

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
ODSJEK ZA JUŽNOSLAVENSKE JEZIK I KNJIŽEVNOSTI
KATEDRA ZA MAKEDONSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

Anita Kisić

ŽENSKI POGLED NA ŽENSKU DRAMU (I TRAUMU)

Žensko dramsko pismo u makedonskoj i hrvatskoj suvremenoj dramskoj književnosti

Diplomski rad

Mentor: dr.sc. Ivica Baković

Zagreb, svibanj 2015.

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	6
2. FEMINIZAM I NJEGOVI VALOVI.....	7
2.1. Jugoslavenski feminizam	9
2.1.1. Makedonke	10
2.1.2. Hrvatice.....	11
3. ŽENSKO PISMO.....	12
3.1. Muška povijest.....	12
3.2. Žensko pisanje.....	15
3.3. Ženska drama.....	16
3.4. Ženska trauma.....	18
3.5. Ženski pogled.....	20
4. MAKEDONSKI SLUČAJ.....	21
4.1. Ženski likovi u muškoj (kanoniziranoj) drami.....	23
4.2. Olivera Nikolova – povratak folklornom načinu pisanja.....	24
4.2.1. Fatalni ženski lik.....	26

4.3.	Jadranka	Vladova	–	pisanje	o	
	Drugom.....					28
	4.3.1. Velika Majka.....					29
4.4.	Žanina	Mirčevska	–	fragmentarni		
	redukcionizam.....					32
	4.4.1. Drama i trauma svakodnevnice.....					34
5.	HRVATSKI SLUČAJ.....					37
5.1.	Lada	Kaštelan	–	analiza	muško-ženskih	
	odnosa.....					37
	5.1.1. Drama generacije.....					39
5.2.	Lydia	Scheuremann	Hodak	–	drama	ratne
	traume.....					42
	5.2.1. Ratno svjedočanstvo.....					43
5.3.	Asja	Srnec-	Todorović	-	mlada	hrvatska
	drama.....					46
	5.3.1. Stupnjevanje nasilja					49
6.	ZAKLJUČAK.....					53
7.	POPIS LITERATURE.....					55

Ženski pogled na žensku dramu (i traumu)

Sažetak

U radu se analiziraju drame triju makedonskih i triju hrvatskih dramatičarki. Počevši od teorijsko-povijesnih okvira feminizma, ženskog pisma, drame, traume i distinkcije ženskog i muškog pogleda, slijedi analiza drama u svim ranije navedenim okvirima. Sve drame imaju zajedničke crte, iako su nastajale u različito vrijeme i na različitom mjestu. Prikazuju ženski pogled od sedamdesetih godina prošlog stoljeća pa do samog početka ovog stoljeća. Drame pokazuju kako su žene, iako u praksi jednake, sa svim pravima, opterećene prošlim i tuđim, dok im se budućnost čini isprazna i izgubljena.

Ključne riječi: feminizam, žensko pismo, drama, trauma, ženski pogled

Ženski pogled na žensku dramu (i traumu)

Bez razlike koliko je uspješan, voljen i utjecajan njezin posao, kad autorica umre, u devet od deset slučajeva biva izbačena s liste, kolegija i antologija, dok muškarci ostaju. Ako ima hrabrosti rađati djecu, šanse za izbacivanje su još veće (...) Većina književnih djela žena - kao i većina djela žena iz bilo kojeg drugog područja – smatra se nevažna, sekundarna od strane maskulino orijentiranih profesora i kritičara oba spola; književni stilovi i žanrovi redefinišu se s ciljem da žene obično ostanu u drugom planu. Zato, ako želite da se vaše pisanje shvati ozbiljno, nemojte se udavati i nemojte imati djecu, a prije svega nemojte umrijeti. A ako već morate umrijeti, izvršite samoubojstvo. Oni to odobravaju! (Kroeber Le Guin, 1989: 177).

1. UVOD

Svako stoljeće donosi nova otkrića, pristupe i nove borbe, a neke borbe traju i danas. Još odavna, a pogotovo od 18. stoljeća žene pokušavaju koliko-toliko izjednačiti svoju poziciju u odnosu na poziciju muškaraca. Sve bitke, pa tako i feminističke težnje, ne mijenjaju način borbe, ali mijenjaju cilj. Govoreći ovdje o književnom (ne)priznavanju autorica, pokušava se doći do razloga zašto je kanonizirana književnost većinom muška.

U središtu interesa su makedonske i hrvatske dramatičarke, iako je veći naglasak na makedonskoj ženskoj dramskoj književnosti koja se još više, nego li hrvatska, morala boriti za svoju čitalačku i gledalačku publiku. Drama se u radu neće promatrati samo kao književni rod, nego i kao općeniti (potresan) događaj jer svi doživljavaju drame, ona je postala nešto svakodnevno (iako se više povezuje sa ženskim spolom). Za žene se zna reći kako maštaju jer su odrastale na bajkama i crtanim filmovima, dok su muškarci gledali ratne filmove i pornografiju. Možda će zato dramatičari u svojim dramama odgovarati na pitanja: tko, kada i gdje, a dramatičarke: kako, zašto i zašto ne. Ženska radoznalost i sklonost detaljiziranju, kako u privatnom životu, tako i u književnosti, nerijetko se podcjenjuje te se zaboravlja da je naizgled više bitno tko je napisao, nego što je napisao. Čak se dan danas „reinkarniraju“

slavna ženska imena koja su anonimno pisala u strahu od osude ili odbacivanja. Prisjetimo se samo Marije Jurić-Zagorke ili makedonskih književnica Danice Ručigaj i Evgenije Šuplinove.

Cilj rada nije oživjeti zaboravljene autorice ili istaknuti vlastite feminističke stavove, već preispitati razlike (ako postoje) između muškog i ženskog: tijela, drame, pogleda, traume i sl. Analizom triju makedonskih i triju hrvatskih drama napisanih ženskom rukom, pokušava se utvrditi koje i kakve su tematske, idejne i simbolične funkcije ženskog dramskog pisma stavljajući naglasak na dramu u oba značenja, ženski pogled s pretpostavkom da nije istoznačan muškome te, najvažnije, analizu funkcija ženskih likova po načelu tipizacije.

2. FEMINIZAM I NJEGOVI VALOVI

*Žena se rađa slobodna i ostaje ravnopravna s muškarcem. Društvene razlike mogu se temeljiti samo na zajedničkoj koristi.*¹ Ovo je prvi članak poznate *Deklaracije o pravima žene i građanke* koji je 1791. godine napisala Olympia de Gouges smatrajući kako se *Deklaracija o pravima čovjeka i građanina* odnosi samo na muškarce. De Gouges je žena koja je za vrijeme Francuske revolucije, kada je ukinut feudalizam, jasno istaknula kako je došlo vrijeme da se ženama daju određena prava. Iako su prve feministice najčešće bile bijelkinje, ugledne žene čiji su muževi bili dobroteljci muškarci koji su podržavali svoje supruge, primjerice Harriet Taylor Mill, Millicent Fawcett i Emmeline Pankhurst (Zaharijević, 2012: 390), de Gouges je prije objave svoje Deklaracije napustila muža i uzela ime pod kojim je danas poznajemo.

Ranije spomenuta Pankhurst se ističe i zbog činjenice da je većina žena iz njezine obitelji bila na čelu poznatog pokreta sufražetkinja s kraja 19. i početka 20. stoljeća u Velikoj Britaniji. Sufražetkinje su zahtijevale davanje prava ženama na glasovanje, što su nakon Prvog svjetskog rata i dobile. Žene za vrijeme rata, s obzirom na to da su muškarci manje-više

¹Usp. de Gouges, O. (n.d.), *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. U: *Reč* 78/24. Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja, prev. Jovanović, A., Beograd: Fabrika knjiga, str. 150. Preuzeto: <http://fabrikaknjiga.co.rs/rec/78/147.pdf> (pregledano 25. ožujka 2015.)

bili na fronti, počinju obavljati poslove koji su se do tada smatrali muškima, iako poslijeratna propaganda pokušava vratiti staro stanje različitim nagradama majkama s puno djece ili spominjući *novu modernu ženu* u kontekstu žene u savršeno uređenom domaćinstvu (Isto, 392-397).

Razdoblje 19. stoljeća i težnje sufražetkinja za izjednačavanjem prava glasa između muškaraca i žena čini prvi od tri vala feminizma. Simone de Beauvoir smatra se ključnom ženom drugog vala feminizma zbog definiranja uzroka podređenosti žena i načina na koje je ta podređenost funkcionirala stoljećima. Odnosno, ona naglašava spolnu razliku između muškarca i žene kao osnovnu razliku među ljudima, no da žensko, bez obzira na to što ga društvo čini takvim, nije bezvrijedno; dok je rod kategorija koja opisuje djelovanje patrijarhata na svaku ženu, odnosno patrijarhat je *sistem vrijednosti u kojem ženska i muška bića (spol) postaju muškarci i žene (rod)* (Isto, 398-401). Štoviše, govoreći o rodu, bitno je istaknuti da je rod „relacijski pojam“, odnosno nije upućen samo ženama, nego da svoju puninu ima tek u suodnosu oba spola te da rod, kao i rodnost ne upućuju na proces, odnosno nisu konstantna, gotova forma (Milić prema Popović, 2011).

Liberalni pokret za ženska prava i Pokret za oslobođenje žene dva su moćna ženska pokreta koja nastaju šezdesetih/sedamdesetih godina u SAD-u. Osim općenitog zastupanja interesa žena ili pisanja prvih feminističkih teorijskih tekstova, feministice se od početka feminizma do danas bore s dilemom - jednakost ili razlika? Zapravo, nekim je ženama bila dovoljna jednakost među spolovima, dok su druge, radikalnije, težile korjenitim promjenama unutar društva, stavljajući naglasak na različitost muškaraca i žena, nekad i predstavljajući žene superiornijima od muškaraca (Mary Dale), dok je razlika između samih žena bila sporedna (Zaharijević, 2012:404-406).

Ako je žena nezavisna, ona ne može biti žena – ona mora biti lezbijka: mišljenje je većine muškaraca sedamdesetih godina na temu feminističkog pokreta. Smatra se da takva i slična razmišljanja usporavaju realizaciju ženskih težnji, iako se za lezbijske feministice govorilo da su radikalnije i upornije i od najradikalnijih heteroseksualnih feministica. Štoviše, upravo će one započeti tzv. unutrašnju kritiku feminizma smatrajući da je *lezbijka jedina prava žena, budući da se investira isključivo u žene* (Isto, 407-408).

Kako smo ranije napomenuli, prve feministice bile su ugledne, bijelkinje, dobro udane žene (pretpostavimo heteroseksualne), a nakon lezbijskih feministica, osamdesetih godina jačaju i glasovi crnkinja feministica za koje se kasnije kaže da su itekako doprinijele

feminističkom pokretu. Također, iako je sedamdesetih u centru feminističkih istraživanja bila kategorija roda, devedesetih dolazi do tzv. rastemeljenja feminizma. S tim u vezi, feministice trećeg vala zalažu se za *inkluzivni afinitet*, a ne za *isključujući identitet*, što je zapravo pomak feminističkih ideja od njegovih metafizičkih temelja te kreiranje novog polazišta ženske politike. Spomenute lezbijke feministice i crkinje feministice, kao jednakovrijedni čimbenici ženske politike tako trebaju predstavljati ideju da se svaka žena može uključiti u feminističko djelovanje, *a stvaranje tog prostora prepoznavanja i inkluzivnosti postaje cilj feminizma trećeg vala* (Isto, 408-415).

Danas, u 21. stoljeću, mnogobrojne žene niti ne znaju za ovakvu povijest žena, odnosno borbe za izjednačavanje s muškarcima, iako feminizam sa svojim teorijama i preferencijama ne jenjava jer sve „manjine“, neovisno o spolu, vjeri, podrijetlu, seksualnoj opredijeljenosti, socijalnom statusu ili nečem desetom i dalje pokušavaju utjecati na promjenu društva, iako se čini da onakvih prošlostoljetnih promjena više neće biti.

2.1. Jugoslavenski feminizam

Kao i u svemu drugome, feministički utjecaj u usporedbi sa Zapadom kasni i na prostoru Jugoslavije. Među zemljama poput Kameruna, Sjeverne Koreje, Gvatemale, Liberije, Trinidada i Tobaga, Venezuele i Vijetnama, jedna je europska država dala ženama pravo glasa 1946. godine, a to je Jugoslavija (Isto, str. 69). Međutim, iako su žene imale sva prava, prije nego na emancipaciji žena, radilo se na emancipaciji radničke klase, te bez obzira na razinu socijalne emancipacije, ženu se i dalje gledalo kroz reproduktivnu funkciju, a njezin je identitet obuhvaćao uloge: majke, supruge i radnice (Zajović, 2002).

Feminističke grupe i inicijative na području Jugoslavije počinju se organizirati krajem sedamdesetih godina 20. stoljeća. Prvi Međunarodni feministički skup u SFRJ bio je 1978. godine u Beogradu, a poznatiji je pod nazivom DRUG-ca žena kojeg je organizirala Žarana Papić. Skupu su, osim predstavnica iz Beograda, Ljubljane i Zagreba, prisustvovala i feministice iz Engleske, Francuske, Italije i SAD-a.²

²Usp. Vušković, L., Trivunac, S., *Feministička grupa "Žena i društvo"*, Autonomni ženski centar. Preuzeto:

Međutim, valja spomenuti i Antifašistički front žena (AFŽ) koji je okupljao žene bez obzira na dob, obrazovanje, nacionalnost i vjeru, radi poučavanja i političkog opismenjavanja te *ostvarivanja građanske, političke i spolne ravnopravnosti*. Front je osnovan 1942. godine u Bosanskom Petrovcu, a u Istri 1943. godine.³

2.1.1. Makedonke

Još na samom početku 20. stoljeća Makedonke su bile proslavljene žene⁴. Ne zbog umijeća kuhanja, odgajanja djece ili čišćenja, već upravo zbog borbe. Američki časopis *The Saint Paul Globe* daleke 1904. godine objavljuje članak „Makedonske Ivane Orleanske“ (Македонските Јованки Орлеанки⁵) gdje se navodi kako su žene i otprije sudjelovale u ratovima i revolucijama, ali nikada nisu imale tako aktivnu ulogu koju su imale Makedonke u borbi protiv Turaka. Štoviše, i druge zapadne novine pišu o junaštvima Makedonki: *Imperial press* (1901., članak *Pogubljene žene*), *The Minneapolis journal* (1903., članak *Žene na bojnom polju*), a u novinama *The San Francisco call* (1903.), *New-York tribune* (1904.), *Daily press*

<http://www.womenngo.org.rs/zenski-pokret/istorija-zenskog-pokreta/216-feministicka-grupa-zena-i-drustvo> (pregledano 08. rujna 2014.)

³Usp. Dukovski, Darko, Antifašistička fronta žena. Članak Na: Istarska enciklopedija. Preuzeto: <http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=70> (pregledano 17. veljače 2015.)

⁴Na kraju 18. st. pojavljuje se Sirma Vojvoda, poznata ne samo kao povijesna ličnost, već i kao često opjevan lik narodne poezije. Kao osamnaestogodišnja djevojka maskirala se u muškarca i bila izabrana za vojvodu čete pa je tako i dobila „prezime“ Vojvoda. Bila je izvrsna ratnica, bistra i hrabra i uspješno je vodila bitke protiv razbojnika. Više: Anon (2011), *Sirma Vojvoda U: Makedonska nacija*, ur. Jakovleski, M. Preuzeto: <http://www.mn.mk/makedonski-legendi/4134-Sirma-Vojvoda> (pregledano 17. veljače 2015.) Slično kao i Rumena Vojvoda koju su još nazivali i „planinskom caricom“. Više: (2011), *Planinskata carica – Rumena Vojvoda*. U: *Makedonska nacija*, ur. Jakovleski, M. Preuzeto: <http://www.mn.mk/makedonski-legendi/4365-Planinskata-carica---Rumena-vojvoda> (pregledano 17. veljače 2015.)

⁵Sve citate, ako nije navedeno drugačije, s makedonskog prevela A.K. Također, ovo je jedini potpisani članak o makedonskim junakinjama, autor članka je Albert Sonxichseh, dok su ostali nastali kao prijevod i analiza stranih članaka.

(1906.) i u *The NY Timesu* (1903.) barem je jedan redak posvećen „hrabrim Makedonkama“: *Makedonska herojska borba za slobodu/Turski ih se vojnici plaše i izbjegavaju ih – žene borci hrabre poput muškaraca* (Stevanov, 2011).

Što se tiče ženskih pokreta u Makedoniji, oni vuku korijene od kraja Narodnooslobodilačke borbe, iako su se i prije toga žene pokušavale ujediniti. Svi dotadašnji pokušaji sastojali su se od formiranja manjih grupa (kružoka) koje su se svodile na druženje po kućama, razgovorima, razmjenama recepata, savjeta u odgajanju djece i sl. Poznato je i postojanje ženske organizacije "Pod Visokom zaštitom njenog veličanstva Kraljice Marije, Bitoljska ženska podružnica" (Под Високом заштитом њеног величанства Краљице Марије, Битољска женска подружница), kojom je 1935. godine predsjedala izvjesna Stoja F. Jakovlević. Većinu podataka po pitanju ovakvih i sličnih povijesnih činjenica, teško je pronaći jer su se ženske organizacije uvijek vodile u neakvoj pozadini većih (muških) aktivnosti, ili su djelovale lokalno, po kućama tadašnjih aktivistica.

Ženski aktivizam koji danas (pre)poznajemo počinje nakon Narodnooslobodilačke borbe, krajem 1944. godine, povlačenjem okupatora s prostora tadašnje Jugoslavije, što ističe jedna od osnivačica Antifašističkog pokreta žena FNRJ-a, Anča Ristevska. Ona se spominje i u izdanju "Žene Makedonije u NOB-u" (Жените на Македонија во НОБ) iz 1976. godine, kao jedna od osnivačica Antifašističke fronte žena, zajedno sa Vidom Popovskom, Kostadinom Puplevom i Danicom Hadži Popovom koja je bila predsjednica AFŽ-a (P., 2013).

Danas, kao i u većini drugih zemalja, Makedonke su uključene u različite organizacije koje podupiru bilo ravnopravnost spolova, bilo općenito status žena. Spomenimo samo neke od njih: Pokret za socijalnu pravdu "Lenka", Nacionalno vijeće za ravnopravnost spolova, Makedonski centar za ženska prava, ESE Udruga za emancipaciju, solidarnost i jednakost žena i sl.

2.1.2. Hrvatice

Slično kao i sami počeci ženskih pokreta, prvi zabilježeni podaci o ženskim organizacijama na području Hrvatske sežu također u 19. stoljeće. Ovdje je bitno istaknuti učiteljicu Mariju Jambrišak koja je 1871. godine na Markovu trgu na Prvoj općoj hrvatskoj učiteljskoj skupštini tražila jednake uvjete rada i plaću za žene i muškarce. Nadalje, jedna od najznačajnijih

feministica tog vremena je i nezaboravna Marija Jurić Zagorka, čiji su oštri kritički tekstovi nerijetko bili tema saborskih rasprava, kao i Dragojla Jarnević koja je pisala o statusu žena u ilirskom pokretu te Slava Raškaj koja je pisala o položaju žene umjetnice.

Iz ranije spomenutog skupa DRUG-ca žena, hrvatske aktivistice osnivaju feminističku sekciju *Žena i društvo* pri Sociološkom društvu Hrvatske u sklopu koje organiziraju različita predavanja i radionice. Ta sekcija smatra se jednom od nekoliko koje predstavljaju začetke feminističke institucionalizacije u Hrvatskoj. Navest ćemo samo neke od članica sekcije: Nadežda Čačinovič, Blaženka Despot, Vesna Kesić, Vesna Pusić i Lydia Sklevicky. One, a i mnoge druge, svojim su *diskusijama, umjetničkim i aktivističkim angažmanima s temama žene kao subjekta u filozofiji, homoseksualnosti, odnosa roda/spola, ženskog pisanja i "ženskog pisma", psihoanalitičkog pristupa ženi i sl. doprinijele studijima roda koji su svoj institucionalni okvir doživjeli 1995. godine u sklopu osnovanog Centra za ženske studije u Zagrebu* (Maskalan, 2010:689).

