafizički život čovjeka i buni se protiv njega, sama egzistencija postaje izvor njegove pobune. Drama egzistencijalnog revolta način je najvećeg ograničenja, krik tjeskobe zbog nepodnošljivog stanja ljudskog bića. Jedan od najjačih identifikacijskih znakova egzistencijalne drame njezin je odnos prema tijelu koje se obično opisuje slikama blata, pepela i fekalija, u stanju neprestanog raspadanja. U ovim uvjetima antijunak ne može djelovati zbog vlastite paralize, ali i zbog vanjskih uzroka. Dakle, ako je egzistencijalna drama tragična, tragična je u svojim percepcijama. Nedostaje mu tragični junak, ali evocira tragični osjećaj života, onaj osjećaj dvostrukog vremena, naizmjenično brzog i zamornog. Mrzeći sadašnjost, bojeći se budućnosti, povlači se u prošlost. Takvo stanje postaje jadikovka egzistencijalnog buntovnika.

Sukladno svemu navedenom, za potrebe ovog rada, na temelju ovih podjela, istražiti će se kako se i na koji način ostvaruju pobune u dramama: *Medeja*, *Nora* i *Tri zime*. Imajući na umu da su kazalište i pobuna usko povezani te da se svaka pobuna, bunt, revolt plaća odbijanjem, neprihvatanjem, a onda i egzilom, to dovodi do pitanja kako se i na koji način navedeni toposi ostvaruju u navedenim dramama (od antike do suvremenosti).

Naime, čitajući više djela koja imaju neku zajedničku okosnicu, otkrivaju se zanimljive sličnosti, a to budi čitateljev interes i navodi ga da cijelu pojavu još više istraži, kako to navodi Beker (Beker, 1995:107). I upravo zbog toga, ovaj se rad tematski zanima za dva toposa; egzil i pobunu, to jest, za načine na koje se ostvaruju u trima djelima koji pripadaju različitom vremenskom i književnom razdoblju s naglaskom na ulogu žene i/ili majke u društvu te njezin život i postupci.

6. EURIPID: *MEDEJA*

Jedan od "velike trojice" grčkih dramatičara, Euripid u 5. st. pr. Kr. piše jedno od svojih najpoznatijih životnih djela, dramu *Medeja*. Premda rabi mitološku građu, za razliku od Sofokla i Eshila, čiji likovi uvijek imaju mitske dimenzije, kako to navodi Solar, on ponajviše pozornosti posvećuje onome što se danas naziva "psihologijom likova", zbog čega se smatra začetnikom takozvane psihološke drame (Solar, 2003:68). Naime, Euripida prvenstveno zanima duševna borba unutar samoga lika, ono "nešto" unutar samog lika što mu ne da mira, što ga razdire i uništava dok ga potpuno ne uništi. Dakle, on obrađuje osjećaje koji postupno prerastaju u velike strasti pa likovi njima više ne mogu vladati. „Radnja Medeje usredotočena je na lik žene koja posve ispunja scenu jer je sve uvjetovano gotovo isključivo Medejinim unutrašnjim preokretima.“ (Sironić, 1995:166). Medeja je tako bijegom u Korint sa svojim supružnikom Jazonom i dvoje djece, nakon zajednički proživljenih krvavih i za njih romantičnih zgoda, osjećala čvrstu povezanost, ljubav, pripadnost i sigurnost koja se pretvorila u ogorčenost prema Jazonu zbog njegove nevjere, odnosno odluke da ostavi Medeju i oženi kraljevu jedinicu na Korintu. Gonjena gnjevom, tugom i osvetničkom željom ona je taktički razradila plan ubojstva Jazonove nove zaručnice te u takvom stanju ludila ubila i vlastitu djecu.

„Euripida zanimaju ženski likovi, što je vrlo zanimljivo u kontekstu grčke drame, s obzirom na to da žene u Staroj Grčkoj ne gledaju predstave, a ženske likove glume muškarci“ (Solar, 2003:69). Stoga, stavljanje žena/ženskih likova u prvi plan, odnosno, njihovih emocionalnih stanja poput razočaranja, velikih strasti i očaja koje nikad nisu bez razloga i nikad ne izvire samo iz ljudske slabosti ili sklonosti prema zlu, može se protumačiti i kao društvena pobuna zbog položaja žena u tadašnjem društvu u kojem dominantnu ulogu imaju muškarci.

6.2. Medeja kao prognanica i pobunjenica

Drama započinje dadiljinim monologom o Medejinim jadima, sudbini i egzilu (grčka mitologija):

„Da barem lađa Argo nikad nije kroz ubojite stijene morskou pučinom u Kolhidu doletjela. Da barem nije nikada nijedan bor posječen zato da bi veslo postao u rukama heroja što su krenuli u potragu za zlatnim runom, na Pelijinu zapovijed. Onda ne bi Medeja nikada došla u Jolk srca svladanog strašću prema Jasonu. Onda ne bi Medeja nikad Pelijine kćeri nagovorila da ubiju svog oca. I nikad ne bi dospjela u Korint s mužem i djecom, i mi je ne bi primili kao prognanicu u svoju zemlju. U svemu je podržavala Jasona. Kakva je to sigurnost kad su jedno žena i muž. A sad, sve samo mržnja. Jazon je izdao svoju ženu i

djecu zbog nove ljubavne veze, kraljevske. Oženio se Kreontovom kćeri – ona upravlja ovom zemljom. A Medeja jadna, osramoćena, na sav glas poziva se na njegove zakletve (...) Ne jede. Leži. Tijelo prepušta boli. (...) samo ponekad okrene glavu na stranu i tiho jeca za svojim voljenim ocem i domom, koji je izdala...” (Euripid, 2012:297).

Naime, čin napuštanja domovine i izdaje zbog ljubavi, a onda i dolazak na Korint, Medeju označava kao prognanicu koja je htjela ljubav i sreću pod cijenu svega što je dotad imala. Dolaskom u Korint dobiva status strankinje pa njezin identitet ovisi o muškarcu, nevjernom Jazonu.

„JAZON: Živiš u Grčkoj, a ne u onoj barbarskoj zemlji. Upoznala si pravdu, vladavinu zakona, a ne samo grubu silu. MEDEJA: Tebe je bilo sram ostati u braku s barbarkom, loše bi izgledalo. JAZON: Uzeo sam vladarevu kćer zato da tebi pomognem. Zato da naši sinovi dobiju braću kraljevskog roda. Zato da imamo sigurnost.“ (Euripid, 2015:339-342).

Gubitkom Jazona koji je potvrđivao njezin status vrijednog bića u stranoj zemlji ona gubi i svoju poželjnost u istoj.

„Mene je oborio ovaj iznenadni udarac. Uništio mi je život. Nema me više. Ništa više nemam. Želim samo smrt. Onaj koji mi je bio sve, sad mi je to sasvim jasno, moj muž, pokazao se kao najgori gad.“ (Euripid, 2015:308).

Egzilantski status, odnosno gubitak identiteta vidljiv je iz citata:

„Stranci, oni se moraju truditi (...) Ja sam strankinja. Zlostavlja me čovjek koji me ovamo dovukao izdaleka, kao trofej iz barbarske zemlje. Nemam ni majke ni brata, nikog svog, da me zaštiti u ovoj nesreći...” (Euripid, 309-310).

Medeja zbog takve pozicije te zbog odluke o ubojstvu Jazonove zaručnice, a onda i vlastite djece, odabire još jedan egzil. Naime, nakon saznanja da će Jazon ostaviti nju i djecu zbog druge žene, odnosno Kreontove kćeri, za Medeju ostanak u toj zemlji više nije bio moguć jer je Kreont poznavao njezinu prošlost te je strahovao za život svoje kćeri. Vodeći se tim strahom, Kreont želi prognati Medeju i djecu, ali ga ona moli da se sažali nad njezinom sudbinom i da joj dopusti ostati još jedan dan, na što Kreont i pristaje. Taj jedan dan bio je dovoljan da ona ostvari svoj pakleni naum, a potom i pobjegne. Dakle, na kraju, punom strastvene mržnje, odlazi Medeja na zmajskim kolima iz Korinta.

Nadalje, svoju pobunu o položaju kao ženskog bića, Medeja iskazuje u monologu:

“Od svih živih stvorenja na svijetu mi žene smo najbjednija vrsta. (...) Za ženu rastava nije čast, muža se mora imati. (...) Muškarac kad mu dosadi biti u kući, izađe, rasonodi se s prijateljima...” (Euripid, 2015: 310).

Navedeni citat ukazuje na društveni tip pobune prema Brusteinu, međutim, ovaj citat može potvrditi i egzistencijalni tip pobune jer Medeja izražava vlastitu nemoć. Štoviše, sama

egzistencija postaje izvor njezine pobune: „Kakve su ovo muke. Da sam bar mrtva. Da me bar pogodi munja nebeska. Što će mi život. Da me bar smrt oslobodi ovog groznog života” (Euripid, 2015: 304-305). Elementi koji ukazuju na egzistencijalni tip pobune u ovom djelu prikazuju se u tragičnom liku žene koja ispod mahnite strasti skriva cijelu jednu riznicu osjećaja. Gubitak povjerenja i sigurnosti koju Medeja osjeća, odnosno razbijanje iluzija kad ona shvaća što je sve učinila zbog ljubavi, rezultira bijesom, a onda i buntom. Dotad bezgranična ljubav pretvorila se u bezgraničnu mržnju, očaj i veliku želju za osvetom:

„Žene su možda pune straha u bitkama. No kad im dirneš u bračni krevet, nitko ne žudi za krvlju jače. (...) Samo zlo svud oko mene, to je činjenica. Ali neće ostati tako, ne. Teška borba čeka mladence, i njihovu svojtu, jako teška. (...) Ali on je potpuno lud, mogao me smjesta protjerati iz zemlje, i pokvario bi mi plan, a pustio me da ostanem još jedan dan. Dovoljno da troje svojih neprijatelja pošaljem u smrt...” (Euripid, 2015: 16-19).

Stanje u kojem se nalazi Medeja, najpotpunije dolazi do izražaja u riječima koje govori iz slomljena srca svojoj djeci: „O prokleti sinovi proklete majke, da ste bar mrtvi, i vi, i vaš otac, i sve.” (Euripid, 2015: 303). U navedenom citatu izražava Medeja svu srdžbu, svu žalost i bol koju joj je Jazon nanio. Ona mrzi sve što je vezano uz njega, a to stanje koje je nepodnošljivo za nju, tjera je u ludilo pa budi u njoj nakanu da ubije svoju djecu i tako dokrajči Jazona. „Tim najljuće ću ugrist srce muža svog“ (Euripid, 2015: 20). Sironić smatra da bol, koju Medeja sebi zadaje, potiskuje bol koju uz svaku cijenu želi zadatu svome mužu, štoviše, ubivši suparnicu Glauku, Medeja oduzima Jazonu djecu koju bi mu ona mogla roditi, a ubojstvom vlastite djece Jazonu oduzima mogućnost održanja roda (Sironić, 1995:170). Povrijeđeno biće, uništenih snova i slomljena srca, nadvladalo je majku i veliku ljubav prema ocu svoje djece, pretvorilo u izraz duboke mržnje zbog koje su djeca bila žrtvovana. Prije samog čina ubojstva djece, Medeja proživljava unutarnji sukob između ljubavi i mržnje zbog boli koju osjeća, ali tu nježnu ljubav prema djeci pobjeđuje mržnja prema njihovom ocu:

„kakva sam ja to kukavica, tako se smekšati (...) moram ih pozdraviti. Dajte mi desnu ruku, da je poljubim, sinovi moji. (...) grlim vas, osjećam vašu kožu, dah. (...) odluka je donesena, ubit ću svoje sinove što prije pobjeći iz zemlje. Neću oklijevati, pustiti da netko drugi, gori, ubije moje sinove. (...) srce naoružaj se. Zašto odgađam taj teški čin, koji se mora zbiti. Uzmi mač. Kreni u završnicu svoje životne utrke. Ne posustaj sad. Ne misli na to koliko ih voliš, kako si ih rađala. Zaboravi to jedan dan, a onda, poslije, plači. Ubit ćeš ih, da, a voliš ih. Nesretna, nesretna ženo.” (Euripid, 2015: 360-365).

Taj posljednji izraz iskrenih osjećaja, vapaj zbog stanja koje je nepodnošljivo gasi se u osvetničkoj strasti i završava mučnim dječjim krikovima.

7. HENRIK IBSEN: *NORA*

Norvežanin Henrik Ibsen jedan je od najutjecajnijih svjetskih dramatičara s kraja 19. stoljeća, koje se općenito smatra vremenom zaokreta unutar okvira kazališta i dramske književnosti. To je vrijeme stvaranja moderne umjetnosti. Naime, naturalizam i verizam koji se javljaju na prijelazu stoljeća vrše snažan utjecaj na dramsko stvaralaštvo, iako se smatralo da neće zaživjeti na pozornici, s obzirom na to da realizam nije zaživio, dogodilo se upravo suprotno. Razlog tomu smatra se da je taj što dramatičari poput Ibsena stavljaju naglasak na svijest o sebi samome, a ne toliko na socijalni protest, to jest, na odnos pojedinca prema društvenim institucijama. „Ono što se događa njegovim likovima, događa se i nama.“ (Lesić, 1990). Dakle, ono što preuzimaju od teorije naturalizma jest mišljenje da su nagoni ti koji utječu na ljudske postupke, a to im omogućuje da prikažu vanjske i unutarnje sukobe te da postignu napetost, a onda i netipična i nagla razrješenja.

Nadalje, samo nametnuti egzil koji Ibsen bira zbog nezadovoljstva društvenim i političkim (ne)prilikama u Norveškoj, rezultirao je stvaranjem njegovih najboljih djela. Naime, njegov književni opus najčešće se dijeli na tri faze u kojima se isprepliću odjeci romantizma, realizma i simbolizma, to jest, modernizma. Ibsenove drame su originalne i vrlo slojevite u značenjima. U njima su zastupljene skoro sve aktualne ideje tadašnje Europe. Koliko je njegov utjecaj bio velik u povijesti svjetske književnosti govori i opis: „Od Ibsena skandinavska drama vlada europskim pozornicama“ (Solar, 2003:259).

Drama *Lutkina kuća* ili poznatijeg naziva *Nora*, objavljena je 1879. godine. Nakon premijere (1880.), privukla je veliku pozornost s obzirom na to da govori o položaju žene, majke i supruge, odnosno, iznosi kritiku malograđanskog društva i patrijarhalnog odnosa u obitelji i braku. To je prvo djelo kojim je Ibsen postignuo značajan kazališni uspjeh, ali i djelo kojim je poljuljao niz društvenih sustava jer su se isti zbog tematike i poruke djela osjetili ugroženima i "prozvanima". Dakle, *Nora* je imala presudno značenje. Mnogi su smatrali nedopustivim i neprimjerenim pisati o odnosu između muža i žene te obiteljskom raskolu, dok su drugi smatrali da je upravo ovo djelo poput himne slobode za dotad zapostavljene žene. Međutim, prije svega, ova drama prikazuje proces osvješćivanja jedne žene koja je dugi niz godina živjela kao žena-lutka, a onda tako i odgajala svoju djecu. Zato se Norin čin napuštanja djece i muža, prvenstveno može smatrati činom koji dokazuje da svaki pojedinac, svako ljudsko biće, ima pravo na izbor, na slobodu i samostalnost. I upravo na to Ibsen i stavlja naglasak prikazujući unutarnji psihološki proces kroz koji Nora prolazi. Dakle, Solar smatra da je Norin položaj na početku

drame određen dužnošću žene koja je poslušna, dok rasplet prikazuje ženu koja je osviještena, snažna i ravnopravna, štoviše, ona koja je donijela odluku o napuštanju svoje obitelji te si tako osigurala život bez nametanja tuđih pravila i zahtjeva (usp. Solar, 2003).