3. ŽENSKO PISMO

U ovom poglavlju obrazlaže se pojam ženskog pisma, odnosno ističu možebitne razlike u odnosu na kanoniziranije „muško pismo“ te utvrđuju mogući razlozi podcijenjenosti ženskog pisanja, osobito u slučaju drame, koja u svom drugom značenju više označava žensko, nego li muško. Osim toga, obratit će se pozornost na motiv i funkciju traume, kao jedne od karakteristika ženskog pisma, kao i na distinkciju ženskog i muškog pogleda.

3.1. Muška povijest

Prvu povijest makedonske knjiženosti objavio je 1990. godine Miodrag Drugovac pod naslovom *Povijest makedonske književnosti 20. stoljeća (Историја на македонската литература XX век)* koja spominje oko tisuću i sto pisaca, među kojima je samo trideset žena. Jasna Koteska u svojoj studiji *Makedonsko žensko pismo (Македонско женско писмо)* ističe da su u toj maloj brojci žene „važne“ jer su bile ili majke ili žene poznatih Makedonaca. Autorica također naglašava da se posljednjih desetak godina žene jednakom mjerom, kao i muškarci, bave pisanjem što potvrđuje i popularnost zbirke priča *Zoki Poki* Olivere Nikolove,

napisane 1963. godine, koja se smatra jednom od najčitanijih makedonskih knjiga svih vremena (Koteska 2002:26-27).

Prema Koteskoj djela koja su napisale žene čine 30-50%, odnosno kanonizirana književnost u Makedoniji većinom je – muška. Jadranka Vladova i Žanina Mirčevska, autorice čija ćemo djela ovdje analizirati, nisu uvrštene u Povijest, vjerojatno jer su svoja važnija djela objavile nakon 1990. Zapravo, *makedonski se književni kanon zapravo ne razlikuje od svjetskog kanona (...) osim po činjenici da je u svjetskim razmjerima, prema Tillie Olsen u „Tišini“, kanonizirana književnost barem 10-12% ženska, dok je ženska književnost u makedonskom kanonu, zajedno s majkama i suprugama autora, do 1990. participirala s bijednih 2,7%*. Osim toga dodaje da je desetak godina nakon Drugovčeve povijesti Katica Čulavkova objavila knjigu *Mala književna teorija (Мала книжевна теорија)*, u kojoj pokušava objasniti manjak kanoniziranih makedonskih ženskih autorica, odnosno navodi kako su žene oduvijek pisale, ali su za razliku od svojih kolega morale u početku biti anonimne (Koteska 2002:27,88). Zapravo, rijetke su književnice koje su bile spomenute u Drugovčevoj Povijesti, a koje su još žive i koje još stvaraju: Olga Arbuljevska, Ljiljana Čalovska, Vera Čejkovska, Katica Čulavkova, Ljiljana Dirjan, Svetlana Hristova-Jocić, Gordana Mihailova-Bošnjakoska i Kata Misirkova-Rumenova koja je dobila zavidno mjesto u *Povijesti makedonske književnosti 20. stoljeća*. Naime, o njezinom književnom stvaralaštvu je posvećen veći broj redaka, nego li ostalim spomenutim autoricama. Slično, u priručniku *Makedonska književnosti* (Sazdov, 1988), Olivera Nikolova najistaknutija je autorica među drugima o kojima je ili napisano par redaka ili su im samo napisana imena: Danica Ručigaj, Svetlana Hristova Jocić, Olga Arbuljevska, Gordana Mihajlova-Bošnjakoska, Radmila Trifunovska, Katica Čulavkova, Marija Kukubajska, Ljiljana Dirjan, Ljiljana Beleva i dr.

Krenemo li od prošlosti na ovamo, primjećuje se da u knjigama *Savremena makedonska poezija i proza* (Solev, Spasov, 1961), *Savremena makedonska novela* (Kepeski, 1964), *Makedonska drama između dva svjetska rata (Македонската драма меѓу двете светски војни)* (Aleksiev, 1976) te u antologiji *Nova i savremena makedonska poezija (Нова и цовремена македонска поезија)* (Siljan, 1996), ne nalazi ženski autorski rad.

Olga Arbuljevska jedina je književnica objavljena u *Antologiji savremene makedonske poezije* (Kletnikov, Koteska, 1961); Žanina Mirčevska jedina dramatičarka čija je drama

objavljena u *Antologiji nove makedonske drame* (Pavlovski, 2000.); Olivera Ćorveziroska jedina autorica u *Zabranjenoj odaji*, odnosno izboru *makedonskih priča (Забранета одаја: усбор од македонскиот расказ)* (Siljan, 2004).

Pjesme Svetlane Hristove Jocić i Katice Ćulavkove objavljene su u *Antologiji suvremene makedonske poezije* (Kepeski, Glumac, 1979), a dječji romani Kate Misirkove-Rumenove i Jadranke Vladove u *Romanima za djecu* (Романи за деца) (Hristeva-Jocić, 2008).

Najnovije antologije i izbori makedonske književnosti pokazuju kako se ženski glas polako uzdiže. Naime, u najnovijoj *Antologiji makedonske književnosti (Антологија на македонската книжевност)* (Jakimovska-Tošić, 2014) navode se mnoga ženska imena: Andreja Petković, Gordana Mihailova Bošnjakoska, Svetlana Hristeva-Jocić, Katica Ćulavkova, Vesna Acevska, Liljana Dirjan, Vera Čejkovska, Lidija Dimkovska, Olivera Nikolova, Radmila Trifunovska, Olivera Ćorveziroska, Rumena Bužarovska, Maja Stefanović i Zagorka Pop-Antoska; u izboru *Makedonskih priča (Македонски раскази)* (Siljan, 2008), odabrane su priče Kate Misirkove-Rumenove, Dragice Najčevske, Liljane Beleve, Marije Bodenske, Lenče Miloševske, Biljane Stankovske, Jagode Mihajlovske-Georgievske, Gordane Stojkovske, Olivere Ćorveziroske i Violete Tančeve-Zlateve. U *Antologiji snova, maštarija i fantastičnih priča iz makedonske književnosti* (Pavlovski, 1998) objavljena su djela Ljiljane Beleve, Gordane Mihailove-Bošnjakoske, Katice Ćulavkove i Jadranke Vladove, a u *Makedonskom eseju* (Džeparoski, 2008) objavljeni su eseji Kristine Nikolovske, Nataše Avramovske, Maje Bojadžievске, Sonje Stojmenske Elzeser, Lidije Kapuševske Drakulevske, Elizabete Šeleve, Katice Ćulavkove, Jelene Lužine i Svetlane Hristove Jocić. Zapravo, od uspostave kanona u Drugovčevoj Povijesti stanje se promijenilo, sve se više objavljuju djela koja su napisale žene.

Koliko je književnica „kanonizirano“ u hrvatskoj književnosti? Ranije smo spomenuli brojku od 2,7% u makedonskoj književnosti pa nas utoliko više i čudi činjenica da je hrvatskih književnica naizgled manje, nego li makedonskih. Naime, Lidija Dujić istaknula je kako se radi o sedam žena i to redom: Cvijeta Zuzorić, Ana Katarina Frankopan Zrinski, Katarina Patačić, Dragojla Jarnević, Ivana Brlić-Mažuranić, Jagoda Truhelka i Vesna Parun (Dujić, 2011). Zanimljivo je da među tih sedam hrvatskih književnica nije spomenuta Marija Jurić Zagorka koja je itekako važna u okviru ženskog pisma i borbe za ravnopravnost spolova. Naime, upravo je ona 1909. godine sudjelovala u jednoj od najznačajnijih feminističkih

polemika u Hrvatskoj - o ravnopravnosti spolova, koju je otvorila Mira Kočonda temom „Žena i naprednjaštvo“, a uključile su se i Zagorka tekstem „Napredna žena i današnji muškarci“ i Zofka Kveder koja je pisala o „modernoj ženi i braku“. Njihove teze napao je A. G. Matoš tvrdeći da žena može biti isključivo majka i bračna družica, ali smatra poželjnim da bude i poezija i vjernost, dok je sve ostalo prostitucija, a posebno „nekakva borba za emancipaciju“.⁶ Mariju Jurić Zagorku zatvarali su u sobicu, dok je pisala za novine Obzor, jer je glavni urednik Šime Mazzura smatrao da je *žensko u redakciji kulturni i moralni skandal* (Lasić, 1986, prema Jakobović Fribec, 2006).

Zaključno, Makedonke i Hrvatice, ali i sve druge, morale su biti anonimne, pisati anonimno jer je njihovo pismo nudilo više značenja, upisivalo je tijelo u tekst, polemiziralo je s tradicijom, kršilo Zakone, pružalo otpor falocentrizmu te rušilo jezik različitim stilskim sredstvima (Omeragić, 2013). Njihova imena prije nisu bila uvrštavana u kanone književnosti, ali danas, propitkivanjem kanona, pozicija im se mijenja te, lagano, autorice počinju dobivati svoje mjesto u različitim povijestima književnosti, antologijama i izborima.

3.2. Žensko pisanje

Jagna Pogačnik u članku *Kraj feminizma i ženskog pisma* spominje kako je stav da je žensko pismo isključivo stvaralaštvo koje je napisala žena stvoreno, prije svega, od strane medija. Nabrajajući mnoge književnice, upućuje da njihovo pisanje nije nužno žensko pismo jer ne samo da ne pišu o istim stvarima, nego ne pišu na isti način te ih se po tome ne može olako kategorizirati. Nadalje, upućuje na razmišljanja francuske teoretičarke Helen Cixous za koju termin žensko pismo nije nužno vezan uz spol autora/autorice, već je riječ o posebnim tematskim i stilskim obilježjima koja određuju da je nešto žensko pismo.

Općenito, žensko pismo karakterizira fragmentaran način pisanja, bez zaključka, ponekad i nepoštivanje gramatičkih pravila te tako opisuju svijet kakav je bio i kakav bi mogao biti. Pomalo ismijavaju patrijarhalni model svijeta u kojem živimo, ali na onaj senzibilan ženski način, kojemu i najmanje sitnice upadaju u oči, koji i bez razmjene riječi

⁶Dunja Detoni Dujmić spominje drugačije Matoševe navode na temu ženskog pisanja. Usp. Detoni Dujmić, D. (1998), *Ljepša polovica književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 26.

čuje, koji i bez da dodirne osjeća, a čija čitateljica će u tekstu prepoznati puno više detalja i smisla, nego najobrazovaniji muški čitatelj.⁷

Međutim, govoreći o dramskom pismu, koje dolazi nakon ženske proze i poezije, primjećuju se i sličnosti između muškog i ženskog pisma: *Obje su rodne kategorije sumnjičave spram aktualnih institucija i autoriteta pa općenito mišljenje kako ne postoji nijedan dan u životu njihovih junaka u kojem svijet nije bio iščašen – držimo u potpunosti prihvatljivim i primjerenim* (Rosanda Žigo, 2013). Pitamo se, zašto su, ako već obje rodne kategorije posjeduju sličnosti, ipak muškarci „kanoniziraniji“? Činjenica je da se žene polako počinju isticati, ali nikada neće imati ni podjednaku važnost, a kamo li veću od muškaraca. Ipak, ako prolistamo *Antologiju suvremene hrvatske drame* Lea Rafolta, primijetit ćemo da od ukupno deset objavljenih drama, četiri potpisuju žene (Tena Štivičić, Asja Srnec Todorović, Lada Kaštelan, Ivana Sajko).

Lada Čale Feldman u članku *Postoji li suvremeno hrvatsko žensko dramsko pismo*, osim samog pristupa kritici ženskog pisma spominje ženska imena koja smatra važnim u području hrvatske dramaturgije, odnosno imena čije su drame neizravno utjecale na opću suvremenu hrvatsku stilsku, repertoarnu i glumačku kazališnu sliku, odnosno: dramu *Mrtva svadba* Asje Srnec Todorović, drame *Alma i njezini umjetnici* i *Klara Schumann* Maje Gregl, *Blue Blanche* Katje Šimunić, dramu *Suze uvijek padaju na zemlju* Nives Madunić te drame *A tek se vjenčali*, *Adagio* i *Posljednja karika* Lade Kaštelan (Čale Feldman, 1995:174).

Budući da je u radu veći naglasak na makedonskoj književnosti, osvrnut ćemo se na makedonsko žensko pismo u svim trima rodovima. Naime, Dafina, Depa Kavaeva i Viktorija Popstefanija smatraju se prvim makedonskim ženskim narodnim tvorcima, odnosno kazivačicama, čemu svjedoče zapisi Konstantina Miladinova, Blaže Koneskog i Haralampija Polenakovića, ali kako i oni naglašavaju, veći dio književnog stvaralaštva tih narodnih pjesnikinja/poetesa ostao je anonimn. Međutim, pedesetih godina 20.stoljeća ženski poetski glas se uzdiže, a spomenut ćemo i najistaknutije poetese tog vremena: Danica Ručigaj, Evgenija Šuplinova, Kata Misirkova-Rumenova, Radmila Trifunovska i dr. Ručigaj (*Srebrne noćne igre* (*Сребрени ноќни игри*)) i Šuplinova (*Grešnica* (*Грешница*)) su 1960. godine objavile svoje zbirke poezije koje se opisuju kao prve ženske autorske knjige. Kata Misirkova-Rumenova istaknuta je i prozaistica. Štoviše, njezin roman *Vruća zemlja* (*Жеука*

⁷Usp. Pogačnik, J., Kraj feminizma i ženskog pisma. Preuzeto: http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_zensko-pismo.pdf (pregledano 17. veljače 2015.)

земља, 1968) smatra se prvim ženskim romanom. Osim nje, Koteska ističe i Oliveru Nikolovu, Katicu Čulavkovu, Jadranku Vladovu, Irenu Pavlovu, Oliveru Čorvezirosku i dr. (Koteska, 2002: 88-111), čija se imena spominju i u ranije navedenim makedonskim, hrvatskim i srpskim antologijama i izborima.

3.3. Ženska drama

Ženski doprinos dramaturgiji (...) u prijeporu je od pamtivijeka. Podsjetimo samo na činjenicu da su žene u kazalištu općenito, u počeku igrali muškarci. Kasnije žena dobiva uloge, ali nema replike sve dok, nakon nekog vremena, ne uspijeva pridobiti određene društvene slobode, a u skladu s tim, i pravo na glumačko izražavanje, i likom i replikom (Čale Feldman, 1995:173-174). S tim u vezi, zanimljiva je priča o Tenki Kolarovoj, makedonskoj učiteljici koja je u Velesu 1875. godine izazvala kazališni skandal jer je glumila glavnu protagonisticu drame *Genoveva* što su lokalne novine *Napredak (Hanpedok)* optužile jer „jednoj djevojci, i to učiteljici, ne priliči baviti se takvim šaljivostima“. Kolarova nastavlja glumiti, nedugo nakon toga nestaje s kazališne scene, no svejedno se smatra prvom makedonskom glumicom (Lužina, 2003: 16-17).

Kazalište je konzervativna umjetnost zato što *spaja sve ostale umjetnosti i zato što ste prisiljeni surađivati s drugim ljudima (...)* Eksperimentalni muški teatar ima Artauda i Becketta, pa čak i kada eksperimentiraju na nove načine dramatičari ipak imaju prethodnike (...). *Vjerujem da se velike dramatičarke neće pojaviti još nekoliko generacija* (Leawitt, prema Peručić, 1987:71). I uistinu, „velikih dramatičarki“, kanonskih, priznatih nije bilo sve do kraja prošlog, početka ovog stoljeća, barem u regiji ili su pak postojale i prije, ali im se tek sada, u novije vrijeme, odaje kakvo-takvo priznanje. Takav slučaj vidimo ponajbolje na primjeru Marije Jurić Zagorke koja ne samo da je na početku svoje karijere pisala anonimno, nego se njezina djela zadnjih desetak godina sve više afirmiraju. Zapravo, riječi Pavla Pavličića, upućene Zagorki, najbolje opisuju ranije navedeno: *Jer, vi ste uranili u svemu, i možda bi tek ovo bilo pravo vrijeme za vas; a mi smo tek danas svjesni koliko nam je potrebno ono što ste nam vi mogli dati* (Pavličić, 1995:7). Manje je, naime, poznato, da je Jurić Zagorka pisala i pučke drame, a *jedini njezin izvorni dramski tekst je lakrdija Jalnuševčani* koja prikazuje ondašnje stereotipno prikazano društvo u kojem *voditeljica igre* postaje upravo žena (Senker, 2000:106).

Prvo žensko ime koje se veže uz makedonsku dramsku književnosti čak i nije autorsko, već se radi o supruzi Vojdana Černodrinskog, Mariji Černodrinskoj, koja je bila asistentica prilikom formiranja prvih kazališnih družina te koja se dugo godina smatrala prvom makedonskom glumicom, dok su kasniji pregledi kazališnih arhiva makedonskog 19. stoljeća otkrili ranije spomenutu Tenku A. Kolarovu, koja je, slično kako je Pavličić rekao za Zagorku, po riječima Jelene Lužine, došla prerano (Lužina, 2003:319). Prvom se pak makedonskom dramskom autoricom smatra Zora Vandoro Mavrovska čija je drama izvedena u sezoni 1938/1939. godine, ali je sam rukopis izgubljen (Koteska, 2002:109-110).

Koteska makedonsko žensko dramsko pismo dijeli u tri faze. U prvu se ubrajaju Kata Misirkova-Rumenova (1930.) i Olivera Nikolova (1936.) čija je drama *Zemlja u koju se ne stiže nikada* (*Земјата во која никогаш не се стигнува*) izvedena kao radio drama 1961. godine, predstavlja početke makedonskog ženskog dramskog pisma. Marija Kukubajska (1950.), Svetlana Hristova-Jocić (1941.) i Jadranka Vladova (1956.) predstavnice su druge generacije makedonskih dramatičarki, dok treću generaciju čine Viktorija Rangelova, Biljana Garvanlieva, Renata Treneska i Žanina Mirčevska (1967.) koje Jasna Koteska naziva „educiranim dramatičarkama“ (Koteska, 2002: 109-112). Danas se može govoriti i o četvrtoj generaciji mladih makedonskih dramatičarki u koju možemo uvrstiti Biljanu Durakovsku, Evu Kamčevsku, Vesnu Kuslesku, Zagorku Pop-Antosku, Anu Ristosku i druge.⁸

Važno je spomenuti kako ovdje dramu ne promatramo samo kao *jedan od triju glavnih književnih rodova (uz liriku i epiku)* ili kao *književno djelo u kojem se neko zbivanje prikazuje pretežno kroz akciju i govor likova, a namijenjeno je prikazivanju u kazalištu ili televiziji* ili kao *književno djelo koje se odlikuje ozbiljnošću zapleta i dubinom proživljavanja*, nego je, u svom prenesenom značenju, to *slijed događaja s dramatičnom progresijom i emotivnim sadržajem tipičnim za kazališni komad, odnosno potresan događaj*.⁹ Svi mi, muškarci i žene, doživljavamo drame pa čak i na dnevnoj bazi, ali kako su žene već odvajkada smatrane brižnijima, emocionalnijima, pa čak i dramatičnijima, vjeruje se da one češće doživljavaju privatne drame.

3.4. Ženska trauma

⁸Institut za teatrologija. Preuzeto: <http://www.mactheatre.edu.mk/sodrzini.asp?lang=mac&rubrika=20> (pregledano 20. travnja 2015.)

⁹Hrvatski jezični portal. Preuzeto: <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search> (pregledano 06. veljače 2015.)