Radnja drame odvija se u tri čina i smještena je u obiteljskom stanu odvjetnika Torvalda Helmera u jednom norveškom gradu, u "lutkinoj kući" u kojoj Nora prolazi proces odrastanja i oslobođenja. Naime, Nora je za spas svoje obitelji, odnosno obiteljske časti i zbog ljubavi prema svom mužu, pretrpjela mnogo straha i poniženja do trenutka razbijanja iluzije kad napušta svoju obitelj kako bi dokazala da ima pravo na slobodu i pronalazak "sebe".

7.1. Norina pobuna i egzil

Kao i u prethodnom djelu i u ovom glavnu ulogu ima žena, žena koja se pobunila te na kraju odabrala egzil, ostavivši dotadašnji život, brak i djecu. Iako takva pobuna djeluje prvenstveno kao društvena pobuna protiv obitelji, odnosno patrijarhalnog društva u kojem žena i muškarac nisu ravnopravni, ovdje se radi o egzistencijalnoj pobuni žene kao bića koje je nezadovoljno svojim životom, koje želi spoznati sebe, štoviše, koje doživljava unutarnju preobrazbu pa odbija živjeti kao podređena, odnosno kao lutka svom mužu što će se kroz daljnju analizu i prikazati.

„Norin odlučni raskid sa neslobodom "lutkine kuće" samo je prvi korak prema ostvarenju egzistencije čovjeka koji će imati snage da započne borbu za ostvarenje istinskih međuljudskih odnosa“ (Williams, 1979).

Na početku drame Nora živi u iluziji o idiličnom braku pa se čini potpuno zadovoljnom, veselom i razigranom ženom kojoj godi muževo tepanje. Ljepuška i prpošna domaćica s puno se ljubavi brine za kuću i obitelj kako to i određuje patrijarhalna zajednica, odnosno njezin muž:

„HELMER: Je li to tamo cvrkut moje ševe?

NORA: Da, da, to je tvoja ševa.

HELMER: Kada je došla kući?

NORA: Upravo sada. (Vrećicu slatkiša stavlja u džep i otire usta.) Dođi, Tolvarde, da vidiš što sam kupila.

HELMER: Čekaj malo, ne smetaj. Kupila, veliš? Sv tu hrpu? Je li to moja mala rasipnica opet bila vani i trčila novac?

(...)

NORA: Dobro, Torvalde, kako želiš...

HELMER: Ne kaniš valjda poricati, draga Nora? Moja je rasipnica tako slatka, ali joj treba hrpa novaca. Nevjerojatno kako su drage takve ptičice i kako su skupe čovjeku koji ih drži“ (Ibsen, 2007:12-16).

Iz navedenog citata uočava se kako Torvald svoju ženu smatra vlasništvom, odnosno kako je ona za njega ukras kuće, dok ona u sebi nosi djetinje ideale i naivnost. Ona kao lutka živi po tuđim pravilima, ali takvo ponašanje ona vidi kao čin ljubavi. Torvald joj ne dopušta izraziti svoje mišljenje te je smatra djetetom i rasipnicom koju on mora naučiti kako upravljati novcem. Jednako tako dolazi do izražaja koliko je Nora ovisna o svome mužu, odnosno o njegovom novcu, ali i nezadovoljna jer na svaki njezin zahtjev Torvald ima primjedbu. Nezadovoljstvo prekriva lažima; potajno jede slatkiše jer joj to muž brani. U tom prekrivanju krije se klica bunta koji će se kasnije razbuktati. Naime, kako se radnja razvija, Nora postupno otkriva svoju poziciju, odnosno u njoj se budi svijest o tome da joj je način života u sukobu s njezinom pravom osobnosti.

U razgovoru s prijateljicom Kristinom, daje do znanja da se želi osjećati vrijednijom i ravnopravijom u braku. Iskazuje bunt o svom položaju kao žene uspoređujući se s muškarcem i govoreći kako se osjeća korisnom dok radi:

„Oboje smo morali raditi. (...) plela sam i vezla, i slično. (...) A onda sam našla i druge izvore prihoda. Prošle sam godine imala sreće te sam prepisivala, posao plaćen po arku. Tako sam se zaključavala u sobu i pisala do kasno u noć. Ah, bila sam koji put tako umorna, tako umorna. Ali mi je unatoč svemu bilo vrlo ugodno tako raditi i zasluživati novac. Bilo mi je kao da sam muškarac“ (Ibsen, 2007:26, 35).

Nadalje, kroz dijaloge otkrivaju se Norine tajne, koje ona brižljivo čuva kako ne bi naštetila svom bračnom i obiteljskom životu. Doznaje se kako joj se muž prije nekoliko godina teško razbolio i da mu je jedini spas bio otići u Italiju na liječenje za koje oni nisu imali dovoljno novca. Nora se tada zadužila kod lihvara kako bi svom mužu omogućila liječenje, iako je znala da Torvald nikad ne bi pristao na to.

„Molila sam i plakala. Spominjala mu neka pomisli u kakvu sam stanju i neka uzme zajam. Tada je pobjesnio. Govorio je kako sam lakoumna (...) a ja rekoh u sebi moram te spasiti, pa sam našla izlaz“ (Ibsen, 2007:34).

Slagala je da joj je novac posudio otac, a kako joj je trebao muškarčev potpis za zadužnicu, a otac joj je bio na samrti, ona je, ne razmišljajući na posljedice, krivotvorila očev potpis. Bez obzira na to što je ona to učinila dobronamjerno, njezina djela se po općem shvaćanju morala uzimaju kao prijestupi, odnosno kriminalna su. Norina naivna priroda i nepoznavanje zakona i

običaja građanskoga života dugo je sprječavaju da upozna istinski karakter svoje okoline sve do presudne situacije kad Krogstad (lihvar) zatraži uslugu od nje, koju ona ne može ispuniti pa je on ucjenjuje da će sve reći njezinom mužu ne ispuni li zahtjev. Nakon spoznaje okrutnosti svijeta u kojem živi, u Nori se javlja strah koji je tjera u očaj:

„Ah, kad bih mogla otići! (...) Ja da pokvarim svoju djecu? Kuću da otrujem? To nije istina“ (Ibsen, 2007: 69,73).

Iz očaja i straha da se istina ne sazna, odnosno iz straha da ne uništi brak, Nora moli Torvalda da se zauzme na poslu za Krogstada, ali on ju odbija. Vidjevši da Nora nije ispunila zahtjev, Krogstad ostavlja pismo u sandučiću za Torvalda u kojem mu otkriva sve što je Nora napravila. U presudnoj noći, svoju nemoć i strah pred neizvjesnošću, pretvara u klicu nade, optimizam, smatrajući da će se njezin muž zauzeti za nju jer sve što je učinila bilo je iz velike ljubavi prema njemu. Međutim, Torvaldu nije važno to što je imala dobronamjieran motiv i spasila mu život jer on gleda samo sebe i svoj ugled koji bi mogao biti uništen:

„svu si mi sreću uništila, svu budućnost razorila! O, strašne li pomisli! Sad sam u rukama besavjesna čovjeka. Sad on može raditi sa mnom što ga volja, može od mene zahtijevati što mu drago, može mi naređivati i zapovijedati kako god hoće, a ja moram bez riječi sve podnositi. I tako sam nisko pao zbog lakoumne žene“ (Ibsen, 2007:144).

„cijelu stvar treba pošto-poto zabašuriti. A što se nas dvoje tiče, uredit ćemo tako kao da se među nama nije ništa dogodilo. Ali, dakako, samo pred svijetom. Ti ostaješ i nadalje u kući. To se razumije samo po sebi. Ali djecu nećeš odgajati – ne mogu ti ih povjeriti. (...) od danas nema više sreće. Treba spasiti ruševine, ostatke, vanjštinu“ (Ibsen, 2007:145).