Trauma je *ozljeda, posebno ona izazvana iznenadnom fizičkom silom*, ali važnije trauma je *težak doživljaj (duševni šok) koji duže ili kraće vrijeme ometa normalno odvijanje psihičkih aktivnosti; psihičko opterećenje ili ono što teško opterećuje pamćenje i emocije.*¹⁰

Zapravo, svi ljudi doživljavaju traume, ako je suditi po zadnjoj definiciji, sve ono što ostavlja težak pečat na nas, naziva se traumom. Ženski je mozak, za razliku od muškog, poznatiji po pamćenju različitih i manjih i većih stvari, a i emocije su nešto što prvo vežemo uz ženski spol. *Ne jednom do danas povijest je pokazala da se riječ „žena“, izdvojena iz neupitnog poretka očiglednoga, podudara s rječju kriza. „Žensko pitanje“, „ženska prava“, „ženski problem“, ma koju sintagmu da podastire određeni diskurs, ona se javlja u suton neke krize* (Sklevicky, 1983).

Iako smo već spomenuli da se *žene neugodnih događaja sjećaju slabije nego muškarci; one se lakše prisjećaju sretnih trenutaka, dok muškarci bolje pamte nesretne situacije.*¹¹, čini se upravo obratno. Žene više pričaju o svojim problemima, ali tako se i lagano lišavaju istih, iako nikada ne zaboravljaju, dok je u muškoj psihi/odgoju obavezno ne iskazivati pretjerane emocije. Zašto se ljudi (žene) imaju potrebu vraćati na proživljene neugodne trenutke, na traume? Još je Freud primijetio kako se bolesnici oboljeli od traumatskih neuroza konstantno vraćaju na sami trenutak nesreće bez svoje volje i nazvao je to *fiksacijom*. Neki likovi u dramama, koje će se ovdje analizirati, nalik su Freudovim pacijenticama, *koje kao da su fiksirane na jedan određeni dio svoje prošlosti, ne znaju kako bi se toga oslobodile, pa su se zato otuđile i svojoj sadašnjosti, i budućnosti* (Freud, 2000:290).

Osobe koje su doživjele traumu najčešće su tjeskobne, depresivne, postaju ovisnici, u sebi i/ili na glas kompulzivno ponavljaju traumatičan slučaj ili ih sasvim nesvjesno, u snu ponavljaju u obliku noćne more. Također, traume ne moraju nužno biti pojedinačne, nego, kao što će se vidjeti u nekim dramama, one mogu biti i kolektivne, a prošlo se stoljeće nazivalo i stoljeće traume (Felman, 2007:203).

Caruth u predgovoru svoje knjige o traumi kaže kako psihijatrija, neurobiologija, sociologija, politički/socijalni aktivizam, ali i književnost i film – koriste traumu kako bi

¹⁰Usp. Hrvatski jezični portal. Preuzeto: <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search> (pregledano 06. veljače 2015.)

¹¹Usp. Pečnik, L., Sindik J. (2013), Neki aspekti psihološke antropologije žene, stručni rad. Vidi: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=167792 (pregledano 06. veljače 2014.)

pokazali različite vrste, iskustva, pristupe traumi i traumatičnom¹²(Caruth, 1995:ix). Teorija traume zapravo se može podijeliti na dva temeljna pravca: *naglasak na traumi kao „razbijanju“ prethodno cjelovitog identiteta i naglasak na funkciji preživljavanja, gdje trauma dopušta prolazak kroz nesnosno iskustvo (...) i tek prepoznajući traumatično iskustvo kao paradoksalan odnos destruktivnosti i preživljavanja u stanju smo (...) prepoznati nasljeđe (...) razornoga iskustva* (Caruth, 1995, prema Felman, 2007:204). Pokušat ćemo pokazati da se kod ovdje odabranih dramatičarki trauma doživljava kao „normalnost“, svakodnevno, nešto neizbježno, nešto što ne poznaje ni rod ni spol, nešto od čega se ne može pobjeći, odnosno s čim treba naučiti živjeti, jer svi smo doživljavali i doživljavamo traume. Osobito, kao što spominje Caruth, osvijestimo li da se trauma javlja s određenom vremenskom zadržkom. Žrtve traume, zapravo, ne doživljavaju traumu kao takvu samo tijekom traume, ponekad je prevladavanje traume još teže, ono postaje svojevrsnom borbom za opstanak (Caruth, 1995:9).

Zapravo, kako kaže Caruth, trauma se ne doživljava kao puka represija ili obrana, nego kao vremenska odgoda koja pojedinca vraća nakon prvog šoka. Trauma je ponavljanje patnje događaja, ali istovremeno je i konstantno napuštanje traumatičnog događaja, dok se „povijest“ traume, može odvijati samo kroz slušanje drugoga. Taj govor i slušanje o traumi, ne govori nam samo ono što već znamo jedni o drugima, nego i ono što mi sami ne znamo iz svoje traumatične prošlosti (Isto, 10-11). Tako i govor likova u dramama, njihovi dijalozi, ali i monolozi, otkrit će, kako drugim likovima, tako i publici i čitateljima, svoju „povijest“ traume, bila ona uzrokovana ratom, bolešću, smrću drage osobe ili mladenačkim problemima. U pozadini svega, ostat će tijelo, bilo ono erotski prikazano i sredstvo za zaplitanje radnje ili bilo ono objektom traumatiziranja u rasponu od bolesti do silovanja i mučenja, a ne zaboravimo - o tijelu je najteže pisati (Zlatar, 2002).

3.5. Ženski pogled

Pogled je riječ koja upućuje u gledanje u koga ili što, odnosno uvijek ima svoj konačan cilj ili predmet ili, drukčije, pogled je pozicija odakle se gleda.¹³ Nas ovdje više zanima preneseno

¹²Slično kaže i Felman, S. (2007), Bilješke U: *Pravno nesvjesno: suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*, Zagreb: Deltakont, str. 204.

¹³Hrvatski jezični portal. Preuzeto: <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search> (pregledano 25. veljače 2015.)

značenje pogleda, to jest pogled kao ideja, mišljenje te prosuđivanje. Laura Mulvey uvela je pojam muški pogled navodeći ga aktivnim u usporedbi s pasivnim, ženskim pogledom. Žena je slika, objekt, muškarac je subjekt, on gleda (Mulvey, 1999). Termin *muški pogled* spominje i Jill Dolan analizirajući, između ostalog, položaj žena na sceni. Naime, žene na sceni objekt su muškom gledatelju, ali su i subjekti-gledatelji kojima je, jednako, nametnut muški pogled. (Dolan, 1991:2).

U dramskom smislu, pa tako i u filmu, žena je većinom ljepotica, ili fatalna žena koja (dodatno) zapliće radnju, ili nedužna, mila žena koja postaje žrtva nečega ili nekoga pa je, na kraju krajeva, treba spasiti netko treći. Nemeč nabraja četiri tipa ženskih likova, odnosno sveticu, fatalnu ženu, krhku ženu te subverzivnu ženu (Nemeč, 2003:100). Međutim, žena tako ne predstavlja objekt/sliku samo muškarcu koji s njom glumi, bilo u filmu, bilo u kazališnoj predstavi, ona je i objekt gledateljima, odnosno publici. Razlika između gledanja žene u filmu i u kazalištu, uvjetovana je filmskim/kazališnim efektima. U filmu nam se određuje što gledamo, ili što lik (većinom muški) gleda, primjerice žensko tijelo nerijetko se prikazuje snimanjem od stopala, preko listova, bedara, stražnjice, struka, grudi do vrata i lica. U kazalištu nam je to, na neki način, određeno svjetlošću, reflektorima, koji ne samo da upućuju tko u tom trenutku ima repliku, nego se i nerijetko događa da svjetlost sugerira gledanje u drugi (ženski; nijemi) lik. Tako prikazan ženski lik na sceni, svakako će uvrijediti gledateljicu jer promatrat će predstavljanje ženskog lika s kojim se ona neće moći poistovjetiti, naravno, ako je žena uopće na sceni (Dolan, 1988: 2).

Govoreći o pogledu dramatičarki, one imaju osjećaj da su njihovi životi, odnosno ženski životi općenito drugačiji, nego li životi muškaraca pa nastoje analizirati te drugačije elemente. One su podsvjesno svjesne da im je za to *potreban poseban kut gledanja kao i specifičan semantički aparat* (Peručić, 1987:72).

Ženski pogled, pogled dramatičarke, drukčiji je jer je usmjeren na obiteljske odnose (osobito između majke i kćeri), na probleme ludosti, starenja, nasilja nad ženama, odnose između muškaraca i žena, socijalnim pitanjima i sl., a likovi o kojima dramatičari pišu prikazuju ženu u svim oblicima – majku, ljubavnicu, prostitutku, intelektualku, neurotičarku i sl. Svi ti ženski likovi, osobito one negativno prikazane najčešće zapravo nemaju razloga biti *histerične, antipatične ili odvratne* (...) one su jednostavno *beštije*, a njihovo ponašanje nije privatna neuroza, već produkt društva (Isto). I Freud kaže da su određene stvari ženi

društveno nametnute, točnije spominje suzbijenu agresiju koja ženi omogućava vladanje/upravljanje mazohističkim težnjama koje erotski vežu destruktivne ideje koje su upravljane na nju samu. To jest: *Mazohizam je (...) prava ženska crta*, a ako se radi o muškarcu mazohistu, on je samo muškarac koji ima izražene ženske crte (Freud, 2000:213). Slika žene u europskoj književnosti lišena je jednakosti, Nietzschevim riječima lišena je ženstvenosti. Emma Bovary i Ana Karenjina propadaju do manjinskog statusa jer se u književnosti potiskuje slika ravnopravne i sretne žene koja ne želi živjeti manjinskim životom (Mayer, 1975:33).

Ako se s izvedbene umjetnosti usmjerimo na likovnu, također primjećujemo da su na najpoznatijim portretima upravo žene: Mona Lisa, Afganistanska djevojka, Djevojka s bisernom naušnicom, Degasove balerine, Gaugenove Haićenke, onda Modiglianove žene izduženih lica i vratova, Warholova Marilyn Monroe i sl. Frida Kahlo je samu sebe slikala jer, kako je rekla, ona je predmet koji najbolje poznaje. Ako zaboravimo na činjenicu da se nazvala predmetom, zanima nas slikaju li onda muškarci žene jer misle da ih poznaju? Žene su uvijek inspiracija, nadahnuće, a zar nisu same i dovoljno inspirirane i nadahnute ili za njih, jednostavno, nema mjesta? Lada Kaštelan je rekla kako je *njezino dramsko pismo ženskog roda jednostavno zato jer je žena, a žensko je iskustvo i doživljavanje, dakako, bitno drukčije od muškoga. Iz toga posve prirodno proizlazi očita premoć ženskih protagonista i likova u njezinim tekstovima, ali to nije svijet bez muškaraca – različitost se otkriva upravo kroz autoričin pogled na odnos žena i muškaraca (autoironičan i ironičan istodobno), kao pitanje „možemo li mi uopće zajedno i kako“, te u samoj njihovoj dramaturškoj strukturiranosti* (prema: Lederer, 1997:186-187).

Nadalje, ženska perspektiva proizlazi iz svakodnevnog života i znanstveno je poželjnija od perspektive dostupne samo iz »vladajućih« aktivnosti muškaraca u dominantnim grupama. D. Smith to objašnjava: Žene su primorane raditi poslove koje muškarci iz nadmoćnijih grupa ne žele raditi, ženski rad kao da definira i oblikuje muško viđenje svijeta do te mjere da što uspješnije žene obavljaju „ženski posao“ to isti postaje nevidljiviji muškarcima. Muškarci koji ne rade „ženske poslove“ primjećuju samo ono što se odnosi na njihov svijet pa tako ne vide „ženski rad“ kao pravu aktivnost, već kao nešto prirodno, što se podrazumijeva, kao nešto instinktivno. Oni muškarci oslobođeni takvog rada smatraju realnim samo ono što se odnosi na njihov apstraktni mentalni svijet. Zbog toga muškarci ne vide

»ženski rad« kao pravu ljudsku aktivnost, samoizabranu i svjesno željenu, već samo kao prirodnu aktivnost, vrstu instinktivnog rada (Smith, 1999, prema Bokan, 2005).

Ženski pogled ima više značenja. On upućuje na razliku između gledatelja i gledateljice, dramatičara i dramatičarke, čitatelja i čitačice, ali i analitičara i analitičarke. Pišući iz ženske perspektive, analizirajući ženske drame te naglašavajući ženske likove u drami vidljiv je interes za detalje, odnose (osobito žensko-ženske i muško-ženske), posvećuje se pažnja gestama likova, načinima na koji određena dramatičarka oblikuje svoje likove i dr.

4. MAKEDONSKI SLUČAJ

Nakon dijaloških scena Jordana Hadži-Konstantinova Džinota sredinom 19. stoljeća, prva drama napisana na makedonskom jeziku bila je *Makedonska krvava svadba* (1900) Vojdana Pop Georgieva Černodrinskog. U toj, ali i mnogim drugima dramama, ženski likovi prezentirani su nam većinom kao objekt po Greimasovom aktantskom modelu. U ovom se poglavlju, osim kratkog pregleda ženskih likova u muškoj drami, analiziraju ženski likovi gledani i (o)pisani iz ženske vizure.

4.1. Ženski likovi u muškoj (kanoniziranoj) drami

Govoreći o ženskoj drami, ne mislimo samo na ženske likove u dramama koje su napisale žene, već i općenito. U ovom poglavlju, između ostalog, osvrnuli bismo se na važnije ženske likove kanonizirane (muške) makedonske dramske književnosti.

Prije svega tu je Cveta, glavni ženski lik iz prve drame napisane na makedonskom jeziku (*Makedonska krvava svadba* (*Македонска крвава свадба*) autora Vojdana Černodrinskog, mlada i lijepa djevojka, koja mora raditi na polju zbog siromaštva. Zaljubljena

je u Spasu, ali otima je Osman koji je želi poturčiti. Iako joj se nudi lijep i bogat život, ona ne gazi svoje dostojanstvo, ostaje vjerna svome narodu i vjeri. Na kraju drame, izgovara poznate riječi: *Umrla sam, ali Turkinja nisam postala (Умрев, ама Турчинка не станав)* (Černodrinski, 1976:248).

Ljubavni trokut/četverokut jednom je od tema i u dramama Kole Čašule, makedonskog modernističkog pisca. Tako je primjerice u drami *Crnila (Црнила)*, prisutan lik Nede, koja se nalazi između tri muškarca: muža, ljubavnika i Lukova, muškarca koji u Nedinom domu organizira atentat na Đorču Petrova. Neda se Lukova boji, on je ušao u njezin dom, a na kraju je htio ući i u njezinu spavaću sobu. Ona ga ubija, postaje heroinom, ali samo na tren jer krivnju za ubojstvo preuzima Fezliev, a ona se vraća na početnu poziciju, u kuhinju.

Dejan Dukovski, makedonski (post)modernistički autor poznatiji je po drami *Bure baruta (Буе барум)* koja je dobila i svoju filmsku verziju. Međutim, par godina prije te drame, napisao je dramu *Balkan nije mrtav (ili magija runolista) (Балкан не е мртов (или магија еделвајс)* koja je zapravo adaptacija, odnosno „dekonstrukcija“ *Makedonske krvave svadbe*. Cveta se u ovoj drami zaljubljuje u neprijatelja, Osmana, a osim njihove ljubavi, pojavljuju se i druge ljubavne priče.

Zapravo, općenito, dok muška dramska lica rješavaju nacionalne, političke, socijalne i sve ostale važne probleme, dotle žene moraju riješiti prvo onaj osnovni, emocionalni, preko kojega spoznaju veličinu svojeg bića koje se može ostvariti i na razini što je namijenjena muškarcima, to jest, mogu upravljati i usmjeravati svoju sudbinu, ali opet ne u bitnim odrednicama (...) jer su u funkciji (...) žrtava (Pavlovski, 1982:82).

4.2. Olivera Nikolova – povratak folklornom načinu pisanja

Olivera Nikolova autorica je koja je prema mišljenju Jelene Lužine, prva u makedonskoj književnosti prekoračila sva ograničavanja koja su postojala 1961. godine, ali i sve godine nakon te. (Koteska, 2002:111) Napisala je zbirku priča *Zoki Poki* za koju se kaže da je najčitanija makedonska knjiga svih vremena, a ona je i jedna je od rijetkih žena čije su se drame i izvodile.

Drama *Srebrna jabuka* (*Сребреното јаболко*) prvo je izvedena kao radio-igra 1974. godine, a godinu kasnije predstavljena je publici i kao televizijska drama, dok je kazališno premijerno predstavljena 1978. godine. U samom podnaslovu drame autorica ističe da se radi o scenskoj igri, nastaloj na temelju motiva iz narodnih priča koje su sakupljene u djelima Marka Cepenkova. Podsjetimo, Marko Cepenkov se smatra jednim od najvećih makedonskih sakupljača narodnih umotvorina, koje još zauzimaju važno mjesto u makedonskoj kulturi. Naime, *Srebrna jabuka* dramska je adaptacija Cepenkovljeve priče o mudrom momku koji je nadmudrio škrtu trgovca, a sama drama svjedoči o povratku folklornim elementima što je karakteristično za kraj sedamdesetih godina u makedonskoj književnosti. Slično je i s dramom *Jane Zadrogaz* (*Јане Задрозаз*) Gorana Stefanovskog koja također predstavlja povratak folklornom (Lužina, 1995:94).

Lužina ističe da je drama *Srebrna jabuka* je zapravo između tzv. bitove drame i komedije (Isto, 207-208). U makedonskoj povijesti kazališta i književnosti bitova drama odgovara pojmu pučke drame u hrvatskoj književnosti. Bitova drama prikazuje prizore iz života, odnosno dramatizirane ili scenski adaptirane odnose između ljudi, prenosi nam slike, običaje i narodne igre. U bitovoj drami prikazuju se različite varijante težnje za ostvarivanjem ljubavi, socijalne konfrontacije siromašnih i bogatih, etički i etični sukobi stranac-ugnjetač, zemljak-pravednik. Zapravo, bitova drama je žanr koji pripada takozvanom pučkom/narodnom teatru, (Lužina, 1995:23, 32) ili *das Volkstheateru*, čije je izvorište bilo u Beču (Batušić, 1973:11-12).

Bitovsko u drami *Srebrna jabuka* je predstavljanje običaja, folklornog i tradicije preko prikaza patrijarhalnih odnosa, podređene uloge žene i sl., dok su dijalozi između likova oni komični, a osobito same karakteristike likova, gdje se prije svega ističe škrti trgovac. Odličan primjer bitove drame je i drama Vasila Iljoskog *Gazda Teodos* (*Чорбаџи Теодос*) iz 1937. godine.

Lica u drami određena su ili po zanimanju (Trgovac, Krčmar, Fotograf (Cane), Zlatar i sl.) ili po funkciji koju vrše u odnosu na glavno lice (Nevjesta trgovca, Momčić, Prvi kupac, Drugi šegrt i sl.). Mjesta odvijanja drame uglavnom su čaršija (trgovina, krčma i sl.), u trgovčevoj kući te na groblju. Didaskalije su prikazane odmah nakon popisa lica te su u njima naglašene geste i mimika likova, a manje njihov fizički izgled, iako su njihove karakterne

osobine (koje otkrivamo više preko replika) ono što im i daje neku fizičku oznaku – loši ljudi su ružni, a dobri lijepi i sl.

Ova scenska igra usredotočena je na ismijavanje velike škrtosti i pohlepe trgovca, a sam naslov upućuje na neizmjerljivo bogatstvo za kojim se lakomi trgovac te, na kraju, kaznu koja ga je stigla zbog takvog ponašanja (Koteska, 2002:209). Ukratko, nakon nekoliko situacija u kojima se očituje njegova škrtost, trgovac ostaje bez ušteđevine jer je njegova žena, bila združena s Momčićem (trgovčevim radnikom) i potkradala svoga muža. Ono što trgovca najviše pogađa je saznanje da je njegova žena, za koju je mislio da ne jede, zbog čega ju je i oženio, cijelo vrijeme jela fritulice. Trgovac na kraju hini umiranje, nekoliko puta pita ženu želi li poreći da je jela, ali ona ostaje pri svome, dok on ustraje u želji da ga pokopaju. Kako se nadao da će Nevjesta promijeniti mišljenje, Trgovac na kraju ustaje iz groba, upada u kadar Momčiću i Nevjesti te nakon fotografiranja odlaze sa scene te scenska igra završava.

Olivera Nikolova, kako je već ranije istaknuto, adaptira Cepenkovljevu priču o škrtom trgovcu kojeg su nadmudrili njegova žena i njegov mladi zaposlenik. Okretanje folklornom i svim njegovim elementima sedamdesetih godina, nakon objave Cepenkovljevih djela, postaje karakteristično za književnike kao što su G. Stefanovski, P. M. Andreevski, Ž. Čingo i dr. Nikolova klasične „čaršijske“ teme, stavlja u novo ruho, koncipirajući i portretirajući svoje likove na drugačiji način. U svoju scensku igru ubacuje bitno lice, a to je Fotograf, kojem jedinom saznajemo ime te koji, kako je i navedeno na početku drame, predstavlja *registratora vremena* (Nikolova, 1991:9), pomalo komičnog zbog svog nesnalaženja u međuprostoru, između folklornog i novog. Također, njezin je dramski jezik originalan, pun riječi, fraza i izreka karakterističnih za to vrijeme, a zlatarnice, krčme i različite obrtničke radnje, vraćaju nas u prošlost, kada su čaršijom vladale zanatlije. Međutim, među karakteristikama pučke drame općenito, jedno se obilježje ovdje izdvaja, a to je podređenost žena muškim likovima.

4.2.1. Fatalni ženski lik

U vrijeme kada se u Jugoslaviji sedamdesetih godina počinju stvarati feminističke grupe i inicijative, Nikolova piše svoje tekstove, ali i osvaja različite nagrade za svoje književno stvaralaštvo, a neke od njih i odbija u znak protesta protiv malverzacija oko nagrade te

sistema nagrađivanja općenito.¹⁴ Kako u privatnom životu, tako i u drami *Srebrna jabuka* piše o pravednosti, zapravo kako će za svaki zločin stići kazna, postavljajući ovdje, žensko lice kao istjerivačicu pravde.

Trgovčeva nevjesta (u daljnjem tekstu: Nevjesta) prvi put se spominje u prvom prizoru gdje Trgovac i Ljekarnik razgovaraju, odnosno gdje Trgovac poziva ljekarnika da mu dođe vidjeti kuću i ženu jer se prije tjedan dana oženio. Trgovac se hvali kako je dugo tražio pravu ženu, ali je našao ženu koja: *ništa ne jede, a živa je!* (Nikolova, 1998:18), a to već u drugoj sceni Nevjesta koketno potvrđuje. Nevjesta je u ovoj scenskoj igri fatalna žena jer, osim što je zavela muža, Fotograf i Momčić također za njom uzdišu. Ona je lice koje upravlja drugim muškim likovima, bili oni svjesni toga ili ne. *Sve su fatalne žene inteligentne, proračunate, duhovite, intelektualno superiorne. One dominiraju svakom situacijom, vješto manipuliraju željama muškaraca* (Nemec, 2003:104). Tako je i Nevjesta bila proračunata i nadmudrila svoga muža te preuzela njegovo „oružje“ za zaradu, Momčića, tako što ga je zavela. Trgovac je užasnut izdajom svoje žene: *A žena... nije bilo koja žena, nego moja nevjesta!* (Nikolova, 1998:32).

Nevjesta u svim svojim replikama ima mazan, koketan glas te nerijetko, u prisustvu Momčića, poljupcima utječe na njegovo ponašanje: *(ljubeći momčića) Ti, mili moj momčiću, pravi se kao da ništa ne znaš, a i ja ću se isto tako praviti udarena. Svakog dana davat ću ti sve više novaca... pa ćemo vidjeti tko će koga nadjačati* (Isto, 33). I nadjačala je Trgovca, uvijek je bila korak ispred njega i njegovog provjeravanja, zahvaljujući Momčiću koji ju je slušao i Fotografu koji joj je pomagao upozoravajući je na trgovčev dolazak. Izigravala je nevinašce i glumila da je tupa, a istovremeno igrala na kartu izgleda pa se tako u sedmom prizoru na Trgovčev nalog da sve iznese na vidjelo počinje skidati, nudeći Trgovcu da zaviri pod njezinu pregaču, ne bi li se tamo pronašao Momčić. Sa svakom sljedećom scenom Nevjesta se opušta, počinje pokazivati pravo lice proračunate, mudre žene: tako se predstavlja kao ljekarnikova žena te uzima vrijedan nakit, a ljekarnik će to sve, navodno, platiti kasnije. Isti ljekarnik, na kraju, na groblju, obraća se Nevjesti riječima: *Ajde, nevjesto, poljubi svoga vlasnika posljednji put!* (Isto, 61). Kako se radi o društvenom kontekstu u kojem su žene bile jedino supruge i majke, smatralo se normalnim reći da je muž ženin vlasnik te da se ženu određivalo po muževljevom imenu ili, u ovom slučaju, zanimanju.

¹⁴Usp. Nikolova, O. Službena web stranica: <http://oliveranikolova.com/index.php/en/biografija> (pregledano 25. studenog 2014.)

Osim Prve i Druge žene na česmi, koje je Momčić trebao šarmirati, značajne ženske figure ove scenske igre su Dodole. Inače, Dodole ili Perperune su bića iz slavenske mitologije koja predstavljaju boginje kiše, a povezuje ih se i s vrhovnim slavenskim bogom groma i munje Perunom¹⁵. Sama autorica, nakon popisa lica, navodi kako su Dodole: *zamišljene kao šareni lanac figura koji je uvijek u drugom planu, a njihovo stalno pjevanje o blagostanju predstavlja antitezu osnovne teme o škrtosti. One su više književne, nego žive figure; neizdiferencirani likovi; bez kostimografskih karakteristika i drugih posebnosti. Značajne su samo kao grupa koja uspostavlja mizanscensku i tematsku ravnotežu* (Isto, 8). Naime, u makedonskoj obrednoj praksi za vrijeme velikih suša izvodio se tzv. obred dodola ili *peperuda*, odnosno čista djevojka, koja nije spolno zrela (najčešće siročić) skinula bi se i okitila zelenim granama, a na glavu bi stavila vijenac ispleten borovim granama i travom. Zajedno s drugim djevojkama slične uzrasti okružila bi kuće te pjevala pjesme moleći boga ili sv. Iliju za kišu. Istovremeno bi ista djevojka nalijevala vodu kroz sito, imitirajući tako željenu kišu. Ovakvi obredi su se izvodili u različitim prilikama i za vrijeme raznih blagdana (Vražinovski, 2000:150). Dodole u ovoj scenskoj igri prate radnju, potiču lica na veselje, nazdravljanje, podižu raspoloženje, a njihova pjesma uvijek je povezana s glavnim dramskim događajima, primjerice prilikom Trgovčeva provjeravanja Nevjeste i Momčića, one svojom pjesmom aludiraju na ljubavnu igru koja se odvija u kući: *Poletjela leptirica, oj ljule, oj/s orača na orača...* (Nikolova, 1998:41). Zapravo, dodole su poput kora iz antičke grčke drame, pjesmom najavljuju događaje ili iste komentiraju.

Sam naslov scenske igre, *Srebrna jabuka*, na kraju aludira na jabuku razdora koja je morala dovesti do razrješenja. Isto kao što Adam nije odolio Evi, ni Trgovac, Momčić i Ljekarnik nisu posumnjali u Nevjestine namjere, koja je na kraju *čista suprotnost puritanske projekcije vjerne čuvarice obiteljskog ognjišta* (Nemec, 2003:103). I Cveta iz *Makedonske krvave svadbe* bila je mirna, poslušna djevojka, a u adaptaciji *Balkan nije mrtav* Dejana Dukovskog, Cveta postaje nalik fatalnoj ženi. Žene u ovoj drami, pod vlastitim pritiskom ili pritiskom društva, doživljavaju (ne)vidljive promjene te utječu na odvijanje dramske radnje.

4.3. Jadranka Vladova – pisanje o Drugom

¹⁵Perun (uz Dažboga) smatrao se vrhovnim bogom u čiju su čast makedonska srednjovjekovna slavenska plemena organizirali proslave. Vidi: Pavlovski, B. (2000), Antologija nove makedonske drame, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, str. 13.

Jadranka Vladova (1956-2004) svoje tekstove počinje objavljivati krajem osamdesetih godina 20. stoljeća. Ona je autorica, kao i Nikolova, kod koje vidimo utjecaj privatnog života u djelima koje je pisala i objavljivala. Kritika ističe da je u epicentru njezina književnog promišljanja uvijek je bio Drugi, kao predmet demistificiranja, darivanja i oplemenjivanja nepoznatog, kao zalog vidljivog što se ne vidi, a što možda i ne postoji (Ćorvezirovska, 2006). Štoviše, Elizabeta Bakovska, napisala je članak posvećen Vladovoj u kojem piše o njezinom proznom stvaralaštvu u kojem se ističe rečenica koju joj je upravo Vladova uputila: *Nikada ne čini nikakve kompromise sama sa sobom*. Bakovska je to odlično i interpretirala: Bez obzira koliko je pisac okružen drugim ljudima, bez obzira koliko čitao svoje prethodnike i raspravljao sa svijetom i drugima u njemu – u neizostavnom osamljenom činu stvaranja, on uvijek, na kraju krajeva, ostaje sam sa sobom (Bakovska, 2005).

Jedina drama koju je napisala Vladova je *Kuća (Kyka)*, objavljena tek 2001. godine u *Novoj makedonskoj drami*, odnosno predstavlja jednu od četiri najbolje drame prijavljene na natječaj za dramski tekst Makedonskog narodnog teatra 1999.godine, a prouzvedena je 2006. godine. *Kuća* je, kako stoji u podnaslovu, *obiteljska tragična komedija ili obiteljska komična tragedija u 17 slika s narodnim pjesmama*, a vremenski okvir je određen kao: *sasvim malo prije sadašnjosti i sasvim tu* (Vladova, 2001:93-94).

Glavni lik drame je Stamen, šezdesetmogodišnja udovica te ujedno i *glava kuće*, koja živi sa svojom neudanom kćeri Emilijom, iako radnju drame pojačava ostatak obitelji: brat Bate (bivši vojnik JNA), njegova žena Rumena, Nikola (Stamenin sin, na pečalbi), njegova izvanbračna žena Angelina i njihova djeca Angelina i Todorče. Osim njih, tu su i tzv. susjeda-slatka, policajac, taksist, prvi susjedi tzv. Stari prgavac¹⁶ i Mladi prgavac. Radnja je koncentrirana oko Batinog pokušaja preuzimanja sestrićinog doma, odnosno njegova proširenja. Bate je bivši vojnik JNA te zagovornik vojničke discipline koju nije mogao prenijeti na svoju obitelj pa se preselio se kod Stamene: *Vojnička disciplina, ali (tužno) doma je ne znam provesti* (Isto, 96-97). Batin plan izgrađivanja idealne kuće remete prvi susjedi jer temelji Stamenine kuće su i temelji susjedove kuće. Glasna srbijanska glazba početni je razlog Batina napada na susjede jer ne samo što ne poštuju mir, nego puštaju nemakedonsku glazbu te on odlučuje pucati u glazbenu liniju. Pucnjava je, osim lošijih međususedskih odnosa, na scenu dovela i lik Policajca (kasnije saznajemo njegovo ime: Stojan) koji, iako je došao poslovno, počinje očijukati s Emilijom.

¹⁶U originalu *Намќор*. Mogući prijevodi mizantrop, čovjekomrzac, gundalo i sl.

Plan proširenja kuće na kraju je uključivao svu širu rodbinu i sve dobre ljude, ali sve ideje, na kratko, padaju u vodu nakon saznanja da kuća nije dovoljne širine za postavljanje temelja te da su im mrski susjedi još davno prije otkupili dio zemlje. Međutim, Bate dobiva ideju o izgradnji pontonskog/plutajućeg mosta koji će im pomoći postaviti kuću iznad susjednih kuća, na što Stamenina mirnim, pripovijedalačkim glasom počinje recitirati pjesmu o Bogorodici.

Pred kraj drame u kuću dolazi i Angelina, Stamenina snaha, s djecom na što Stamenina reagira riječima: *Dragi moji! Sada mogu i umrijeti!* (Isto, 147). Todor nakon recitacije o Bogorodici sjeda pored nje, a Todorče, Stamenin unuk priopćuje: *Opipaj, kako je baki hladna ruka...* (Isto, 150).

4.3.1. Velika Majka

U ovoj su drami ženski likovi centralni, iako je za glavnu junakinju Stamenu jedna od karakteristika i statičnost. Statičnost jer ona tijekom cijele dramske radnje sjedi na kauču koji je, doduše, postavljen u centru te je sva radnja koncentrirana oko njega: *Bate i bratići oblače košulje i postavljaju stol ispred Stamene* (Isto, 119). Odmah se u prvoj slici primjećuje da ona nije psihički dobro jer ne reagira na kćerina pitanja: *Stamenina: (začudo) Ne slušam te. Nešto si rekla? Od ove glazbe...(sjeda, vadi šampon, radi grimasu) Što si rekla?* (Isto, 95). Štoviše, ovakvu tezu potvrđuje činjenica da Stamenina stalno ispituje kćer o Todoru, svom pokojnom mužu, te plače kad joj Emilija kaže kako je otac mrtav već dvadeset godina. Stamenina niti ne pomišlja o ponovnoj udaji, odnosno vjeruje da: *... ono što je kod Gospodina zapisano, ne prekida se* (Isto, 98-99).

Razumljivo je i to što Stamenina koristi brata zbog njegove ideje da se ponovno oženi jer se Dragi opet oženio nakon ženine smrti i to za ženinu sestričnu. Međutim, drama nam pokazuje kako Stamenina izuzetno poštuje brata, zbog njega pristaje preurediti/proširiti kuću te ne govori policajcu i susjedi za Batine pucnjeve. Osim toga, velika je vjernica što čitamo ili iz didaskalija u kojima se naslućuje da se moli ili kada zaziva boga da joj pomogne i pokaže milost: *Tvoja milost i Tvoja istina stalno su me pazili, zato što su me brojna zla okružila...* (Vladova, 2001:122); poštuje praznike te ne dozvoljava da se na te dane radi ikakav fizički posao. Bez obzira na prošlost, nikome ništa ne zamjera pa tako niti susjedima, iako je upravo

njih znala kriviti za Todorovu smrt te jedina vjeruje Starom prgavcu/Koci da im nije ukrao zemlju.

Ona je *Velika Majka*¹⁷, poput Velike Majke iz romana *Pirika* (Пиреј) Petra M. Andreevskog, predstavnica je svega moralnog, iskrenog; bez obzira na stanje tradicijskog uma, pokazuje jaku izdržljivost i posvećenost obitelji i vjeri. Vjera je toliko zaokuplja i tješi da je po njezinoj zadnjoj replici možemo i usporediti s Bogorodicom: bila je glava one male kuće, a buduća, proširena kuća u kojoj će živjeti dobri ljudi bit će poput Bogorodičinog manastira, jer nje nema, umrla je. Ona je i kao Judita, koja je nakon muževljeve *smrti postila, osim uoči subote i za samih subota, uoči mladača i za samih mladača te za svetkovina i blagdana doma Izraelova*.¹⁸ Najvažnije, Stamenina statičnost i usporedba s Velikom Majkom, i na kraju krajeva sam naslov drame, svjedoči kako je simbol kuće i žene iznimno važan za makedonsku kulturu. Naime, prošlog stoljeća na različitim arheološkim nalazištima na području Republike Makedonije pronađeni su keramički predmeti koji predstavljaju neku vrstu spoja žene i kuće, odnosno žene koja je metamorfizirana u kuću te koja ženu prikazuje kao arhetipski model životnog prostora. Sam arheološki nalaz imenovan je žrtvenikom Velike Majke, Velike Božice, Božice-Kuće i sl. Štoviše, istraživanja pokazuju kako su takvi žrtvenici predstavljali hramove božicama, gdje je kuća/hram predstavljao utrobu božice (Čausidis, 2007:45-49).

Emilija je sporedni lik ove drame. Živi u nekom svom svijetu, ne obazire se na teme razgovora, priča o nekim člancima koje je čitala te čvrsto vjeruje u ono što pročita. Tako primjerice vjeruje da: *Žene su u 40-im najšarmantnije. Pogledaj Raquel Welch, Tinu Turner – one su nakon četrdesete postale najljepše, zar ne – kakve su? Muškarci su ljudi za njima. Sofia Loren je tvoja vršnjakinja, a kakva je?* (Vladova, 2001:99), odnosno ona, sa svoje 43 godine, još uvijek ima vremena za pravog muškarca koji će voljeti čitati, odlaziti na koncerte, u kino i sl. Naivno vjeruje da je ono što piše na poleđini svake kreme za njegu istina te da će joj primjerice lice postati mekše i mlađe.

Nakon što je upoznala policajca, Emilija se mijenja i to ne samo fizički (prestaje stavljati maske i šminku na lice), već i psihički. Shvaća kako je ovaj načitan i obrazovan, a ona je samo završila osnovnu školu. Otkriva nam da je takva bila obiteljska tradicija te da i ona čita, ali sada priznaje da su to samo statistike. Sve one maske koje je nanosila na lice i

¹⁷Na početku drame, kod popisa likova uz njezino ime stoji i ovaj naziv, odmah prije kratkog opisa.

¹⁸Usp. Biblija (Jdt 8,2-6) Preuzeto: <http://www.hbk.hr/biblija/sz/jdt.htm> (pregledano 24. veljače 2014.)

simboličke su maske, skrivala je pravo lice, i preneseno i doslovno, sve dok se nije pojavio Policajac kojemu se pokazala onakva kakva je. Maske su zapravo i sve ono što si sami odredimo, kakvi želimo biti i drugima i sebi, ali maske su i ono što nam drugi stavljaju, kako nas identificiraju i razumiju.

Tako i Susjedu-slatku, iako bez ikakve scenski vidljive maske, zamišljamo kao gospođu usiljena osmijeha, zapravo tipičnu pretjerano znatiželjnu ženu koja u Stameninu kuću dolazi odmah nakon nekog čudno(vato)g događaja. Tako ju je znatiželja natjerala da svrati u posjet nakon što je začula neobične pucnjeve, ne znajući da je Bate pucao u glazbenu liniju želeći prekinuti glasnu glazbu koju je Mladi prgavac puštao; kao što dolazi i nakon što su sami radovi na obnavljanju počeli pa ju je znatiželja nagnala da posjeti Stamenu.

Rumena, Batina žena prema njegovim riječima je *nikakva žena jer ne zna napraviti sarmu* (Isto, 97), te nije kao Stamena da od sezonskog voća radi pekmeze. Uspoređuje je i sa svojom majkom: *Na prisilnom je godišnjem, ali može raditi po kući! Ženska posla... Cijele dane se sjedi ispred televizora. Da je barem plela kao mama...* (Isto, 112). Rumena je prava prepredena žena, u današnja vremena bi se reklo *sponzoruša*, koja se javlja i opravdava netom nakon saznanja da Bate ima novaca i da će ga uložiti u Stameninu kuću. Tipična je predstavica žena kakve muškarci često poistovjećuju sa svim drugim „normalnim“ ženama. Proračunata je i patetična što vidimo iz dramske situacije kada čita jednostavnu ljubavnu pjesmu, po njezinim riječima eminentne poetese *Eline Markazlieve* (Isto, 141-142).

Osim ovih sporednih junakinja, valja nam spomenuti i Angelinu, Stameninu bivšu snahu koju je Nikola, Stamenin sin, ostavio zbog druge žene i to, ono što je Angelini najgore, upravo *Nemakedonke*, odnosno Njemice. Angelina je nesretna zbog muškarca koji je, iako mu je dala sve, odlučio potražiti novu ženu.