Nora je priželjkivala čudo, no to se čudo nije dogodilo. Nakon navedenih riječi koje je izrekao njezin muž, ona shvaća da je cijelo vrijeme bila ptica u krletki, lutka koja je živjela po tuđim pravilima i u lažnoj idili. Shvaća da ne poznaje sebe i da Torvaldova ljubav nije prava ni iskrena jer u trenutku kada on dobiva drugo pismo od Krogstada u kojem on vraća zadužnicu i navodi da im neće "uništiti živote", Torvald mijenja stav, sretan je što je spašen i želi da sve bude kako je bilo, da ona i dalje ostane njegova prpošna, bespomoćna lutkica koju će on čuvati kao dijete. U Nori proključa bunt, pobuna protiv stanja u kojem se nalazi i koje je nepodnošljivo za nju te po prvi puta zauzima svoj stav i ravnopravno želi popričati sa svojim mužem.

„Samo sjedi. Imam mnogo govoriti s tobom. (...) ti me ne razumiješ. Ni ja tebe nisam razumijevala do večeras. Ne, ne prekidaj me. Slušaj što ću ti reći.. ovo je obračun, Torvalde. (...) U braku smo osam godina. Zar ne primjećuješ da nas dvoje, ti i ja. Muž i žena, pri put ozbiljno razgovaramo. (...) ti me nikad nisi razumio. Mnogo mi je nepravde nanoseno. Najprije od oca, a onda od tebe“ (Ibsen, 2007: 148-149).

Torvald ne shvaća da je Norina krivnja zapravo njegova krivnja jer nikad u njoj nije vidio "suputnika" nego lutku. Kao lutku gledao ju je i otac. S obzirom na to da je odrasla bez majke, otac je upravljao njezinim životom. Naviknuta od djetinjstva živjeti pod nečijom upravom, kasnije se bespogovorno prepustila muževoj volji i vladavini. Jednako je tako ona postupala sa svojom djecom; oni su bili njezine lutkice.

„Dok sam bila u očevoj kući, otac mi je iznosio svoje mišljenje o svemu, i tako sam ja imala njegovo mišljenje. Ako sam drukčije mislila, morala sam to kriti, njemu je samo njegovo mišljenje bilo po volji, zvao me svojom lutkicom te se igramo sa mnom kao što sam se ja igrala sa svojim lutkama. Onda sam došla tebi u kući (...) A ti si uvijek bio tako ljubazan prema meni. Naša kuća bila je samo kuća u kojoj se djeca igraju. Lutkice. Kod kuće je otac postupao sa mnom kao s malom lutkom, a ti ovdje postupaš sa mnom kao s velikom lutkom. A djeca su bila moje lutke. Uživala sam kad se igraš sa mnom kao što djeca uživaju kad se ja igram s njima. To je bio naš brak, Torvalde“ (Ibsen, 2007: 149-150).

Tijekom razgovora između dvoje supružnika, dolazi do izražaja njihovo različito gledanje na svijet, na moral i na zakone. Ona je na sve dotad gledala naivno i bezazleno jer ju je vodilo srce. Nije znala drugačije jer su joj nametnuli stav i pogled na svijet. Postaje svjesna da je bila prividno sretna žena, bez vlastitog stava i bez ličnosti. Štoviše, da je bila vesela jer se to tražilo od nje. U njoj se javlja težnja za promjenom, za oslobođenjem. Želi se zauzeti za sebe, spoznati sebe pa se protivi iluziji, uskogrudnosti, društvenim konvencijama i svemu onom što je obilježilo kako njezino djetinjstvo tako i brak. Želi ugoditi sebi: „Valja mi se osloniti na samu sebe kako bih razumjela i sebe i sve oko sebe. Zato više ne mogu ostati ovdje“ (Ibsen, 2007:152). Više ne smatra da su uloga majke i žene jedini posao i sreća za nju: „U to više ne vjerujem. Mislim da sam ponajprije čovjek – ja kao i ti, ili ću barem pokušati da to budem“ (Ibsen, 2007:153). Na kraju drame Nora bira egzil, napušta obitelj i dotadašnji život u lažima, dajući do znanja da svatko ima pravo na slobodu.

8. TENA ŠTIVIČIĆ: *TRI ZIME*

Hrvatska dramatičarka Tena Štivičić (1977.) svojim je radom, talentom i vještinom stekla međunarodno priznanje. Njezine drame izvode se na brojim europskim pozornicama, prevedene su na mnoge jezike te su nagrađivane. Tematika je suvremena, a njezin stil pisanja karakterizira složena karakterizacija likova i vješto isprepletanje različitih vremenskih i društvenih zbivanja. Trenutno živi i radi u Londonu i Zagrebu te piše na hrvatskom i engleskom jeziku. Dramom *Tri zime* donosi hvale vrijedno osvježanje u suvremenoj dramskoj književnosti. S velikim uspjehom drama je praizvedena u Londonu, a u New Yorku je osvojila uglednu nagradu *Susan Smith Blackburn Prize*.

Tim djelom, autorica je hrabro predstavila prijelomne trenutke hrvatske povijesti, a ujedno i svoje povijesti. Dakle, drama se sastoji od tri povezane priče smještene u Hrvatskoj kroz različite ključne političke događaje; Drugi svjetski rat (1945.), rani raspad Jugoslavije (1990.) te godinu referenduma za pristup Hrvatske Europskoj uniji (2011.). Naime, politička zbivanja i polemike u drami izrečeni su preko ženskih likova, koji su složeniji u odnosu na muške likove. U drami središnju ulogu, kao i kod Euripida i Ibsena imaju žene, u ovom slučaju tu ulogu zauzimaju četiri generacije žena iz jedne obitelji: Monika Vinter, njezina kći Ruža Kralj, Ružine dvije kćeri Maša Kos i Dunja Kralj, te Mašine kćeri Alisa i Lucija Kos. Kroz navedene likove, Tena Štivičić, prikazuje različite aspekte ženskog iskustva kroz vrijeme i različite društvene kontekste. Drama postavlja pitanja o identitetu, obitelji, političkim promjenama i snazi ženskog karaktera u različitim vremenskim i životnim situacijama. Početak drame odvija se u kancelariji HNK 1945. godine, a ostale se scene odvijaju u kući ili oko kuće obitelji Kos, koja je nekoć bila u vlasništvu obitelji Amruš. Pokretač radnje nadolazeće je vjenčanje u 2011. godini Mašine kćeri Lucije. Brojna vraćanja u 1945. i 1990. godinu, objašnjavaju i otpetljivaju pitanja vezana uz vlasništvo kuće, obiteljske tajne te odnose s kojima je sadašnja obitelj Kos povezana. Osim toga, drami je dodana i "četvrta zima" za koju autorica navodi da se nikad nije izvodila na pozornici bez njezina odobrenja, a upravo je ona bitna za konačnu potvrdu raznih obiteljskih nagađanja.

8.1. Pobuna i egzil kroz četiri generacije

U drami *Tri zime*, egzil/progon/bijeg, a onda i povratak prikazan je kroz četiri generacije iste obitelji tijekom turbulentnih vremena u Hrvatskoj, a vezan je uz kuću iz koje je prva generacija prognana, a ostale generacije stalno odlaze i vraćaju se. Naime, svaka zima u drami

predstavlja jedno razdoblje u kojem obitelj prolazi kroz različite faze egzila i pobune, od suočavanja s gubitkom domovine i traumom do pokušaja prilagodbe novom okruženju, primjerice:

„KAROLINA: Je pa to je moja kuća.

RUŽA: Više nije. Teodoru Amrušu je kao narodnom neprijatelju oduzeta imovina. Kuća je dodijeljena nama, tj. jedan dio, a u drugi dio se budu doselili još neki ljudi. (...) Dakle, savjetujem ti da se pribereš. Kad te pitaju, posvjedočiš da te je vrijeme u bolnici izljuje od buržoazijskih zabluda. I da smišliš kakav si društveno koristan posao u stanju obavljati kako bi pridonijela izgradnji nove Jugoslavije.“ (Štivičić, 2016: 66, 68).

„RUŽA: I ovo je druga zemlja. Mi imamo sreću da ovdje počnemo život ispočetka. Ne kao ovi kaj moraju prek posla svijeta bježati od pravde.“ (Štivičić, 2016: 40).