Zapravo, iako u podnaslovu drame piše da se radi o obiteljskoj drami, ono što potencira dramu su svakako simboli kuće i Bogorodice ujedinjeni u centralnom ženskom liku, „svetici“ Stameni. Osim nje, tu su i krhka Emilija koja postaje fatalna, nekad fatalna Angelina koja postaje krhkom ženom, subverzivna Susjeda-slatka te fatalno-subverzivna Rumena (Nemec, 2003:100). Međutim, za razliku od *Srebrne jabuke*, ženski likovi ovdje zadržavaju dominaciju kroz cijelu dramu, premda ne „dominiraju“ muškarcima, one „dominiraju“ događajima, no ne nužno u svoju korist.

4.4. Žanina Mirčevska – fragmentarni redukcionizam

Žanina Mirčevska jedina je od autorica uvrštena i *Antologiju nove makedonske drame* (Pavlovski, 2000), kao i u *Suvremenu makedonsku dramu* (*Современа македонска драма*, Stojanoska, 2008). Rođena je 1967. godine, a drama *Dies Irae* objavljena je 1990. godine. Samo godinu dana nakon objavljivanja, drama je i praizvedena u Skopju, u Makedonskom narodnom teatru (1991.), ali izvedena i u Moskvi, Portlandu, New Yorku i Zagrebu.¹⁹

Jelena Lužina opisuje drame Žanine Mirčevske kao *dramaturgiju fragmentarnog redukcionizma*, jer su sastavljene od reduciranih fragmenata (Lužina, 2001:211). Također, njezine drame su nalik parabolama koje razotkrivaju suvremene grijehе čovječanstva (Pezdirč-Bartol, 2009:402). To se primjećuje i u drami *Dies irae* iliti *Danu gnjeva tj. sudnji dan, strašni sud, kada će se (po kršćanskom vjerovanju) nakon prestanka ovoga svijeta suditi živima i mrtvima* (Klaić, 2007:292). Ovo je naslov dramskog libreta, što bi značilo da je *napisan je za glazbeno-scensko izvođenje*²⁰. Likovi (Marta, Petar, Ira, Vanja, Gero, Goga, Nina, Eva, Viktor i Dize) dijele osjećaj nerazumijevanja, ustaljenosti, destruktivnosti, učmalosti svakodnevnice i beskrajna dana i života. Naizgled nevažni, svakodnevni pokreti, ponašanje i razmišljanje stavljeni su u epicentar te ih pod povećalom vidimo kao stvarne i realne, ali i zabrinjavajuće.

Tekst se sastoji od tri veća dijela od kojih je svaki podijeljen na šest kratkih scena te od zadnjeg, samostalnog dijela, koji je posvećen glavnom liku, mjestu radnje – Sobi, dok je naslov svake scene zapravo tematska rečenica. Konačno, Mirčevska ovom dramom uvlači čitatelja/gledatelja u kompleksnu strukturu drame, to jest pokazuje kako izgleda drama koju je „nadvladao“ njezin sadržaj (Stojanoska, 2008:14-15).

U drami se nižu fragmenti i isječci kojima je jedino prostor zajednički: *Radnja se odvija u motelskoj sobi pristojne D-kategorije, bez kućnog reda i popisa inventara, ali šarenih tepeta.* (Mirčevska, 2008:71) Kako su moteli većinom smješteni na prometnicima, tako su i najčešće namijenjeni putnicima većih vozila, odnosno vozila D kategorije, te svojim

¹⁹Usp. Portal slovenskega gledališča. Preuzeto:

http://www.sigledal.org/geslo/%C5%BDanina_Mir%C4%8Devska (pregledano 25. veljače 2015.)

²⁰Usp. Hrvatski jezični portal. Preuzeto: <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search> (pregledano 04. veljače 2014.)

gostima pružaju opušteniju atmosferu pogodnu za različite tajne radnje. Prostor je ovdje od iznimne važnosti jer, kako ističe Koteska, u sebi sadrži poruku: *život je mitski zatvoren te su sve mogućnosti (...) zatvorene* (Koteska, 2002:213). Završna scena zove se jednostavno Soba²¹, u njoj se ne pojavljuju likovi, nego ona „progovara“ preko ponavljanja svih dotadašnjih zvukova/slika, odnosno zvuk klik-klank glazbe, kapanja vode iz slavine, pucanje ogledala, paljenja i gašenja lampe i sl.

U ovoj drami je zanimljiv opis likova koji nam je ili samo dan u didaskalijama ili se sami likovi dodatno „predstavljaju“ kao primjerice Marta i Petar. Ponekad su didaskalije i jedini prikaz određene scene, bez dijaloga, kao što je to u scenama *Zbogom Ira* i *Zbogom Afrodita*, gdje Ira ponavlja iste pokrete, sve je isto, osim boje njezine kose. Koteska kaže da se ovdje radi o permutaciji imena majke i kćeri koja ne znači nužno samo alternaciju, već je i izraz besmisla ljudskih života (Isto, 212). Taj besmisao se ponajbolje vidi u scenama gdje se pojavljuje lik Dize, kojeg prvo upoznajemo kao sto sedmogodišnjaka, siromaha, bez zubi, koji jadikuje kako ga je Bog zaboravio te kasnije kao sedmogodišnjaka, također siromaha, koji jednako kao kad je bio star, plače.

Ovaj dramski libretto²², kao što smo ranije rekli, predstavlja male priče, prolazne trenutke, ne osvrćući se na one velike nacionalne priče, a junaci nisu junaci u pravom smislu te riječi, nego ljudi koji su svuda oko nas, ljudi poput nas izgubljeni u monotoniji svijeta i događanja. Jedan prostor, soba u motelu, mizanscen je u kojem su likovi, iako različitih sudbina, jednako izgubljeni; bilo da je riječ o mentalnoj demenciji, ženskim prijateljstvima koja prerastaju u lezbijsku vezu te, kao i veze različitih spolova, postaju nezadovoljstvo pa čak i mržnja. Likovi su izgubljeni u ponavljanju, bilo replika, bilo radnji, što doprinosi činjenici da se ovdje radi o drami apsurdna (Pavlovski, 2000:63-64).

4.3.2. Drama i trauma svakodnevnice

Ženski likovi u ovoj drami, podjednako su izloženi drami i traumi kao oni muški. Mirčevska ne radi razlike u njihovom psihofizičkom stanju, svi su jednako bizarni, apsurdni i izgubljeni.

²¹Slično kao *Vlastita soba* Virginie Woolf, kao prostor gdje čovjek u samoći iščekuje neki pokret, nalet događaja, ili kao sama Woolf buđenje kreativnosti. Usp. Woolf, V. (2003) *Vlastita soba*, Zagreb: Centar za ženske studije.

²²*Dies irae* nije jedina drama Žanine Mirčevske koja je označena kao libreto. I njezina drama *Bloody Countess – Take me home tonight* je libreto (za koredramu).

Međutim, u ovom poglavlju više ćemo se posvetiti ženskim problemima, odnosno ženskim replikama i opisu njihova stanja.

Ako počnemo s Martom, likom iz prve scene, valja spomenuti značenje njezina imena, koje u ovoj drami možemo povezati i s njezinim ponašanjem. Naime, ime Marta znači gospođa, gospodarica, ali i domaćica, a njezino predstavljanje upravo se odvija u odnosu na njezinog muža, Petra koji je u mladosti opisuje kao *super ribu* (Mirčevska, 2008:367), a kasnije kao dobru kuharicu. Ona kasnije saznaje da je sterilna, a hrana kao da nadoknađuje tu nemogućnost proširenja obitelji, iako na početku saznajemo da je ljubiteljica slatkog: *MARTA: Gladna sam./ PETAR: Sad smo jeli. / MARTA: Ali, opet sam gladna* (Isto, 376). Njezinoj traumi možemo naći uzrok u stalnome strahu za muža, ljubitelja brze vožnje. Međutim, svijest o nemogućnosti začinjanja djeteta, gori je teret koji Marta nosi. Živimo u društvu u kojem žena bez djece nije jednako cijenjena kao ona koja ima djecu. Štoviše, žene koje ne rađaju - nisu žene - prema patrijarhalnoj mizoginiji, a one koje neplodnost liječe dobivaju etikete bešćutna, sebična i sl.²³

Eva i Viktor su još jedan par; Eva, prva žena po Starom zavjetu, ima značenje živo biće ili život. Ironično, u prvoj sceni, na njezin rođendan ubija je njezin muž Viktor gušeći je bisernom ogrlicom koju je netom prije dobila na dar. Ali, ono što je zanimljivo, nakon izmjene zaljubljenih pogleda, ona ga pita *Kako ćeš me ubiti?* (Mirčevska, 2008:373) te, iako se pokušala osloboditi, umire. U kasnijim scenama se pojavljuje kao duh, progoni muža komentarima kako ju je mogao ubiti na drugačiji način, odnosno da je to *naivno napravio*, a i vrat joj je sada modar. Viktor odgovara: *I ti si se vraćala odnekle s modrim* (Isto, 383), odnosno insinuirajući ljubavni ugriz, prevaru. Ne zna se nositi sama sa sobom, pa se počela drogirati, jer: *Uvijek mi je lakše s tim* (Isto, 384). Kasnije, nakon njegovih bezbrojnih pokušaja samoubojstva, ona ga ubija pištoljem uz riječi koje ponavlja tijekom njegovog dotadašnjeg nećkanja: *Tipičan patetik*. (Isto, 390). Eva nam, zapravo, pokazuje više svojih osobina, od intuitivne žene koja osjeća što joj slijedi, koja poznaje svog muškarca, preko žene koja je u braku bila nevjerna, do žene koja je toliko nemoćna da pronalazi utjehu u drogi. Malo je ljubavnih odnosa u kojima partneri ne trebaju riječi da bi „čuli“, ali ne postoji ljubavni odnos koji je zbog ljubomore napredovao, kao niti odnos koji je ljubomora sačuvala.

²³ Usp. Galić, B. (2006), Stigma ili poštovanje? Reproductivni status žena u Hrvatskoj i šire U: Revija za sociologiju 37 (3-4), str. 149-164. Preuzeto:

http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=20256 (pregledano 24. veljače 2015.)

Žene nisu samo izgubljene u braku, u kasnijoj životnoj dobi, već i u ranim tinejdžerskim godinama. Vidimo da na primjeru Nine i Goge, dviju djevojčica koje dijele sobu u motelu za vrijeme školske ekscurzije. U didaskalijama su opisane: *Nina i Goga, 13-14 godina, učenice* (Isto, 370). Naizgled imamo dojam da se radi o tipičnim znatiželjnim učenicama, odnosno o tipičnom odnosu gdje jedna osoba uvijek mora biti dominantnija. U ovom slučaju je to Goga jer ona ne spava u pidžami na medvjediće, već gola; ona može biti vani do kad želi, jedino čega se boji je mrak. Osim toga, Goga zna imitirati porno scene, izmišljati raznorazne priče (o dvjema ženama vješticama koje su jedna drugu otrovale), čak u jednom trenutku, brijući Ninine noge, liže posjekotinu koju je slučajno napravila, liže krv. Na kraju su nam predstavljene kao osamdesetogodišnjakinje, nalik vješticama koje je Goga scenu ranije opisala. Kao i u svim drugim scenama, miješaju se replike, što sugerira da „ponestaje događanja“, odnosno da se sve ponavlja pa čak i kroz identične rečenice. Odgoj ovih djevojaka je ono što je uvjetovalo njihovo ponašanje. Djevojčice koje mogu „raditi što žele“ nerijetko su dominantnije u društvu, zanimljivije te se smatraju uzorima drugim djevojčicama koje, iako možda bolje odgojene, pozele biti kao one.

Ira je djevojka koja nam je predstavljena kroz didaskalije, a odnos koji uspostavlja sama sa sobom, neprirodan je. Naime, jedine replike koje izgovara upućene su lutki i to prilikom pozdrava: *Ira se još jedanput okreće prema lutki. (...) Zbogom Ira!* (Isto, 376). Dolazi u istu sobu, presvlači se, dotjeruje i umije, skuplja stvari po sobi, otvara kovčeg i iz njega vadi lutku, na ogledalu ispisuje prvo *Zovem se Afrodita* (Isto), a kasnije: *Zovem se Ira*. (Isto, 387).

Zapravo, sve likove u ovoj drami doživljavamo kao traumatizirane jer je Freud primijetio, što smo i ranije naveli, da se bolesnici oboljeli od traumatskih neuroza konstantno vraćaju na sami trenutak nesreće bez svoje volje i nazvao je to fiksacijom. Likovi drame su poput dviju njegovih proučavanih pacijentica, koje *'kao da su fiksirane na jedan određeni dio svoje prošlosti, ne znaju kako bi se toga oslobodile, pa su se zato otuđile i svojoj sadašnjosti, i budućnosti.* (Freud, 2000:290). Zato i ponavljaju replike i pokrete tijela, istraumatizirane nekakvim iskustvom iz prošlosti o kojem možemo samo nagađati, a sami likovi kao da prešućuju ono najvažnije, odnosno *kao da je kod likova važnije ono što ne kažu.*²⁴

²⁴ Izjava Žanine Mirčevske na temu njezine adaptacije poznate Čehovljeve drame *Sestre*, ali primjenjiva je i na ovu dramu. Vidi: <http://www.nacional.hr/clanak/119050/olga-pakalovic-u-cehovljevim-sestrama-na-daskama-rijeckog-hnk> (pregledano 03. veljače 2014.)

5. HRVATSKI SLUČAJ

Anđela Difić, Dobrila Križančić, Julija Križančić, Helena Mihetić, Arkandela Miketeo, Margarita Tavelić, Mihovila Teodošević, Božidara Vrančić, Helena Vrančić i Eufrazija Zavorović prva su zabilježena ženska imena u povijesti hrvatske glumišne aktivnosti. Riječ je o poznatoj predstavi *Tri kralja koja se održala u ženskom benediktinskom samostanu sv. Spasa u Šibeniku 1615. godine* (Ljubić, 2008). Slično, hrvatske su dramatičarke ranije počele objavljivati svoje radove, a u ovom poglavlju istaknut ćemo tri književnice, analizirajući prvo njihovo dramsko pismo općenito te se, kasnije, fokusirati na drame ženskih likova.

5.1. Lada Kaštelan – analiza muško-ženskih odnosa

Lada Kaštelan (1961.) jedna je od najpoznatijih hrvatskih dramatičarki koja se može pohvaliti mnogobrojnim nagradama i priznanjima za svoje stvaralaštvo. Pisati počinje još za vrijeme gimnazijskih dana, a ubrzo se i isti tekstovi počinju izvoditi na scenu, već 1980. godine i to drama *A tek se vjenčali*, koja je odredila autoričin književni put. Jedna je od rijetkih dramatičarki čije su se drame i igrale i objavljivale, a sama i kaže: *Kad se moje drame ne bi izvodile, prestala bih pisati...* (Lederer, 1997:183, 190).

Za njezino dramsko pismo karakteristično je miješanje realnog i irealnog, vrijeme i prostor „igraju ulogu“ kao da su dramska lica, ljubav se preoblikuje u nekakve nadomjeske, daje se pažnja muško-ženskim odnosima te su uvijek prisutne junakinje koje neprestano teže za ostvarivanjem ljubavnih ideala.²⁵

Drama koju ćemo ovdje analizirati, *Posljednja karika*, treća je njezina objavljena drama, praizvedena 1994. godine u DK Gavella, a objavljena 1997. godine.²⁶ Drama je to koja potvrđuje raniji (*A tek se vjenčali*, *Adaggio*), ali i kasniji (*Giga i njezini*, *Prije sna*) interes za teme gdje se analiziraju muško-ženski i žensko-žensko (naročito obiteljski) odnosi, ali ne kroz općenite prikaze situacija, već kroz prikaz detalja psihe, pojedinih (često ponavljajućih) replika koje se mogu tumačiti raznoliko. Drama *Posljednja karika* podijeljena je na četiri dijela: Postavljanje stola (Ona i Služavka), Uz aperitiv (novi likovi: Majka, Majčin ljubavnik, Baka i Bakin muž), Večera i Poslije (dolazi Njezin Ljubavnik). Na temelju trećeg i četvrtog dijela drame primjećujemo da do takvog odvajanja drame ne dolazi zbog pojavljivanja novih, ili odlaska starih likova, odnosno osoba, a same se didaskalije pojavljuju isključivo kao nagovještaj tko se sve nalazi u prostoriji, uz minimalni prikaz vanjske karakterizacije.

Jedna od karakteristika drame je i narušeno načelo vremena jer se radnja događa u ratnom Zagrebu 1994. godine, ali gosti dolaze iz nekih drugih vremena: Majka i Majčin ljubavnik iz 1971., a Baka i Bakin muž iz 1944. godine. Vremenska distanca ne radi im probleme, „normalno“ dijalogiziraju, iako su itekako svjesni da žive u različitim godinama.

²⁵Usp. Boban, I. (n.d.), *Prije sna iz kojeg ne budi ili samoobmana kao način života*. Članak Na: Hrvatsko narodno kazalište Split. Preuzeto: <http://www.hnk-split.hr/Drama/Arhiva/Prije-sna/PRIJE-SNA-IZ-KOJEG-SE-NE-BUDI-ILI-SAMOOBMANA-KAO-NACIN-ZIVOTA> (pregledano 30. 01. 2015.)

²⁶Usp. Kaštelan, L. (n.d.) Životopis. Preuzeto: <http://www.dramaturgija.edu.hr/userfiles/files/lada-kastelan-duzi-cv.pdf> (pregledano 25. veljače 2015.)

Lada Kaštelan ovdje zapravo *demitologizira mit o ideologijama i idealima, ali istovremeno i mit o obitelji, sučeljavajući tri generacije jedne obitelji u imaginarnom trenutku kad se junakinja, Ona, odlučuje na samoubojstvo.* (Lukić, 2007:136). Ona razmišlja o samoubojstvu jer je Njezin ljubavnik oženjen, a Ona je trudna. Ponavljanje: *Želim biti zadnja karika u lancu.* (Kaštelan, 1997:81) je replika koju ponavlja čak osam puta kroz samu dramu. Tu želju da bude posljednjom karikom možemo tumačiti dvojako: pozitivno kroz osobu Nje, koja razmišljajući o samoubojstvu želi okončati taj začarani krug loših sudbina te svom djetetu ne želi slično, a negativno kroz samu želju da prekine lanac činom samoubojstva.

Na kraju, u ovoj drami *obitelj je generacijski ocrtna upravo suprotno patrijarhalnomu modelu, u slijedu baka/majka/unuka, u slijedu žena koje su „karike u obiteljskom lancu“* (Lukić, 2007:136). Činjenica je da nas najviše mogu povrijediti oni koje najviše volimo, a te psihičke povrede itekako utječu na buduće odnose i karakter; osobito kod žena jer: *Žene se neugodnih događaja sjećaju slabije nego muškarci; one se lakše prisjećaju sretnih trenutaka, dok muškarci bolje pamte nesretne situacije* (Pečnik, Sindik, 2013).

5.1.1. Drama generacije

Općenito je poznato da se u dramama Lade Kaštelan veća pozornost posvećuje ženskim protagonistima (Lederer, 1997:186-187), što dokazuje kako ova drama tako i drama *Giga i njezini*, nastala po motivima romana *Giga Barićeva* Milana Begovića. Tako u epicentru ovdje imamo Nju, određenu zamjenicom, koja na početku drame izražava želju da prestane taj životni krug, da prestane taj lanac loših sudbina, odnosno *ponavljanja grešaka svojih prethodnica* (Lederer, 1997:188). Ne želi vjerovati u znakove, osjeća se izgubljenom: *ONA: Vjerujem onom što vidim i čujem. / Ako i tome. / Osobito onom što me poreže i udari. Onda i razumijem. / Ako razumijem. / Uvijek kad sam se prema stvarima odnosila kao da su znakovi,*

zalutala sam. / Umorna sam od lutanja. / Stvari su samo stvari, na nebu su oblaci ili nisu, bit će kiše ili neće i sve je samo ono što jest, a ne što bi moglo biti. (Kaštelan, 1997:84).

Sama imena likova (Ona, Baka, Majka, Majčin ljubavnik, Bakin muž, Njezin ljubavnik) odlično je obrazložio Boris Senker kao: „obrat“ patrijarhalnoga pogleda na obitelj po kojemu su nositelji obiteljskog (prez)imena isključivo muškarci (u slijedu djed/otac/unuk). Senker taj pomak žarišta zanimanja na nasljednu liniju po ženskom srodstvu smatra znakovitim odmakom od patrijarhalne sheme u suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji (Senker, 2000:572). Zapravo, Ona, Majka i Baka prestaju biti pasivne, marginalizirane žene okružene muškarcima, ratnicima, vojnicima. Odnos koji nam je ovdje predstavljen oslikava razaranje mitološkog sustava, glavna junakinja želi prekinuti lanac (Lukić, 2009:366). Ona itekako (pre)poznaje sve mane ženske strane obitelji, što se osobito vidi u njezinom odnosu s majkom i bakom, iako se s drugom bolje slaže. Ne kaže se uzalud kako se uvijek bolje slažu generacije baka/djed-unuci, nego li majka/otac-djeca, možda slično kao i u periodizaciji književnosti gdje svako novo razdoblje negacijski reagira na ono prijašnje, dok je bliže onom „predprijašnjem“, kao što su npr. romantizam i modernizam međusobno sličniji, a u opreci s razdobljem između – realizmom.

U *Posljednjoj karici* predstavljen nam je kompliciran odnos Nje, naspram Bake, a pogotovo Majke, u kojem se Ona osjeća kao posljednja karika, nastavak loših postupaka i sudbina: *Baka je konzervativna žena, Majka je vamp, Ona pak nije ni jedno ni drugo, ona je samo sita i jednog i drugog stereotipa te želi biti „zadnja karika u lancu“* (Lukić, 2007:137). Baku smatra konzervativnom: *BAKA: Muškarci moraju biti stariji i zreliji da bi nas mogli voditi kroz život i brinuti se za nas* (Kaštelan, 1997:101), što je i normalno jer žive u drugačijim svjetovima, ali opet je shvaća i poštuje jer misli da bi upravo ona (Baka) razumjela stanje u kojem se Ona našla: *ONA: Svakom je puštala ono što sam hoće, jer ako hoće, onda ga nitko ne može odvratiti, a i svatko je na svoj način u pravu, jer svaka stvar ima ovu i onu stranu i nitko nije u pravu niti je itko u krivu i sve ide onamo kamo će ionako otići bez našeg posredovanja* (Isto, 87). Ono što Baku čini konzervativnom mišljenje je kako se žena mora udati, kako mora zatrudnjeti i tako spasiti brak, ako on propada: *Znate, kad je dijete na putu, sve se promijeni, muškarci su vam na to jako osjetljivi, ako mu je stalo, tko zna, možda bi se sve ... sredilo* (Isto, 101). Slično je i sceni kad se Njezin ljubavnik pojavljuje, Majka smatra da ga Ona ne bi trebala pustiti da uđe, dok Baka misli drugačije, drago joj je što je Njezin ljubavnik došao, što je Ona trudna te im na odlasku želi svu sreću. Baka se ne sjeća svoje

bake, dok Majka smatra da je i bolje što je tako jer je njezina nju gnjavila, jedino ju je ona znala izbaciti iz takta, nesvjesna da slično mišljenje o njoj ima i njezina kći, Ona. Majka prilikom ulaska u Njezinu kuću, primjećuje da je Ona veoma slična njezinoj kćeri, ali da je nekako tužna i ozbiljna. Ona o svojoj majci ima slično mišljenje kao Majka o svojoj, nervira je, uvijek je u pravu, a samo u jednom trenutku drame izjavljuje da joj se majka sviđa, i to nakon Majčina mišljenja kako je ne zanimaju ideali bilo koje vrste.

Majka predstavlja novu vrstu žene, drugačiju od Bake, kojoj muškarac nije osnova života, tako i npr. ona svom ljubavniku ne dopušta da joj pomogne podignuti tanjurić koji joj je pao na pod, ne vjeruje muškarcima te zato i smatra da Ona ne bi trebala pustiti svojeg ljubavnika jer ona prepoznaje kad ljudi lažu, na što joj Majčin ljubavnik odgovara da prepoznaje jer i sama puno laže. Majka je u svom životu, onom za koji Ona zna, a koji će Majka tek doživjeti (u drami Majka ima tridesetšest godina), bila s puno muškaraca te je potpuna suprotnost Baki, vjernoj i odanoj ženi, ženi koja zna kuhati, dok je Majka to radila jedino kad je morala, zbog svoje kćeri. Ona, glavna junakinja, ne želi roditi dijete, za koje pretpostavljamo da je žensko, koje će nastaviti niz sudbina kakve su imale Baka, Majka i Ona, međutim na kraju drame Ona izjavljuje: *Novi život sada/nastaje u meni./Novi život sada nastaje u meni./U lancu./Obična karika./I to je dobro./Dobro./ Dobro je* (Isto, 116). Dakle, kao da gaji nadu da ona neće biti posljednja, možda će to dijete koje raste u njoj nešto promijeniti, ali možda se i miri s činjenicom da su svi oni, da smo svi mi obični, koliko god to ne htjeli biti.

Ženama u ovoj drami zajednička je nesreća koja se pokazuje bilo emocijama, bilo njihovim negiranjem. Baka je umrla prirodnom smrću, ali je posijedila nakon muževljeve smrti, Majka je oboljela od raka i umrla prije vremena, ali je već u tridesetšestoj počela dobivati sijede, dok je Ona prve sijede dobila kad joj je majka oboljela od raka. Sve su one povezane, koliko god kćeri ne htjele biti uspoređivane s majkom, koliko god joj zamjerale postupke, jer sve se ponavlja, Majka koja je svojoj majci zamjerala uplitanje u sve, isto se ponaša prema svojoj kćeri, prema Njoj: *Majka, naravno, nije zamjenjiva; no, ono što se kći, s pravom, trudi promijeniti jest bezuvjetna svemoć koju joj je pripisivala, i za koju je važno da je se oslobodi, pa makar tako da joj nađe mane* (Eliacheff, Heinich, 2004:164).

Njezina sjećanja na Majku ovdje nam se pokazuju kao tragična sjećanja, pamti sliku majke koja leži s iglom u veni, kako je gleda te u kćerinim očima kao da traži utjehu.

Međutim, Ona je ne tješi, nego joj govori da je trudna te po prvi puta Majka i Ona, majka i kći plaču zajedno, a Ona kaže kako joj je Majka ponudila svoju nesreću i otišla te ju tako ostavila s objema nesrećama. Po Eliacheff i Heinich takva *nesposobnost majke koja je „više žena nego majka“ da zauzme svoje mjesto uz kćer može (...) poprimiti ne samo oblik odsutnosti ili isključenja, nego i onog obrtanja uloga kojim majka stavlja kćer na mjesto vlastite majke, očekujući bez sumnje od one koju je rodila da joj pruži ljubav koju nikada nije mogla dobiti od one koja je nju rodila. Zbog toga neće imati ni kćer, ni majku, kao što neće ni sama uspjeti biti majka, unatoč svojim poricanjima* (Isto, 167).

Osim Nje, Majke i Bake, važan ženski lik je i Služavka, koja je nevidljiva za sve realne likove (za Nju i Njezinog ljubavnika), odnosno Služavka kao da je njezina savjest, a razgovori sa Služavkom razgovori su Nje s Njom. Na kraju drame, Služavka odlazi jer Ona je dobro, otac njezina djeteta je s njom. Njezina savjest je mirna.

Lada Kaštelan u ovoj drami analizira muški svijet u odnosu na ženu. Naime, iako su ovdje žene te koje određuju muškarce, oni njima pripadaju, na kraju je ipak *žena u lancu trpljenja ratova, čekanja, prilagodba, koje svojim naglim i neočekivanim odlascima ili povracima uvjetuju i određuju muškarci*. Te tri generacije žena pretrpjele su dva rata, tri nove države, a njihov je položaj ostao je nepromijenjen: *Ona je još uvijek samo bezimena Ona, koja će postati Majka, potom Baka, čekajući muškarce da obave svoje ratove, ideologije i revolucije* (Lukić, 2007:139).

5.2. Lydía Scheurmann Hodak – drama ratne traume

Dvije godine prije praizvedbe *Posljednje karike* u Gavelli, Lydia Scheurmann Hodak napisala je monodramu *Slike Marijine*. Prijavila se za Nagradu Marin Držić te izazvala čuđenje povjerenstva. Njezin tekst bio je drukčiji, a ni sama nije bila svjesna da ima talent. Ona je bila fenomen jer nije pisala da bi napravila karijeru, nego zbog čiste potrebe, možda i terapije (Nikčević, 2009:7-8). Osim drama, napisala je nekoliko romana te scenarij za film. *Slike*

Marijine najpoznatija je njezina monodrama izvedena u 18 zemalja na 7 jezika, u brojnim kazalištima i na festivalima, a 1999. godine drama je praižvedena u HNK Osijek.²⁷

Slike Marijine kratka je monodrama u kojoj jedino dramsko lice, Marija, svojim slikama iz prijeratnog života upućuje na događaje i likove koji su u istima sudjelovali. Praktički, okvir „radnje“ predstavlja psihoterapiju kroz koju Marija prolazi u procesu oporavka kao prognanica, a Scheuermann Hodak, u dramu uklapa ratna iskustva zajedno s predratnim životom, gdje prednost imaju slike prirode, slavonskih ravnica, zelenih krošnji i sl. (Lukić, 2007:141).

Lukić primjećuje kako *u slici posve promijenjena svijeta autorica demitologizira tipična mjesta utočišta i dramaturški očekivana preokreta nabolje. U svijetu u kojem se nastoji oporaviti slikajući, sama priroda pojavljuje se kao neprijateljski element. Oštro kontrapunktirana predratnoj prirodi sela i doma (...) javlja se slika poslijeratnog svijeta u kojemu se priroda pojavljuje kao nešto za čovjeka opasno i smrtonosno* (Isto). Priroda više nema pozitivnu konotaciju, zemlja koju je nekad obrađivala, na kojoj je ležala i suncem grijala tijelo, sad je zemlja po kojoj gazi svjesna da svakog trenutka može stati na minu: *Zemlja je mirisala, proljećem pobuđena. I dok smo spore i slabe, gazile po vlažnoj lanjskoj travi, po zelenom busenju uz međe...* (Scheuermann Hodak, 2009:24). Zemlja i priroda ostali su iste, ali ona nije, nitko nije, rat ih je sve odredio.

Bitno je spomenuti i zvučnu pozadinu ove drame. Naime, drama počinje i završava zvukom nečijeg glasa snimljenog na magnetofon; razlika je u tome što se ponavljaju određene rečenice ... *Da je barem živ njezin otac, ali i vaš nesuđeni zet je isto stradao ... I njegova obitelj, kako smo čuli ...* (Isto, 27) a glas, koji je na početku drame, kao da postaje razumljiviji, djevojački. Takvo ponavljanje zvukova na početku i na kraju, zapravo zaokružuje radnju, iako sama monodrama ne prati kronološki slijed, nego razbacana sjećanja. Nedostatak drugih likova nadoknađuje se mijenjanjem glasova. Marija citira osobe iz svojih sjećanja, primjerice Luciju: *Držala me za ruku i rekla blago: Sjećaš se mama onog sunčanog sata i izreke: činimo kao sunčani sat, pamtimo samo vedre sate* (Isto, 22).

Vrijeme i mjesto točno su određeni i navedeni već na početku: *Osječko svibanjsko prijepodne 1992. godine* (Isto, 13). Međutim, kao i uvijek, ništa nije tako jednostavno kako se

²⁷Usp. Scheuermann Hodak, L. Intervju za 131. Susrete u gode 2004. Preuzeto: <http://www.festina-lente.hr/23-Trong-man-dem-day-dac-HHo.htm> (pregledano 26. veljače 2015.)

čini. Naime, iako Marijine monologe čitamo kao iskaz u određenom vremenu i prostoru, njezine slike vežu se uz druga vremena. Retrospektivnim replikama upućuje nas, a sebe osvještava, kako o predratnoj idili, tako i o ratnom i poslijeratnom užasu. U svojim opisima vraća se u 1990. godinu, ali i još dalje, u razdoblje prije Lucijina rođenja, čak se prisjeća same sebe kao sedamnaestogodišnjakinje. Iako se Marija lijepih i ružnih uspomena prisjeća u bolnici u Osijeku, znamo da su te strahote koje su njezina kći i ona doživjele u Aljmašu jer se spominje Crkva Gospe od Utočišta. Dakle, vrijeme i mjesto kazivanja je realno i točno određeno, a prizori kojih se Marija sjeća otvaraju druga vremena i mjesta.

5.2.1. Ratno svjedočanstvo

Sama autorica drame svoju prvu traumu doživljava još kao sasvim malo dijete: s njezine dvije godine majka joj umire. Iz njezinog životopisa daje se zaključiti kako je i odrastanje bilo teško zbog siromaštva i rata. Zato ni ne čudi da se u ovoj drami bavi vrlo sličnom temom, možda i svjedočenjem svoje ili tuđe ratne traume. Govoreći o svjedočanstvu, Felman kaže kako se ono nalazi u rascjepu između obveze i zadatka da prikaže istinite činjenice o nekom događaju te, s druge strane, svoje *literarne izazovnosti*, koja svjedočanstva čini jedinstvenim i neponovljivim tekstovima (Felman, 1992, prema Zlatar, 2004:164-165).

U *Slikama Marijinim* Marija nam po sjećanjima priča svoju priču, svoje traume, odnosno njezin način pripovijedanja ne prati kronološki slijed. Marija, u dramskoj sadašnjosti, boravi u bolnici, ostala je bez kćeri, nemirna je zbog te unučice za koju ne zna hoće li je dati na usvajanje ili neće, a pritom je još i obilježena muškarcima koji su joj naudili. Međutim, nisu samo te isprekidane rečenice, ti fragmenti osjećaja pokazatelji njezine vlastite drame, to su i pokreti koji se primjećuju u didaskalijama koje nas još dublje uvlače u Marijinu psihu, zapravo s njom doživljavamo slom prateći prvo lagane, nesigurne pokrete tijela, drhtaje, prve suze pa sve do potpunog pada očajničkog plača i stanja nemoći. Tako, primjerice, Marija na početku svoje priče *Hoda polako, kruto, odsutna duha* (Scheuermann Hodak, 2009:14), kasnije nakon prvih težih uspomena ona *Plače tiho cvileći. Odlaze Bibliju, briše suze nadlanicom* (Isto,17) , a sami psihički pad primjećujemo u didaskalijama: *Udara šakama o zid i o prozorski okvir. Ispad, očaj* (Isto, 25).

Nije lako nositi sva sjećanja u sebi, a pogotovo ona negativna. Zapravo, svaki svjedok, možda i nesvjesno, osjeća da je njegov govor nekome upućen, da treba gledatelja/slušatelja/čitatelja. *Svjedočenje nije unutarnji dijalog između dva „ja“* (Zlata, 2004:195). Nerijetko se ljudi počinju baviti nekakvim hobijem koji će ih rasteretiti njihovih misli. Jednako kao što pretpostavljamo da je Scheuermann Hodak pisala radi terapije, pretpostavljamo da je i Marija slikala. Štoviše, njezina psihologinja joj je savjetovala: *Naslikajte svoju sliku, kaže moja psihologinja, svi nosimo u sebi svoju sliku, i svoju istinu.* Autorica u ovoj drami *kao da sažima samu bit književnosti ratne traume*, preoblikuje sliku svijeta i tu upropaštenu sliku zamjenjuje onom prijeratnom, onom pozitivnom (Scheuermann Hodak, 2009:27).

Luciju, Marijinu kći upoznajemo preko Marijinih priča koje sežu u prošlost pa se tako prisjeća Mate, Lucijinog prijatelja, koji kasnije postaje i njezin voljeni. Za Mariju, majku, nevjerojatni su ti osjećaji: *Moja mala kći! Moja mala kći govori i prima velike riječi!* (Isto,16). Ta malena kći je na silu odrasla, „postala žena“, bila je silovana, iako se nigdje u samoj drami ne spominje riječ silovanje. Marija odbija to prihvatiti, misleći da je krv na Lucijinoj suknji krv ranjenog Mate, a čak i nakon Lucijinog povraćanja, koje već čitatelju dopušta nagovijestiti trudnoću, Marija to ne komentira: *Nisam se usudila prići, ući u njezinu samoću. Nisam se usudila govoriti. Stajala sam tako u sjeni i gledala nemoćno ...* (Isto, 18). Lucija se nakon silovanja, nakon Matine smrti, povlači u sebe, postaje tiha i ponaša se kao da joj je svejedno. Nakon prisjećanja na Matin skromni pogreb, na Lucijino lice, Marija sve više naglašava svoju sljepoću, svoje ignoriranje činjeničnih stvari: *A ja sam bila gluha i slijepa i nisam vidjela zašto.* I Lucija je odbijala prihvatiti da je Marija bila silovana, da su bile ujedinjene tom nesrećom: *Moja je mala kći govorila: samo si se udarila mama. Nezgodno si pala. A, znala je. Sve je znala. Znala je i moju i svoju bol.* (Isto, 17). Čak bi i u noćnim morama, u kojima Marija ponovno doživljava silovanje, njezino lice zamijenilo Lucijino lice, a i u snu se kaje što kćeri nije dala utjehu, a istu je od nje tražila. Ne možemo razmišljati kome je bila potrebna veća utjeha, ali možemo pokušati objasniti Lucijino ponašanje: *Kad neka majka ne može pružiti ljubav, koja je potrebna njezinoj kćeri, koji god bili razlozi tome, kakvi god bili intenzitet i trajanje manifestacija onoga što se može doživjeti samo kao nepostojanje ljubavi, kći će (...), pokušati – sredstvima kojima raspolaže s obzirom na svoju fizičku i psihičku dob –preuzeti na sebe brigu o majci* (Eliacheff, Heinich, 2004:167). Marija će tako postati kći svojoj kćeri, osoba koju će Lucija pokušavati razvedriti pričanjima o

ljetovanju na Mljetu, sjedenju u pijesku kako bi Marija zaboravila da sjedi na golom, prljavom betonu u nekakvom skladištu okružena vojnicima: (...) *nemoj plakati, majko, sve se ipak jednom završi* (Scheuermann Hodak, 2009:24). Za Luciju se i završilo, umrla je rađajući.

Prije Lucijine smrti, Marija je izgubila nerođeno dijete i s olakšanjem pomislila: *Znači ipak. Bog se smilovao. Ipak sam previše stara da iznesem ovo dijete, ovo biće obilježeno zlom* (Isto, 25). Međutim, to *biće obilježeno zlom* rodila je njezina kći, a taj *teret*²⁸ (Isto, 26) Marija ne može prihvatiti kao unuku, kao svoju krv: *Osjećala sam u podsvijesti da ne želim tu malu djevojčicu rođenu u nevrjeme, tu malu djevojčicu koja je došla na svijet kao osveta i kazna. Ništa nisam željela čuti o njoj, nisam je htjela zamisliti kako leži u inkubatoru, osvijetljena, gola i sama. Nije bilo mosta da nas spoji* (Isto, 26). Marija se dvoumi oko davanja malene na usvajanje te zaziva kćer: (...) *zar misliš da mogu uzeti to tvoje, tuđe dijete? Zar mogu ponijeti sa sobom svu svoju bol i poniženje?* (Isto, 27). Pitanja bez mogućeg odgovora, jedna su od faza žalovanja koje proživljava majka: *osjećaj krivnje, grižnja savjesti, traženje nekog smisla ili upozoravajućih znakova, osjećaj nepravde, u obliku pitanja „Zašto ono, dijete, a ne ja?“ ili „zašto moje dijete?“*. *Vraća se također, uporno i na vrlo dirljiv način, uvijek snažno i bolno sjećanje na tjelesnu bliskost...* (Eliacheff, Heinich, 2004:273-274).