„MAŠA: Opet se neka nova unija nadvila nad nama. Pravim se da razumijem, a ništa ne razumijem. Sjećaš se kako je za nas sve bilo neizvjesno? Tako smo bili odgojeni. Ja nisam u stanju svladati svu tu neizvjesnost.“ (Štivičić, 2016:120).

Nadalje, s obzirom na to da Štivičić stavlja naglasak na ženske likove, odnosno preko njih donosi i prikazuje društvene i političke promjene, može se reći kako svaka od njih predstavlja ideje i osjećaje koji su obilježili određenu generaciju. Naime, prvu generaciju predstavlja Monika Vinter, krhka žena koja je u kući imućne obitelji Amruš radila kao služavka. Međutim, kad je vlasnikova kći Karolina saznala da je Monika u drugom stanju i da je njezin brat djetetov otac, ona ju je istjerala na ulicu:

„KAROLINA: Kako si se mogla dovesti u takvu situaciju? Kakvog ti posla uopće imaš s njim? I onda da mi ne kažeš? I da mi lažeš?

Karolinin glas se diže, ona viče, tresse se, prijeti. Monika se skutri, preplašena. Karolina zgrabi novac sa stola i pruži ga Moniki. Monika gleda, ne razumije.

KAROLINA: T o ti je od njega. Uzmi. Uzmi novce i uzmi dete i gubi se iz moje kuće. Da te više nisam vidjela. Hoću da uzmeš novce ovog momenta i da se gubiš iz kuće.“ (Štivičić, 2016: 155, 156).

Monika postaje prognanica, bez doma i zaštite. Iako je tada bila sramota da je neudata i da ima dijete, njezina se majka smilovala i primila ih. S obzirom na to da su živjeli jako siromašno, Monika je morala ostaviti dijete majci kako bi mogla raditi i prehraniti ih. Novac se teško zarađivao pa su Ružu dali nekoj obitelji u službu, u nadi da će tamo biti nahranjena i zbrinuta. Međutim, Ruža je zbog ozeblina skoro ostala bez stopala i tada se Monika izborila da je ponovno vrati i da se brine o njoj. Dugi niz godina živjele su bez vlastitog doma po tuđim kućama, služeći imućne obitelji. Puno godina kasnije, spletom okolnosti, odnosno društvenim i političkim promjenama, Monika i njezina kći Ruža dobile su pravo na kuću Amruševih, u kojoj se tada skrivala Karolina. Dolaskom u kuću koja je pripadala Amruševima, a onda i susret

s Karolinom, za Moniku je značio povratak u prošlost, buđenje svih bolnih osjećaja i sjećanja na mladost:

„Aleksandar skine plahu sa slike na zidu. Karolinin portret. Moniki se otme uzdah, skoro kao krik.“ (Štivičić, 2016: 39).

Međutim, u njoj se ne budi bunt ili ljutnja zbog svega što je proživjela, već je iz njezinih riječi i ponašanja vidljivo kako se ona još uvijek odnosi s poštovanjem i osjeća se inferiornom u odnosu na Karolinu koja je prije imala određeni status pa joj se obraća s "milostiva".

„KAROLINA: Ti nisi ništa bila kriva. Znaš?

Monika slegne ramenima. Nije sigurna.

KAROLINA: ja ti velim.

MONIKA: Ma dobro. To je sve bilo davno.

KAROLINA: Bumo popravili.

MONIKA: Ma, ko se još seća, milostiva...

KAROLINA: Morala buš mi govoriti Karolina“ (Štivičić, 2016: 74).

Iako su se okolnosti promijenile, Monika se i dalje odnosi prema njoj s dubokim poštovanjem, ali i ne samo prema njoj, nego i prema ostalim ljudima oko sebe; svima želi ugoditi i svima služiti. Strah ju je za Ružu jer je potpuno drugačija od nje, odnosno nikom se ne pokorava i nije podređena mužu, što ona smatra nedopustivim za jednu ženu i majku. Takva podređenost odraz je jednog sistema, to jest, jednog prošlog vremena, ali i bunt prema vremenu u kojem trenutno živi jer se ne osjeća korisnom. Dakle, to nezadovoljstvo životom izazvano društvenim promjenama te strah od nepoznatog može se smatrati društvenom i egzistencijalnom pobunom.

Drugu generaciju predstavlja Ruža, koja se u potpunosti razlikuje od svoje majke. Nakon što je proživjela teško i nesretno djetinjstvo, bez doma i u siromaštvu, postala je jaka i neovisna žena koja se buni protiv svake nepravde i podređenosti: „RUŽA: Nekad je spadalo. Sad ne spada. Ne bude mene nitko nadgledao odozgora.“ (Štivičić, 2016:39).

„RUŽA: Kaj bi napravila? Izbacili su ju jer su mogli, kaj su hteli. Sa služavkama. Ko sa cuckima.“ *Ruža se namršti od boli. Sjedne na stolac.* (Štivičić, 2016: 37).

Svojom sposobnošću za opstankom i preživljavanjem, Ruža se izborila za kuću iz koje joj je majka bila protjerana. Naime, nakon što je Teodor Amruš proglašen državnim neprijateljem, imovina mu je oduzeta i tu su kuću dodijelili Ruži, odnosno zbog poznanstava ljudi na funkciji mogla je birati u koju kuću će se useliti, a ona je izabrala upravo tu. Uselivši se baš u tu kuću, osjećala se moćnom i ravnopravnom. Shvativši da imaju "uljeza" u kući – Karolinu, koja se tu

skrila, osjetila je mržnju prema njoj zbog čina iz prošlosti. Snažan bunt koji Ruža ima prema društvu, obitelji i muškarcima kao nadređenima, najviše dolazi do izražaja kad Aleksandar (njezin muž) izrazi sumnju oko očinstva njihova tek rođenog djeteta:

„RUŽA: Slušaj, Saša, dobro kaj ti imam reći. Ti si imao zlu sreću u životu. Od krivog imena (Aleksandar) do krive strane. Teško ti je bilo djetinjstvo. Kao i meni. Nikad dosta kruha, nikad toplo, nikad odmora. Nikad lijepa riječ. I ovi moji prokleti prsti nakazni kaj me bole od kad sam imala pet godina. K tomu još i kopile. Uvijek govorkanja. Uvijek kao mama, pogni glavu, trpi, budi tiho. Sve to nije bio naš izbor, ni tvoj ni moj. E, sad imamo izbor. Moja mama ne bude više sluškinja. I nitko ne bude žene bacao na cestu s novorođenčadi, da se snalaze. Naša kćer, nikome nikad ne bude služila. Odrasla bude u slobodi, išla bude u školu i imala bude sretan život. Ak smo rat preživjeli i sad trebamo zasukati rukave i da zemlju izgradimo, ja mogu, nije mi teško. Ja sam spremna. Kaj god treba. Ali čuj me dobro Saša, još jednom i zauvijek – ne dam da mučiš mene i naše dijete. Budeš li nas mučio...ja budem ju uzela i mi bumo otišle. *Aleksandar šuti. Slomila ga je...*“ (Štivičić, 2016:46).

Navedeni citat iskazuje stav žene koja se nakon djetinjstva provedenog u stalnim selidbama, bez vlastitog doma te pokoravanja, poniženja i nemoći odlučno suprotstavlja sistemu, očekivanjima od obitelji i patrijarhalnom društvu. Toliko da preuzima inicijativu, bori se za budućnost te rješava stambeno pitanje svoje obitelji.

Treću generaciju predstavljaju Ružine dvije kćeri, Maša i Dunja. One pokušavaju pratiti vremenske (ne)prilike i prilagoditi se, preživjeti sve ono što donose društvene i političke promjene. Karakterno su vrlo različite: „DUNJA: Maša. Nisu mene više voljeli. Ja se samo nisam dala ponižavati, a ti si cijeli život gledala kako da svakom udovoljiš.“ (Štivičić, 2016:51).