Osim Lucije, Marija nam pripovijeda još jednu žensku priču i to o njezinoj psihologinji, Kseniji, koju su otjerali iz rodnog mjesta već na početku rata. Kseniju, osim sinovljeve bolesti, najviše muči što je ostala bez svih svojih podataka o pacijentima, rat joj je i to uzeo: *Najprije bolest moga sina, onda ovaj strašni rat i progonstvo. Odjednom sam ostala sama, sama u tuđini, iznenada, nepripremljena. Više nije bilo ni jednog oslonca. Bila sam u tuđoj zemlji, moj muž je ostao u Hrvatskoj, moje knjige su spaljene, moje bilješke također. Dobila sam tuđe haljine, tuđu posteljinu, ljudi su govorili tuđim jezikom ... Ništa više nije bilo moje. I kiša i sunce su mi bili strani* (Scheuermann Hodak, 2009:21). Ona najviše pomaže Mariji u proživljavanju i preživljavanju svih nedaća, Marija postaje ovisna o njoj, iako i Ksenija doživljava traume: ne samo da joj je sin bolestan i što nema više svoje podatke o pacijentima, ona boluje od raka dojke, a Mariji teško pada njezin odlazak na kemoterapiju: *Ova je žena prepoznala bit, ne bi joj se sad ništa smjelo dogoditi. Ona tako sjedi i govori: svi*

²⁸U romanu *Kao da me nema* Slavenke Drakulić također se obrađuje tema silovanja u ratu. Glavna junakinja S., neodređena imenom, također nosi dijete čiji je otac silovatelj, a dijete, još nerođeno, osim teretom, naziva još i tumorom, podstanarom, parazitom i životinjom. S. i Mariji zajednički je i osjećaj nepovezanosti s djetetom rata te osjećaj nepostojanja, sličan osjećaju kao da lebdi, kao da je nema. Usp. Drakulić, S. (1999), *Kao da me nema*, Split: Feral Tribune.

mi nosimo u sebi ograničenja. I strah od boli. Od povrede. Treba samo pomicati prag izdržljivosti... (Isto), a isti se razlikuje od osobe do osobe. Ksenija je zapravo još jedna predstavnica traume koju ova drama itekako opisuje. Njezina trauma je rak, koji se u medijima predstavlja kao psihološka trauma. Neka istraživanja povezuju i samu traumu s uzrokom raka, iako se radi od manjem postotku, odnosno 8% ljudi koji boluju od raka u svojoj su prošlosti doživjeli traumu ili veći stres (Coyne, 2013).

5.3. Asja Srnc Todorović – mlada hrvatska drama

Ime Asje Srnc Todorović veže se uz skupinu tzv. „mladih hrvatskih dramatičara“ koji su svoj interes za dramu nastavili u sklopu dramsko-kazališnog projekta Suvremena hrvatska drama u Teatru ITD²⁹, a na samoj dramskoj sceni pojavljuje se već kao apsolutna dramaturgija s *Mrvom svadbom* 1990. godine. Njezine su drame najčešće neodređene vremenom i prostorom, a likovi samo nijansirani bez detaljnijeg uvida u njihovu psihu (Car-Mihec, 2003).

Drama *Odbrojavanje* prvi je puta objavljena 1992. godine u *Kazalištu*³⁰, ali je i uvrštena u *Antologiju suvremene hrvatske drame* Lea Rafolta, a radijski je praizvedena 2007. godine.³¹ Drama je sastavljena od deset prizora, ali u svakom sljedećem prizoru je jedno lice manje te je tako u 10. prizoru prisutno samo jedno dramsko lice. Autorica zapravo odbrojava lica: ratne zločince, znanstvenike, eksperimentatore u koncentracijskim logorima, serijske ubojice te, na kraju krajeva, one svakodnevnne činitelje zla. Smanjivanjem broja likova, nalik stupnjevanju nasilništva, spoznajemo i dolazimo do *neuništivog sjemena ljudske mržnje* (Rafolt, 2011:109).

U prvom prizoru predstavlja nam deset *svjetskih moćnika/ratnih zločinaca* (Srnc Todorović, 2007:222) koji se nalaze u vrtu ludnice i kruže: *Kruženje nam čuva sjećanje* (Isto, 224). Kao da se osvrću na činjenicu da se ratovi stalno događaju, da se sve ponavlja, nema

²⁹Miro Gavran pokrenuo je taj projekt sa željom da se na pozornici ITD-a uprizoruju dramski tekstovi tad najmlađih hrvatskih autora. Više: Rafolt, L. (2007), Predgovor U: *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, Zagreb: Disput, str. 10.

³⁰Usp. Srnc Todorović, A. Na: Hrvatski centar ITI - International theatre Institute. Preuzeto: <http://www.hciti.hr/628/srnc-todorovic-asja/> (pregledano 12. veljače 2015.)

³¹Usp. Hrvatski radio: <http://www.radio.hrt.hr/ep/asja-srnc-todorovic-odbrojavanje/45323/> (pregledano 25. veljače 2015.)

novih iskustava, odnosno stalno se vrtimo u krug i ne učimo iz pogrešaka. To kruženje je i kruženje po podsvijesti svakog od njih; prisjećaju se svojih zločina. Njihovi dijalozi nerijetko nemaju smisla, ali poneki nam otkrivaju njihovu prošlost: *Ti me tvoji tuševi uopće ne zanimaju. Uguraš ih unutra, oni se svuku i ti im puštiš plin* (Isto, 225), odnosno misao o istrebljenju koje nam poznato iz koncentracijskih logora. Likovi sami određeni su samo brojevima od jedan do deset.

Drugi prizor odvija se u laboratoriju za znanstvena istraživanja unutar koncentracijskog logora gdje Profesor sa svojim pomoćnicima predstavlja Najvažnijem i Supruzi Najvažnijeg eksperiment na kojem rade, odnosno na unapređivanju rase. U kavezu je Ispitanica, žena (prekrivena ljuskama, trbuh u obliku čvora i sl.), kojoj dovode Ispitanika, njezinog sina (normalna izgleda) kojeg bi trebala pojesti. Međutim, Ispitanik im govori držeći Ispitanicu u rukama: *Necete ju više mučiti!* (Isto, 236), a Najvažniji ostalima „prevodi“ Ispitanikove riječi u svoju korist, u *ideološki pripitomljenom ključu*: (Rafolt, 2011:115) *Sve bi dao da budem kao vi... Sve... Ubio sam majku jer nije bila savršena* (Srnc-Todorović, 2007:236).

U sljedećem prizoru mjesto radnje se mijenja, ovisno o položaju Serijskog ubojice (mladića) i Serijskog ubojice (dječaka) koji kao mladić namamljuje djevojke bombonima, predstavljajući im se kao nevin i povučen lik, da bi ih kasnije ubio. Osim prostora, mijenja se i vrijeme, odnosno predstavljeni su nam fragmenti iz djetinjstva, za koje se čini da daju povod mladićevu ponašanju: *Majka naglo zavuče ruku pod pokrivač. Oboje se tajanstveno kikoću(..) Majka: Našla sam ga? (...) Godi ti?* (Isto, 240). Zlostavljanje se nastavlja i kasnije u mladićevu životu, ne samo kroz incestuozan odnos, nego i kroz majčino nagovaranja na ubijanje djevojaka: *A to je naša susjeda...smješkanje...blickanje očica... znaš je.... E pa sutra ćeš je srediti...* (Isto, 246).

I u četvrtom prizoru prisutni su zločinci, od kojih je nekolicina također žrtva seksualnog zlostavljanja. Radnja se odvija u tzv. Društvu za oslobađanje od nasilnih ideja čiji su sudionici i sudionice ubojice-sakupljači dijelova ljudskog tijela (uši, ušne resice, trepavice, prste i sl.), a sastanak (nalik sastancima anonimnih alkoholičara gdje svi sjede u krugu) vodi Žena s naočalama. Na kraju sastanka, poput nekakve sekte ponavljaju: *Mili, najdivniji, najmoćniji Gospodaru, naše srce je spremno i raduje se* (Isto, 258).

Peti prizor odvija se u stanu u starijem dijelu grada, na zabavi, gdje šestorica mladih ljudi počinje igrati bocu istine. Kasni sati i alkohol postaju pokretači loših ideja te igra kreće u krivom smjeru: *Djevojka B mu počinje pržiti obraz cigaretom. Mladić C bolno zaurla. (...) Mladić B sam pograbi bocu i udari Mladića C u glavu. Svi ostanu nepomični u tišini* (Isto, 266). Nasilje kao da postaje igra u kojoj svi žele sudjelovati, a Mladić C postaje žrtva nad kojom će moći iskaliti sav bijes i sadističke nagone (Rafolt, 2011:123).

Osnovna škola mjesto je šestog prizora ove drame gdje je Učiteljica glazbenog odgoja lažno optužena od strane Razredne tužibabe da ima odnose s Učenikom. Ravnatelj je zapravo potkupio Razrednu tužibabu novcem, a Učenik nakon prvotnog negiranja odnosa, potvrđuje da ga je Učiteljica napastovala. Na kraju prizora Učiteljica glazbenoga govori *kao dobro izdresiran robot: Ja nisam učiteljica glazbenog odgoja. Ja sam čudovište. Već punih deset godina zlostavljam svoje učenike u obližnjoj šumi* (Srniec-Todorović, 2007:279).

U vlaku se odvija sedmi prizor gdje također opisno određeni likovi (Žena u krznu, Djevojka u džemperu, Mladić u odijelu i Postariji muškarac u zimskom kaputu) na putu u logor. Žena u krznu ide posjetiti muža: *Kome da ostavim ovu bebu koju su mi vaši zarobljenici gurnuli u ruke. Ja samo posjećujem muža koji radi u ovom logoru* (Isto, 282). Svi likovi ukratko opisuju kako su završili u vlaku te se nadaju da vlak neće nikada stati.

Osmi prizor prikazuje nam Supruge ubojica I, II i III u teretani kako trče na aparatima za uklanjanje celulita i opušteno razgovaraju o ubojstvima koje su njihovi muževi počinili: *Supruga ubojice I: Najbolje od svega je kad idu zajedno u lov, tu, po gradu./ Supruga ubojice II: Najslade. I najkorisnije. Čiste grad od smrdljive gamadi* (Isto, 297). Zapravo, na svakodnevnom mjestu, osim o svakodnevnim temama (odgoju, kuhinji i sl.), razgovaraju o svojim muževima ubojicama, odnosno hvale se njihovim uspjesima.

Predzadnji prizor prikazuje nam dvojicu Promatrača (I i II) kako sjede u trošnom stanu i komentiraju nekoga dolje kojeg su namamili hranom te kako će neki ljudi doći po te tzv. mamce, svoje žrtve: *Dok god se bave njima, neće krenuti na nas...* (Isto, 297). Nakon što su ovi odveli mamaca, oni nastavljaju svoje tipične razgovore o hrani i televiziji.

U desetom prizoru je lik Jedne obične djevojke čije ime kao da sugerira normalnost, odnosno da je takvih djevojaka posvuda oko nas. Ta djevojka jede po noći jer tada je špijuni neće vidjeti, ne može dočekati punoljetnost jer će tada moći sve – voziti auto, kupiti si pištolj i

sl. Također, planira očistiti svijet: *Prvo ću se riješiti svih bolesnih (...) siromašnih (...) pedera (...) lezbača (...) svih napola oštećenih...ono... šepavi... bezprsni...mucavi... epileptičari... zečja usna... i sva ta sranja... jer to stvarno nije OK* (Isto, 302). Kasnije si govori da to neće uspjeti, ali dodaje da ako neće ona, uspjeh će netko drugi i: *Zavladat će red i ljepota i čistoća...* (Isto, 303).

5.3.1. Stupnjevanje nasilja

Svi likovi pa tako i ženski likovi u ovoj drami nisu određeni imenom, nego funkcijom (Učiteljica, Ispitanica, Majka), spolom (Djevojka A, Žena u krznu, Jedna obična djevojka))ili u odnosu na muškarca (Supruga Najvažnijeg, Supruga ubojice I). Među njima nema izrazite razlike, svi su jednako uništeni, zločinci, perverznejaci, zlostavljači i ubojice. Međutim, kako ipak ovdje analizu posvećujemo prvenstveno ženama, izdvojit ćemo neke obrasce ponašanja ženskih likova u ovoj drami.

U prvom prizoru, među ratnim zločincima, po čijim replikama vidimo da govore u muškom licu, prisutna je i jedna žena, zločinka. Ni po čemu drugačija od muškaraca, jednako ubojica. Međutim: *4: Ti me tvoji tuševi uopće ne zanimaju. Uguraš ih unutra, oni se svuku i ti im puštiš plin. Zabava za malu djecu./ 3: Ljubomorna si i točka. / 4: Na što? Svaka domaćica to može, ali moj hokej... Nitko nije preživio moj hokej* (Isto, 225) primjećuje se njezina prilagođenost u to društvo, ako ne i nekakva gordost. Ubijanje je za nju prirodna stvar, koji svaka osoba, muška i ženska pa čak i *svaka domaćica* može učiniti.

Supruga Najvažnijega iz drugog prizora predstavlja nam se kao umjetna gospođa iz visokog društva, elitna dama zaleđena osmijeha, čija je jedina funkcija potvrđivati sve ono što njezin suprug Najvažniji izgovori. Njezine replike su zapravo samo takve, dodatno ugađanje mužu ponekad koketnim glasom. Slično, Žena s naočalama, voditeljica Društva za oslobađanje od nasilnih ideja, vidljivo daje prednost muškarcima-nasilnicima tako što se s njihovim izjavama slaže ili ih nadopunjuje. Sama bi trebala biti osoba koja će im pomoći, ali iz njezinih replika nam se čini da niti ona nije nevina, odnosno njihovu pasiju za sakupljanjem dijelova ljudskog tijela smatra glupom: *O boli je riječ. (...) o užitku gledanja tuđe boli i sudjelovanja u toj patnji, netko daje bol, drugi je prima...* (Isto, 255). Za Djevojku u muškom odijelu je vidljivo da je i sama bila žrtva: *Samo me nemojte dirati. Ako me netko pokuša*

povaliti ili zažvaliti ili zašlatati ili ako me samo okrzne u prolazu, ubit ću ga. Jasno? (Isto, 252). Sitna žena ogromnih očiju kroz veći dio prizora nikako ne može doći do riječi, da bi se u jednom trenutku svi okrenuli prema njoj, a ona izgovara *gotovo korsku dionicu koja predstavlja apoteozu rata, nasilja i krvoprolića* (Rafolt, 2011:121). Žena s trbuhom „najopsjednutija“ je ubijanjem: ... *i samo bockam sad ove sad one... sve ih izbodem i super se osjećam...* (Srnc-Todorović,2007:252), dok je Žena s perikom sakupljačica mozgova, a njezine su replike najrjeđe jer joj Žena s naočalama ne dopušta puno govoriti.

Žene žrtve u ovoj drami su: Ispitanica iz prvog prizora, Studentica, Konobarica, Susjeda i Autostoperica iz trećeg prizora te Učiteljica iz šestog prizora. Ispitanica, vidno promijenjenog izgleda, nakon svih eksperimenata koji su nad njom izvršeni, ostaje psihički ista osoba. Iako se od nje, kao eksperimenta, očekivalo da pojede svog sina, Ispitanika, ona to nije učinila. Sasvim suprotno, odlučila se žrtvovati: u samoj drami ne piše što se događalo u kavezu (piše da su Ispitanik i Ispitanica šaputali u off-u), ali pretpostavljamo da je rekla sinu da je ubije. Studentica iz znatiželje polazi za ubojicom na tzv. mjesto nesreće; Konobarica odlazi s njim misleći da nose djeci bombone u Caritas; Susjeda misli da se ubojica šali s njom, odnosno da je nož koji drži u ruci samo da je zaplaši; Autostoperica mu želi pomoći da i njemu stane auto koji će ga povesti jer je njoj lakše jer je djevojka. Sve žrtve iz ovog prizora pokazuju znatiželju, naivnost i nemogućnost vjerovanja da se nešto takvo može njima dogoditi. Olako padaju na njegove riječi, na njegovu lažnu dobrotu. Učiteljica glazbenog odgoja iz šestog prizora također je žrtva, ali žrtva sustava u kojem muškarac, Ravnatelj ima glavnu riječ. Ona pokazuje veliku ljubav prema poučavanju, međutim pjesme koje uči svoje učenike su ljubavne pjesme, odnosno dobar povod za kasnijim ravnateljevim insinuiranjima i optužbama za seksualno zlostavljanje učenika. U početku se brani i govori da su optužbe uperene protiv nje laži. Pita Ravnatelja: *Što vi imate protiv mene? Recite mi istinu... Zašto me želite ukloniti?* (Isto, 277). No, na samom kraju prizora, ona prihvaća ulogu koju joj Ravnatelj nameće: *Ja nisam učiteljica glazbenog odgoja. /Ja sam čudovište. / Već punih deset godina zlostavljam svoje učenike u obližnjoj šumi. / Slobodno me mrzite jer ja mrzim sebe. / Otkad sam priznala, osjećam se oslobođena. / Priznajte i vi, priznajte sve* (Isto, 279).

Razrednica iz istog prizora postavlja Učeniku pitanja vezana za Učiteljicu direktno: *Gdje te dodirivala?(...)/ Nije ti svlačila hlače?(...)/ Ali uvukla ti je ruku u gaćice...* (Isto, 271). Kasnije govori učeniku kako su se njegovi roditelji požalili da se on dodiruje, a ona ih je uvjerila da on nije ni za što kriv, odnosno da ga je Učiteljica naučila sve te gadosti. Kasnije,

pred svim učenicima ona lascivno govori što sve ne smiju dopustiti da im se radi. Ona, na učenikova pitanja zašto tako govori, odgovara: *Zašto? Zato jer moram* (Isto, 276) sugerirajući nam da je i ona pod nečijom upravom, ali i da ne pokazuje empatiju prema svojoj kolegici. Razredna tužibaba je djevojčica, jedanaestogodišnja pjegava djevojčica koja se žali ravnatelju kako joj njezini roditelji ne daju dovoljno novaca. Ravnatelj joj je dao novce kako bi je ucijenio da kaže kako je vidjela Učenika i Učiteljicu glazbenog odgoja u odnosu koji je nepriličan za učiteljicu i učenika. Ona *počinje govoriti, hladno i sistematično, ali brzo i odlučno* (Isto, 274). Obje, i Razrednica i Razredna tužibaba ovdje prikazuju žene koje podliježu jačem, bilo radi novca ili nečeg drugog.

Majka iz trećeg prizora je poseban lik u ovoj drami. Pokazuje se kao glavni razlog kasnijih dječakovih/mladićevih zločina. Naime, radi se o majci koja noću ulazi svome sinu, dječaku i krevet i dodiruje ga: Pored kreveta kleči Njegova majka, stroga mršavica u sivoj haljini. *Majka naglo zavuču ruku pod pokrivač. Oboje se tajanstveno kikoću. Odjednom Serijski ubojica (dječak) se trgne./ Njegova majka: Našla sam ga?/ Oboje se zakikoću. Odjednom se uozbilje. Tajanstvena tišina./ Njegova majka: Godi ti?/ Serijski ubojica (dječak) kimne./ Njegova majka: A ovo? (Isto, 204-241).* Nakon njegovog zločina, ona mu pomaže te govori da su sve te djevojke to zaslužile, odnosno da one njega žele poniziti. Presvlači se u Dobru vilu i govori: *Teško je ostati blistav, kad nisi nimalo cijenjen... A to nažalost moram reći za sebe... Ja sam duboko, totalno, sramotno podcijenjena... Ne... ja nisam podcijenjena... Ja sam anulirana... Ja sam poništena...I sve moje zasluge su izbrisane...* Kasnije, iako i dalje odjevena u Dobru vilu, govori o istoj u 3. licu i kako on treba ubiti sve poput te vile: *Sredit ćeš svaku koja joj je slična... Počet ćemo s nečim jednostavnim... A to je naša susjeda... smješkanje... blickanje okica... znaš je... E pa sutra ćeš je srediti...* (Isto, 245-246).