Dunja je emigrirala u Njemačku, udala se za Nijemca Karla Dolinara (Švabu), ali se ipak vratila u obiteljsku kuću, ostavivši muža jer ju je fizički zlostavljao. Dok je bila u Njemačkoj i povremeno dolazila, smatrala je da su žene u tadašnjoj Jugoslaviji "zaostale" u odnosu na žene u Njemačkoj: „Da nisi više kanu stavljala, kosa ti je ko slama. Žene u Jugoslaviji izgledaju kao čopor lisica. Kao neki društveni eksperiment. Da te žmarci prođu.“ (Štivičić, 2016:50). Povratkom u svoju rodnu kuću, živi u zajednici, bez vizije budućnosti, bez posla i novca s neprestanim osjećajem samoće i otuđenosti. Jednak osjećaj samoće i otuđenosti te izgubljenost u vremenu i prostoru prati i Mašu. Nezadovoljna je svojim životom i nesretna jer stalno pokušava udovoljiti svojim ukućanima i ispuniti dužnost kao žene i majke:

„MAŠA: (...) trideset pet godina ja kuham za vas. Uz puno radno vrijeme (...) dvanaest tisuća, plus minus, večera. Pošto vas ima ko kusih pasa, a ja imam dvije ruke. I ti nisi mogao pzapamtiti u trideset pet godina da se stol treba postaviti...“ (Štivičić, 2016:15)

„DUNJA: Ti si radila?

MAŠA: A tko bi? i makovnjaču i orahnjaču. I sendviče. Vlado misli da hranu donose rode.“ (Štivičić, 2016:48).

„VLADO: Mašo, daj čistih čaša. *Maša poslušaj.*“ (Štivičić, 2016:79)

„*Maša se zamisli, duboko povrijeđena. Odmah počne slagati oko čaša i tanjura.*“ (Štivičić, 2016:81).

„MAŠA: Ne znam što je točno meni. Ne znam ni kako da to objasnim... užasno sam osamljena. Imam nekad osjećaj da nitko na svijetu nije bio tako osamljen. (...) Osjećam se kao da je sve oko mene nekako kao pod vodom.“ (Štivičić, 2016:52).

Zbog nezadovoljstva u sadašnjosti i straha od budućnosti, Maša nostalgично gleda stare fotografije. Preispituje sebe što je moglo biti da su se drugačije odvile životne situacije, da su ona i muž donijeli neke druge životne odluke, živjeli na drugom mjestu i slično:

„MAŠA: Pa ništa, mislila sam, misliš li ti nekad kako bi ti život izgledao da... slučajno nisi mene upoznao i da si ostao s njom. (...) Da smo mi otišli van ko Dunja i Švabo, ili da si bio podobniji devedeset prve pa da nisi dobio otkaz.“ (Štivičić, 2016:116).

Također, često sanja o odlasku, odnosno putovanju na neko egzotično mjesto gdje je sretna, ali to ostaje samo imaginarno putovanje. Tijekom razgovora s mužem, pokušava sebe prikazati kao poželjnu i vrijednu: „MAŠA: Tako. Da znaš. Da su i mene muškarci primjećivali.“ (Štivičić, 2016:117).

Svoj bunt prema stanju u kojem se nalazi i koje je nepodnošljivo za nju te vremenu u kojem živi i u kojem se pokušava snaći, najbolje dolazi do izražaja tijekom svađe, na dan Lucijina vjenčanja:

„MAŠA: Dopusti. Hoću reći nije lako biti otvoren i bez predrasuda. U našim godinama? Svaki dan kad se probudim, osjećam kako mi se sužava horizont. Kako sam mrvicu zatvorenija nego jučer. A ipak, trudim se. Ne dati predrasudama da nam pomute razum. Biti fer, biti objektivni. Kako god okreneš, naša obitelj živi u ovoj kući već sto godina. I stalno se mi vodimo nekim principima i jedva držimo živu glavu nad vodom. Možda treba pustiti onima koji se bolje snalaze da donesu odluke jer se bojim da smo ovaj put naprosto potonuli.“ (Štivičić, 2016:130-131).

Sukladno navedenom, kod Maše se javlja prvenstveno egzistencijalni tip pobune koji izvire iz osamljenosti, otuđenosti i stanja koje je neizdrživo za nju.

Naposljetku, četvrtu generaciju predstavljaju Mašine kćeri Alisa i Lucija Kos. Starija kći, Alisa Kos od samih je početaka pokazivala bunt, osobito prema roditeljima i okruženju. Nije prihvaćala njihova mišljenja niti se htjela uklopiti u zajednicu. Nije vezana uz obiteljsku kuću kao ostali dio obitelji. Često putuje, a trenutno živi i radi u Engleskoj. Njezin stav, način življenja i odluke koje donosi izazivaju čuđenje od strane njezine obitelji te neprihvatanje:

„VLADO: Itekako sam normalan. Kako ti to razgovaraš sa mnom? Prvo si objavila da se seliš u Nedođiju. Pa da ostaješ još tamo da radiš magisterij, pa da ostaješ još tri godine da radiš doktorat, pa da si se udala, što je bio popriličan šok, toga se svi sjećamo...

ALISA: Zato što si seljak.

VLADO: Ja sam seljak, jel? Dobro ja sam seljak. Što sam se šokirao kad sam vidio da mi je zet garav ko dimnjačar.

ALISA: Osim toga, znaš i sam da je to samo bio formalno brak (...) On ti nije bio zet. On je samo čovjek za kojeg sam se udala.

(...)

VLADO: Ti misliš da sam ja staromodan?

ALISA: Primitivan.

VLADO: Znaš što, ti si bezobrazna. Pošto ja ne znam nikoga tko bi na mome mjestu stoički podnio sve te epizode koje si ti nama pružila. I povrh toga, zar nisam, molim, ja bio taj koji je inzistirao da se otvoreno i... i... trezveno raspravi pitanje tvog lezbijstva.

ALISA: Ti si tvrdio da sam lezbijka zato što sam prešla tridesetu, a da se nisam udala, ukratko.“ (Štivičić, 2016: 24, 25).

Dakle, Alisa iskazuje društveni tip pobune prema sistemu u kojem živi i prema obitelji. Dok Alisa predstavlja "autsajdera" u obitelji, mlađa sestra Lucija Kos zbog stanja i načina življenja, odnosno preživljavanja koje je nepodnošljivo za nju daje završni udarac obiteljskoj drami. Odlučila se vjenčati za lokalnog "tajkuna" Damjana i tako doći do novca kojim će kupiti obiteljsku kuću u kojoj žive već godinama, a koja nikad službeno nije postala njihova. Ujedno ta udaja znači i uspon na društvenoj ljestvici za kojim ona silno pati. Taj bunt koji proizlazi iz očajja i nezadovoljstva, izazvan stalnim društvenim i političkim promjenama te pokušajima prilagodbe i stvaranja vlastitog identiteta, najviše dolazi do izražaja u njezinom završnom monologu:

„LUCIJA: (...) Ti nemaš pojma kako je ovdje. Ovo je čovječje, divlji zapad. Ovdje ne možeš ni zanokticu sanirati, a da nekog ne potplatiš. Ovo dvoje ubogih staraca ne mogu svojim penzijama poplaćati režije u ovom gospodskom stanu. Dunja tu sjedi s nama, bez prebite kinte. Nakon deset godina na sudu sa zlostavljačem. Al kad sam ja molila da mi se odobri privatna građanska akcija, da pošaljemo dečke k Švabi, sam da ga malo stepu, svi su se križali. Ne, nećemo ići tim putem. Oslonit ćemo se na sudove. Zakon je na našoj strani. Aha. Eto ti ga. Ona puši i pičkara po cijele dane, a on je u Ministarstvu vanjskih poslova. U ovoj kući je još naša prabaka rintala za gospodu. Tu su se rodile i baka i mama i Dunja. I mi smo ipak tu proživjeli život ko ljudi. I ja tu kuću ne dam. Ne dam da ju netko kupi, izbaci njih i pretvori u wellness centar. Jer sam osjećajna, pizda mu materina. A vi se svi samo čudite i naričete. Ovaj još uvijek igra loto. Mama zapomaže da nam je nekad bilo bolje. "Nismo imali puno, ali bili smo sigurni." Pa kad ste bili sigurni kad ste se na kraju svi međusobno poklali? Kaj se ti zgražaš? Kad sam ti zadnji put bila u posjeti jedva si kraj s krajem sklapala. I tam te ona tvoja stanodavka gledala ko da si neko smeće. Nemre zapamtiti jel Kroejša ili Raša ili Raša u Kroejša. (...) I ti ćeš uskoro dopuzati doma. Svi ćete pasti meni na grbaču jer sam ja jedina bila dovoljno inteligentna da se adaptiram. Ja. Zar nije život pun iznenađenja!“ (Štivičić, 2016:131-133).

9. DEMITOLOGIZACIJA PATRIJARHALNOG MITA O ŽENI

Ovo poglavlje diplomskoga rada temeljit će se na istraživanju patrijarhalnog mita o ženi unutar triju drama: *Medeja*, *Nora* i *Tri zime*. S obzirom na to da središnju ulogu u prve dvije drame imaju žene koje su svojom pobunom, a onda i egzilom "narušile" stereotipnu ulogu žene i majke, a u posljednjoj se drami može pratiti cijeli razvoj osvješćivanja žene kroz četiri generacije, u ovom dijelu rada pozabavit će se usporedbom demitologizacije patrijarhalnog mita o ženi u navedenim djelima. Da bi se razumjelo što je to demitologizacija patrijarhalnog mita, potrebno je definirati patrijarhalni mit. Naime, prema Dejanu Duriću, patrijarhalni mit bio bi: „skup predodžbi i vjerovanja unutar društvenih skupina koje označavaju žene i muškarce. U ovom slučaju riječ je o težnji za isticanjem, očuvanjem i prevlasti muškoga principa“ (usp. Durić, 2003:260). Drugim riječima, u takvim djelima naglasak se stavlja na razliku između muškarca i žene. Žene su prikazane kao pasivne, nemoćne i podređene, a muškarci kao dominantni. S pozicije demitologizacije patrijarhalnog mita o ženi, ove su drame izuzetno zanimljive jer problematiziraju patrijarhalnu mitologiju s motrišta žene.

Krenuvši od analize Medeje, odnosno tematike te drame u kojoj Euripid u vremenu kada žene nemaju pravo glasa, stavlja u središte pozornosti Medeju, ženu koja ne prihvaća ulogu pasivne žrtve već se suprotstavlja društvenim očekivanjima. Kroz njezine monologe saznaje se kako je ona nezadovoljna položajem žena, dotiče se teme rata i muške uloge u društvu naglašavajući razliku između žene i muškarca, primjerice: „Žene su možda pune straha u bitkama. No kad im dirneš u bračni krevet, nitko ne žudi za krvlju jače.“ (Euripid, 2015:16). Dakle, Euripid gradi složeniji lik povrijeđene žene koja je je sposobna podnijeti veliku žrtvu te je iznimno manipulativna u postizanju svojih ciljeva. Jednako tako u drami *Nora* javlja se žena koja je živjela dugi niz godina kao lutkica pod dominacijom svoga muža, bez stava i prava na mišljenje bilo da se radi o životu općenito, poslu, braku ili djeci. Međutim, tijekom drame, ona prolazi kroz proces buđenja, a onda i pobune te napušta svoj dom, brak i djecu kako bi spoznala sebe i živjela u slobodi. Ibsen je tako demitologizirao mit o ženi kao bespomoćnoj i dekorativnoj figuri koja ovisi o muškarcu. Treća drama simbolična naziva *Tri zime* donosi cijeli prikaz procesa žena kroz vrijeme, od prve generacije u kojoj se javlja Monika Vinter (prabaka), nemoćna i pokorna do posljednje generacije buntovnih sestara, Lucije i Alise koje žive po vlastitim pravilima. Dakle, Tena Štivičić prikazuje različite dimenzije ženskog iskustva kroz političke i društvene promjene. Postavlja pitanja o identitetu, obitelji i ženskoj autonomiji. Ženski karakteri složeni su, hrabri i suočavaju se s izazovima patrijarhalnog društva na različite

načine, izmičući stereotipima o ženama kao pasivnim ili podređenim bićima. U drami je zanimljivo upravo žensko viđenje rata, stav prema običajima, braku i društvenim očekivanjima. Nema izravnog govorenja o ratnim strahotama, već dolaze do izražaja stanja u kojima su bile tijekom godina rata. Kroz generacije se mogu primijetiti sukobi u određenim životnim stavovima, tako primjerice Alisa svog oca smatra staromodnim jer on ne razumije način na koji ona živi, ali i to što ona ima preko trideset godina, a još nije udana. Također, dolazi do izražaja nerazumijevanje Monike Vinter i njezine kćeri Ruže oko pogleda na muško-ženske odnose. Monika dolazi iz patrijarhalnog vremena, a Ruža iz liberalnijeg pa smatra da ženi nije potreban muškarac u odgoju djeteta i u izgradnji budućnosti i tomu slično. U novijem vremenu (2011.) koje je prikazano u drami, muškarac nema više dominantnu ulogu:

„VLADO: Pa da, lako se smijati starom ocu. Jadan je svaki muškarac koji je tu kosti ostavio. Među vama, najezdom jednom. (...) Smijte se, smijte. Baš lijepo. Dokle čovjek dogura, da je pred kraj života u vlastitoj kući predmet sprdnje i zajebancije. Čovjek cijeli život pokušava shvatiti vas četiri slaboumnice, a vi se samo sprdate. A takva vam je bila i matera Ruža i Karolina, čak me ni ona mala kurva Boni nije poštovala. Sram vas može biti.“ (Štivičić, 2016:29).

Kako je već rečeno, u drami je primjetna dominacija ženskih likova, odnosno njihov stav, pogled na svijet i položaj u odnosu na muškarčev je dominantniji pa se iz toga može vidjeti obrat patrijarhalnog pogleda na obitelj u kojem je muškarac "glava kuće".

I konačno, na temelju svega navedenog može se zaključiti kako je u sva tri djela mit o ženi kao nemoćnom i podređenom biću poništen: autori su pribjegli demitologizaciji. Svaki od njih prikazuje složene, snažne i samosvjesne žene koje se svojom pobunom suprotstavljaju društvenim normama i traže vlastitu autonomiju.

9. ZAKLJUČAK

Glavno pitanje koje se postavilo u ovom diplomskom radu jest sljedeće: na koji se način pobuna i egzil (izgon i samoizgon) ostvaruju u dramama *Medeja*, *Nora* i *Tri zime*? Pojam egzila dobro je poznat kroz povijest ljudskoga društva pa iako je u davnoj prošlosti bio vezan uz prisilno napuštanje zemlje, odnosno prakticiran kao dio kazne, kroz vrijeme on postaje sve više dobrovoljan zbog nezadovoljstva životnim okruženjem, neslaganja s društvenim ili političkim zahtjevima i tomu slično. Dakle, skoro svaki egzil popraćen je nekom pobunom, buntom koji sazrijeva u čovjeku spram nekoga ili nečega. Ta dva toposa vrlo su zanimljiva u svijetu književnosti, a provedenom analizom razvoja kazališta i drame može se doći do zaključka da su kazalište i pobuna usko povezani jer je svaka pobuna, izražena na pozornici ili kroz dramski tekst, uglavnom rezultirala odbijanjem, neprihvatanjem, a često i egzilom, kako u svijetu tako i u Hrvatskoj. S obzirom na to da se ovaj rad oslanja na tipologiju pobune prema Brusteinu, za koju on smatra da se može pronaći u bilo kojem dramskom tekstu, u ovom radu su se analizirali elementi takozvane mesijanske pobune, zatim društvene i egzistencijalne pobune s naglaskom na glavne ženske likove u dramama koje ujedno imaju i dominantniju ulogu. Mesijanski tip pobune nastaje kada se dramaturg pobuni protiv Boga i pokuša zauzeti Njegovo mjesto, društveni nastaje kada se dramaturg pobuni protiv konvencija, morala i vrijednosti koje su na snazi u društvenoj zajednici, a egzistencijalni se događa kada se dramaturg pobuni protiv uvjeta svoje egzistencije. Sukladno navedenom, nakon analize navedenih djela, može se zaključiti da se u djelu *Medeja*, grčkog dramatičara Euripida, egzil/progon ostvaruje kao dio stare prakse, oblik kažnjavanja, ali i kao svojevolutni egzil koji Medeja odabire zbog odluke o osveti nevjernom Jazonu. Što se tiče vrste pobune koja se ostvaruje u djelu, najviše dolazi do izražaja egzistencijalni tip pobune. Medeja zbog stanja koje je nepodnošljivo za nju, zbog jada koje je pretrpjela i proživjela kao biće koje je odbačeno unatoč svemu što je dala za svog voljenog supruga, doživljava slom i u njoj se budi bunt koji je tjera na krvavu osvetu. Dakle, elementi koji ukazuju na egzistencijalni tip pobune u ovom djelu prikazuju se u tragičnom liku žene koja ispod mahnite strasti skriva cijelu jednu riznicu osjećaja. Gubitak povjerenja i sigurnosti koju Medeja osjeća, odnosno razbijanje iluzija koje doživljava kad shvaća što je sve učinila zbog ljubavi (ili ljubomore), rezultira bijesom, a onda i buntom. Dotad bezgranična ljubav pretvorila se u bezgraničnu mržnju, očaj i veliku želju za osvetom. I na kraju, to povrijeđeno biće, uništenih snova, u potpunosti nadvladava nju kao majku te ona zadaje Jazonu posljednji udarac ubivši vlastitu djecu.

I u drami *Nora* glavnu ulogu ima žena, žena koja se pobunila te na kraju odabrala egzil, zapravo samoizgon, ostavivši dotadašnji život, brak i djecu. Iako takva pobuna djeluje prvenstveno kao društvena pobuna protiv obitelji, odnosno patrijarhalnog društva u kojem žena i muškarac nisu ravnopravni, analiza ukazuje kako se ipak radi o egzistencijalnoj pobuni žene kao bića koje je nezadovoljno svojim životom, koje želi spoznati sebe, štoviše, koje doživljava unutarnju preobrazbu pa odbija živjeti prema tuđim očekivanjima. Dakle, drama prikazuje proces osvješćivanja bića koje je dugi niz godina živjelo ograničeno.

Nadalje, u posljednjoj drami *Tri zime*, egzil/progon/bijeg, a onda i povratak prikazan je kroz četiri generacije jedne obitelji tijekom turbulentnih vremena u Hrvatskoj, a vezan je uz kuću iz koje je prva generacija prognana, a ostale generacije stalno odlaze i vraćaju se. Naime, svaka zima u drami predstavlja jedno razdoblje u kojem obitelj prolazi kroz različite faze egzila i pobune: od suočavanja s gubitkom domovine i traumom do pokušaja prilagodbe novom okruženju. U drami se postavljaju pitanja o identitetu, obitelji, politici i snazi ženskoga karaktera u različitim vremenskim i životnim situacijama. Analiza djela upućuje da se u svakom naraštaju mogu pronaći primjeri egzistencijalne i društvene pobune te egzil koji je popraćen društvenim, osobnim, političkim ili obiteljskim pitanjima. Dakle, nezadovoljstvo životom izazvano društvenim promjenama te strah od nepoznatog (nova država, nova pravila, nova društvena očekivanja i sl.) može se smatrati društvenom i egzistencijalnom pobunom.

S obzirom na to da središnju ulogu u prve dvije drame imaju žene koje su svojom pobunom, a onda i egzilom "narušile" stereotipnu ulogu žene i majke, a u posljednjoj se drami može pratiti cijeli razvoj osvješćivanja žene kroz četiri generacije, bilo je zanimljivo istražiti i patrijarhalni mit o ženi. Na temelju analize može se zaključiti kako je u sva tri djela mit o ženi kao nemoćnom i podređenom biću poništen, demitologiziran. Svaki autor prikazuje složene, snažne i samosvjesne žene koje se svojom pobunom suprotstavljaju nametnutim normama i traže vlastitu autonomiju.

I konačno, kao zaključak cjelokupnoga rada može se potvrditi Brusteinova zamisao da svaki dramski tekst (pa i onaj koji nije pisan na tragu načela aristotelovske dramaturgije) nosi u sebi neku pobunu, odnosno prikazuje neku pobunu, revolt, bunt spram nekoga ili nečega.

10. LITERATURA:

- Beker, Miroslav. (1995.). *Uvod u komparativnu književnost*, Zagreb: Školska knjiga.
- Bettiza, Enzo. (2004.) *Egzil*, Split: Marjan tisak. S talijanskog prev. Karmen Milačić i Ana Prpić.
- Bojčić, Fabijan. (2013.). *Povijest kazališta*. Zagreb.
- Brustein, Robert. (1991.) *The Theatre of Revolt. Studies in modern drama from Ibsen to Genet*. Chicago: Elephant Paperbacks, PDF izdanje.
- Crnijević-Carić, Dubravka. (2014). *O kazalištu i drami tijekom stoljeća I*. Zagreb: Alfa.
- D'Amico, S. (1972.). *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod.
- Durić, Dejan, *Patrijarhat, rod i pripovijetke Dinka Šimunovića*, u: *Croatica et Slavica ladertina*, 8/1, 2003.
- Dukat, Zdeslav. (1996.). *Grčka tragedija*. Zagreb: Demetra.
- Fischer-Lichte, Erika. (2010.). *Povijest drame, razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*. Zagreb: disput. S njemačkog preveo Dubravko Torjanac.
- Frye, Northrop. (2000.). *Anatomija kritike*. Zagreb Golden marketing. S engleskog prevela Giga Gračan.
- Ibsen, Henrik. (2007.). *Lutkina kuća*. Zagreb: Školska knjiga.
- Kaštelan, L. (2015.). *Euripid – Sofoklo, Grčke tragedije*. Zagreb: Mozaik knjiga
- Lesić, Zdenko. (1990.) *Teorija drame kroz stoljeća III*. Sarajevo: Svjetlost.
- Livraga Rizzi, Jorge Angel. (2000.). *Kazalište misterija u Grčkoj: tragedija*. Zagreb: Nova Akropola. Prijevod: Renata Garbajs, Gloria Blažanović
- Lukšić, Irena. (2002.). *Egzil, emigracija: novi kontekst: zbornik*. Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka, Zagreb
- Oraić-Tolić, Dubravka. (2001.) *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb: Ljevak.
- Prošev-Oliver, Borjana. (2009.). *Egzil u makedonskoj književnosti: doktorska disertacija*. Zagreb.

- Sironić, M. (1995.). *Rasprave o helenskoj književnosti*. Zagreb : Matica hrvatska.
- Slamnig, Ivan. (1999.). *Svjetska književnost zapadnog kruga*. Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, Milivoj. (1997.). *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, Milivoj. (2003). *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
- Solar, Milivoj. (1982.). *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Szondi, Peter. (2001.). *Teorija moderne drame 1880-1950*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO. S njemačkog preveo Ivan Katić.
- Škvorc. Boris. (2004.). *Egzilna i emigrantska književnost: Dva modela diskontinuiteta u sustavu nacionalnog književnog korpusa u doba kulturnih studija*, u "Kolo", 14, 2, on-line na poveznici <https://www.matica.hr/kolo/296/egzilna-i-emigrantska-knjizevnost-dva-modela-diskontinuiteta-u-sustavu-nacionalnog-knjizevnog-korpusa-u-doba-kulturalnih-studija-20257/> (30.9.2023.).
- Štivičić, Tena. (2016.). *Tri zime*. Zagreb: Hena com.
- Williams, Raymond. (1979.). *Drama od Ibsena do Brehta*. Beograd: Nolit.