Za Djevojku C iz petog prizora ove drame pretpostavljamo da ima problema s anoreksijom jer, nakon što je povraćala zbog alkohola, Djevojka A komentira: *Teško je njoj rigat... Otkad je znam, stalno riga* (Isto, 260). Djevojka A je tipična ljubomorna djevojka: za vrijeme igranja boce istine ima priliku pitati svog dečka gdje je bio one srijede navečer kad se vratio doma u četiri ujutro, povodi se za Djevojkom B i udovoljava svim njezinim zahtjevima. Postoji mogućnost da upravo ona ne pomaže žrtvi, kao ni njezin dečko, jer ih je ili *strah da će biti ismijani ako pokušaju pomoći pa ne uspiju ili se boje osvete počinitelja nasilja.* (Bilić,

2013). Djevojka B se razlikuje od drugih dviju djevojaka jer pristaje na igru Mladića B koji otpočinje napad na Mladića C te sa svojim dečkom ona vodi cijelu tu igru nasilja.

Zapravo sve agresivne i nasilne likove, pa tako i žene, možemo promatrati sa stajališta da se uzroke agresivnosti treba tražiti već u djetinjstvu jer dječja privrženost razvija se od početka te itekako utječe na kasnije doživljavanje sebe, drugoga i svega što ga okružuje (Buljan-Flander, 2010). Ako je suditi po ženskim likovima u ovoj, a i u nekim ranije analiziranim dramama, agresivnost je sveprisutna i normalna. Ona ne raspoznaje spol, dob, obrazovanje, čak niti vjersko opredjeljenje. Jedino što postoji, u konačnici, je hijerarhija nasilja i nasilnika.

6. ZAKLJUČAK

U radu se analiziraju tri makedonske i tri hrvatske drame koje su napisale žene. Nakon početnog osvrta na feminizam, obrađuju se teorijska pitanja važna za daljnju analizu, odnosno odnos muškog i ženskog pogleda, ženske drame i traume.

Olivera Nikolova se ubraja u prvu fazu makedonskog ženskog pisma, iako bi se njezin pogled mogao usporediti s muškim pogledom jer je u drami *Srebrna jabuka* ženski lik

sporedan i važan samo u odnosu na glavni muški lik, Trgovca. Trgovčeva Nevjesta je onaj tipičan ženski lik, prepredene, samosvjesne, fatalne žene. Za razliku od Nikolove, u epicentru drame *Kuća Jadranke* Vladove je žena koja nakon muževljeve smrti postaje glavom kuće, ali i dalje poštuje tradiciju i patrijarhalni odgoj jer u svemu sluša svoga brata. Njezin pogled je realan za tadašnje okolnosti, a u suštini njezine drame je problematiziranje društveno-političkog konteksta, antagonizam među nacionalnostima, svojeg i tuđeg, funkcije i ideje obitelji, dok Mirčevska u *Dies Irae* destruiira sve mitove, tradiciju i običaje pišući fragmente, isječke života koji je sve, samo ne pozitivan. Ona vidi katastrofu, život bez smisla, lutanje među ponavljajućim riječima i pokretima.

Lada Kaštelan, u drami *Posljednja karika* ženske likove stavlja pod povećalo, analizira njihovu psihu, potrebe i želje. Pokazuje nam njihovu prošlost kako bismo u njima našli motivaciju za određena ženska ponašanja. Odlično nam predstavlja poziciju žene kroz tri različita razdoblja, kao znak pozitivnih društvenih promjena, ali i kao znak negativnih događaja koje nam donosi život u modernom društvu. Lydia Scheuermann Hodak predstavlja pogled na pravu dramu ratne traume opisujući događaje za koje možemo ustvrditi da su poput iskaza, svjedočanstva. Duge didaskalije u drami *Slike Marijine* potenciraju bijes ratne žrtve, pružaju nam pogled u psihu pojedinca, kroz njezine oči upoznajemo rat. S druge strane, Asja Srnc Todorović, slično kao Mirčevska, predstavlja seriju različitih likova i trenutaka u njihovom životu. Čitajući dramu *Odbrojavaње* dobivamo uvid u sve one traume za koje znamo samo broj žrtava. Međutim, kao što svaki temelj očekuje nadogradnju, tako i one svakodnevne, naizgled male traume čine ostatak ove drame.

Žensko pismo nije ženskog spola i roda, nego je sintagma nametnuta od društva i medija. Pisati poput muškarca može svaka žena i obrnuto, iako postoje stanovite razlike u interesu, temi i načinu razmišljanja. Problem distinkcije muškog i ženskog pisma s vremenom izgubit će na važnosti jer žene danas, nakon pojedinih izbornih prava, pišu više, a u skladu s time se i njihova djela uvrštavaju u različite povijesti književnosti, antologije, školske čitanke i sl. Prošlostoljetni kanon ima izuzetnu važnost, ali upravo će vrijeme i budući književni kanoni p(r)okazati jačinu ženskog stvaralaštva te utvrditi i/ili potvrditi kako se u pisanoj riječi, u književnosti, ali i općenito, ništa ne bi smjelo promatrati kroz kategoriju spola.

7. LITERATURA

1. **Aleksiev**, A. (1976), *Makedonskata drama među dvete svetski vojni I i II*, Skopje: Makedonska kniga.
2. **Anon** (2011), *Planinskata carica – Rumena Vojvoda*. U: Makedonska nacija, ur. Jakovleski, M. Preuzeto: (<http://www.mn.mk/makedonski-legendi/4365-Planinskata-carica----Rumena-vojvoda>) (pregledano 17. veljače 2015.)

3. Anon (2011), *Sirma Vojvoda*. U: Makedonska nacija, ur. Jakovleski, M. Preuzeto: (<http://www.mn.mk/makedonski-legendi/4134-Sirma-Vojvoda> (pregledano 17. veljače 2015.)
4. Anon (2011), *Olga Pakalović u Čehovljevim "Sestrama" na daskama riječkog HNK*. Članak U: Nacional, ur. Bajruši, R. Preuzeto: <http://www.nacional.hr/clanak/119050/olga-pakalovic-u-cehovljevim-sestrama-na-daskama-rijeckog-hnk> (pregledano 03. veljače 2014.)
5. Bakovska, E. (2005), *A dedication to Jadranka Vladova* U: *Blesok* 40/2005. Preuzeto: <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=665&avtor=Elizabeta%20Bakovska&naslov=A%20Dedication%20to%20Jadranka%20Vladova#.VOy8osm3rtk> (pregledano 24. veljače 2015.)
6. Batušić, N. (1973), *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*, Zagreb: Matica hrvatska: Zora.
7. Biblija (Jdt 8,2-6), Preuzeto: <http://www.hbk.hr/biblija/sz/jdt.htm> (pregledano 24. veljače 2014.)
8. Bilić, V. (2013), *Nasilje među vršnjacima: uloga branitelja žrtava, pomoćnika i pristaša počinitelja nasilja te pasivnih promatrača*. Znanstveni rad. U: *Život i škola* br. 30.
9. Boban, I. (n.d.), *Prije sna iz kojeg ne budi ili samoobmana kao način života*. Članak Na: Hrvatsko narodno kazalište Split. Preuzeto: <http://www.hnk-split.hr/Drama/Arhiva/Prije-sna/PRIJE-SNA-IZ-KOJEG-SE-NE-BUDI-ILI-SAMOOBMANA-KAO-NACIN-ZIVOTA> (pregledano 30. 01. 2015.)
10. Buljan-Flander, G. (2010), *Nasilna ponašanja mladih : zašto je ljubav važna? Vodič za roditelje*, Zagreb: Grad Zagreb, Poliklinika za zaštitu djece grada Zagreba. Preuzeto: <http://www.poliklinika-djeca.hr/wp-content/uploads/prirucnik-zasto-je-ljubav-vazna.pdf> (pregledano 14. veljače 2015.)
11. Car-Mihec, A., (2003), *Radiodramski opus Asje Srnec Todorović* U: *Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila / Krležini dani u Osijeku* 2003. Pr. Hećimović, B. Preuzeto: (https://bib.irb.hr/datoteka/285279.Radiodramski_opus_Asje_Srnec_Todorovi.pdf (pregledano 12. veljače 2015.)

12. **Caruth, C.** (1995), *Predgovor U: Trauma: Explorations in memory*, Maryland: The Johns Hopkins University Press, str. ix.
13. **Coyne, J.** (2013), *Cancer as a psychological trauma* Na: PLOS (The Public Library of Science) Preuzeto: <http://blogs.plos.org/mindthebrain/2013/04/15/cancer-as-a-psychological-trauma/> (pregledano 06. ožujka 2015.)
14. **Ćorveziroška, O.** (2006), *Posleden zbor. Članak U: Utrinski vesnik*, ur. Rizaov, E. Preuzeto: <http://star.utrinski.com.mk/?pBroj=1651&stID=26974&pR=5> (pregledano 24. studenog 2014.)
15. **Čale Feldman, L.** (1995), *Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo? U: Suvremena hrvatska dramska književnost od 1968.-1971.* Knjiga 2, ur. Hećimović, B., Senker, J. (1995), Osijek: Krležini dani u Osijeku.
16. **Čausidis, N.** (2007), *Ženata kako personifikacija na prostorot za živeenje od neolitot do sovremeniot folklor U: Makedonski teatar: balkanski kontekst*, ur. Lužina, J., Skopje: Fakultet za dramski umetnosti.
17. **Černodrinski, V.** (1976), *Sobrani dela: tom vtori*, Skopje: Misla.
18. **De Gouges, O.** (n.d.), *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne.* U: *Reč 78/24.* Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja, prev. Jovanović, A., Beograd: Fabrika knjiga. Preuzeto: <http://fabrikaknjiga.co.rs/rec/78/147.pdf> (pregledano 25. ožujka 2015.)
19. **Dolan, J.** (1991), *The feminist spectator as critic*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
20. **Drakulić, S.** (1999), *Kao da me nema*, Split: Feral Tribune.
21. **Dujić, L.** (2011), *Ženskom stranom hrvatske književnosti*, Zagreb: Mala zvona.
22. **Detoni Dujmić, D.** (1998), *Ljepša polovica književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska.
23. **Dukovski, Darko**, *Antifašistička fronta žena.* Članak Na: Istarska enciklopedija. Preuzeto: <http://istra.lzmk.hr/clanak.aspx?id=70> (pregledano 17. veljače 2015.)
24. **Džeparoski, I.** (pr.) (2008), *Makedonskiot esej*, Bitola: NID „Mikena“.

25. **Eliacheff, C.,** Heinich, N. (2004), *Majke - kćeri. Odnos utroje*, Zagreb: Prometej.
26. **Filozofija** **odgoja.** Preuzeto: <http://www.radionicapolic.hr/filozofija/FOprirucnik/fi04m.htm> (pregledano 08. rujna 2014.)
27. **Felman, S.** (2007), *Bilješke U: Pravno nesvjesno: suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*. Zagreb: Deltakont, str. 203.
28. **Freud, S.** (2000), *Uvod u psihoanalizu*, Zagreb: Stari grad.
29. **Freud, S.** (1969.), *Ženskost U: Autobiografija. Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*, Novi sad: Matica srpska.
30. **Galić, B.** (2006), *Stigma ili poštovanje? Reproductivni status žena u Hrvatskoj i šire* U: *Revija za sociologiju* 37 (3-4), str. 149-164. Preuzeto: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=20256 (pregledano 24. veljače 2015.)
31. **Glišić, E.** (2013), *Žene kao inspiracija umjetnicima* U: *Ziher.hr - Portal o kulturi i umjetnosti*. Preuzeto: <http://www.ziher.hr/2013/03/07/zene-kao-inspiracija-umjetnicima/> (pregledano 13. rujna 2014.)
32. **Hristeva-Jocić, S.** (2008), *Romani za deca I i II*, Bitola: NID „Mikena“.
33. **Hrvatski jezični portal.** Preuzeto: http://hjp.noviliber.hr/index.php?show=search_by_id&id=f1ZIWhA%3D (pregledano 25. studenog 2014.)
34. **Hrvatski radio:** <http://www.radio.hrt.hr/ep/asja-srnec-todorovic-odbrojavanje/45323/> (pregledano 25. veljače 2015.)
35. **Institut za teatrologija.** Preuzeto: <http://www.mactheatre.edu.mk/sodrzini.asp?lang=mac&rubrika=20> (pregledano 20. travnja 2015.)
36. **Jakimovska-Tošić, M.** (pr.) (2014), *Antologija na makedonska književnost (književni ostvarivanja od IX do XII vek)*, Skopje: Institut za makedonska literatura.
37. **Jakobović Fribec, S.** (2006), *Marija Jurić Zagorka: protagonistica nenapisane povijesti hrvatskog feminizma* U: *Književna republika: časopis za književnost*, broj 5-6, ur. Visković, V., Zagreb: Profil.

38. **Kepeski, P.**, Glumac, B. (1979), *Antologija suvremene makedonske poezije*, Zagreb: August Cesarec.
39. **Kepeski, P.** (1964), *Suvremena makedonska novela*, Zagreb: Matica hrvatska.
40. **Klaić, B.** (2007), *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Školska knjiga.
41. **Kaštelan, L.** (1997), *Četiri drame*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
42. **Kaštelan, L.** (n.d.) *Životopis*. Preuzeto: <http://www.dramaturgija.edu.hr/userfiles/files/lada-kastelan-duzi-cv.pdf> (pregledano 25. veljače 2015.)
43. **Kletnikov, E.**, Koteska, C. (pr.) (1985), *Antologija savremene makedonske poezije*, Beograd: Beogradski izdavačko grafički zavod.
44. **Koteska, J.** (2002), *Makedonsko žensko pismo: teorija, historija i opis*, Skopje: Makedonska knjiga.
45. **Koteska, J.** (2003), *Makedonska ženska književnost od asimbolike ka feminizmu U: Sarajevske sveske br. 02.* (2003), ur. Visković, V., Sarajevo: Mediacentar. Preuzeto: <http://sveske.ba/en/content/makedonska-zenska-knjizevnost-od-asimbolike-ka-feminizmu> (pregledano 26. ožujka 2015.)
46. **Lasić, S.** (1986), citat prema Jakobović Fribec, S., *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1878-1910)*. Uvod u monografiju, Zagreb: Znanje.
47. **Le Guin, K. U.**, (1989), *Dancing at the Edge of the World (Troughths on Words, Women, Places)*, New York: Grove Press.
48. **Lederer, A.** (1997), *O dramama Lade Kaštelan*, U: Kaštelan, L. (1997), *Četiri drame*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
49. **Lukić, D.** (2007), *Ženski pogled na mušku stvar*, U: *Govor drame – govor glume*, (2007), ur. Anđelković, S., Senker, J., Zagreb: Disput.
50. **Lužina, J.** (1995), *Istorija na makedonskata drama*, Skopje: Kultura.
51. **Lužina, J.** (2001) prema: Koteska, J. (2002), *Makedonsko žensko pismo: teorija, historija i opis*, Skopje: Makedonska knjiga.
52. **Lužina, J.** (2003), *Teatralika*, pak, Skopje: Magor.

53. **Ljubić, L.** (2008), *Prve glumice na hrvatskim kazališnim daskama*. Izvorni znanstveni članak. Preuzeto: <http://hrcak.srce.hr/72893> (pregledano 08. ožujka 2015.)
54. **Mayer, H.** (1975), *Autsajderi*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
55. **Milić, A.** (1994), prema Popović, M. (2011), *Feminizam, rod i konstituisanje rodnog identiteta* U: *Sociološka luča: časopis za sociologiju, socijalnu antropologiju, socijalnu demografiju i socijalnu psihologiju*. Preuzeto: <http://www.socioloskaluca.ac.me/PDF16/Popovic,%20M.,%20Feminizam,%20rod%20i%20konstituisanje%20rodnog%20identiteta.pdf> (pregledano 12. rujna 2014.)
56. **Mirčevska, Ž.** (2008), *Dies irae* U: Stojanoska, A. (2008), *Sovremena makedonska drama*, Bitola: Mikena, str. 367.
57. **Mulvey, L.** (1999), *Predgovor*, U: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, New York: Oxford UP. Preuzeto: <http://terpconnect.umd.edu/~mquillig/20050131mulvey.pdf> (19. studenog 2014.)
58. **Nemec, K.** (2003), *Čuvarica ognjištva, svetica, vamp. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća* U: *Zbornik zagrebačke slavističke škole*, ur. Botica, S., Zagreb: FF Press.
59. **Nikčević, S.** (2009), *Lydia Scheuermann Hodak ili dramski pisac izvan trendova*, U: Scheuermann Hodak, L. (2009), *Žene, ljubav i ratovi*, Osijek: Matica hrvatska – Ogranak Osijek.
60. **Nikolova, O.** (1998), *Srebrenoto jabolko: dramski tekstovi*, Skopje: Matica Makedonska.
61. **Nikolova, O.** Službena web stranica: <http://oliveranikolova.com/index.php/en/biografija> (pregledano 25. studenog 2014.)
62. **Omeragić, M.** (2013), *Žensko pismo i re/konstrukcija ženske književne tradicije* U: *Zeničke sveske* 18/13 ur. Sarajlić, N. Preuzeto: http://www.zesveske.ba/18_13/1813_1_4.htm (pregledano 24. veljače 2014.)
63. **P., M.** (2013), *70 godini ženski aktivizam vo Bitola*. Preuzeto: <http://sn.mk/javni-ustanovi/zdruzenija/organizacija-na-zeni/389-zenski-aktivizam-1> i

<http://www.sn.mk/javni-ustanovi/zdruzenija/organizacija-na-zeni/390-zenski-aktivizam-2> (pregledano 25. ožujka 2015.)

64. **Pavličić, P.** (1995), *Rukoljub: pisma slavnim ženama*, Zagreb, Slon.
65. **Pavlovski, B.** (2000), *Antologija nove makedonske drame*, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
66. **Pavlovski, B.** (2003), *Odlike makedonske dramske književnosti*. U: Republika, godište LIX, broj 5, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.
67. **Pavlovski, B.** (1982), *Žena u dramama Koleta Čašule U: Devetnaestti Potkozjački revolucionarni literaturni sredbi*, ur. Mirkulovska, B. <et al.> Kumanovo: Sovetot na Potkozjačkite revolucionarni literaturni sredbi.
68. **Pečnik, L., Sindik J.** (2013), *Neki aspekti psihološke antropologije žene*, stručni rad. Vidi: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=167792 (pregledano 06. veljače 2014.)
69. **Peručić, J.** (1987), *Ženska drama i politika odnosa među spolovima* U: Književna smotra. Broj 67-68, ur. Malić, Z., Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
70. **Pezdir-Bartol, M.** (2009), *Žanina Mirčevska in sodobne slovenske dramatičarke U: Treta makedonsko-slovenečka naučna konferencija: makedonsko-slovenečki jazični, književni i kulturni vrski=makedonsko-slovenske jezikoslovne, književne in kulturne veze: (Ohrid, 12-15 septemvri 2007 g.)*, Skopje: Filološki fakultet „Blaže Koneski“.
71. **Pogačnik, J.**, *Kraj feminizma i ženskog pisma*. http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_zensko-pismo.pdf (pregledano 17. veljače 2015.)
72. **Portal slovenskega gledališča.** Preuzeto: http://www.sigledal.org/geslo/%C5%BDanina_Mir%C4%8Devska (pregledano 25. veljače 2015.)
73. **Rafolt, L.** (2007), *Predgovor U: Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, Zagreb: Disput.

74. **Rafolt, L.** (2011), *Priučen na tumačenje. Deset čitanja*, Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
75. **Rosanda Žigo, I.** (2013), *Žene kao dramatičarke i žene kao dramske junakinje – komparativna analiza suvremene hrvatske i najnovije srpske dramske književnosti*, U: *Sarajevske sveske* br. 05., (2013), ur. Visković, V., Sarajevo: Mediacentar. <http://sveske.ba/en/content/zene-kao-dramaticarke-i-zene-kao-dramske-junakinje-%E2%80%93-komparativna-analiza-suvremene-hrvatske> (pregledano 20. veljače 2015.)
76. **Scheuermann Hodak, L.** Intervju za 131. susrete u gode 2004. Preuzeto: <http://www.festina-lente.hr/23-Trong-man-dem-day-dac-HHo.htm> (pregledano 26. veljače 2015.)
77. **Scheuermann Hodak, L.** (2009), *Žene, ljubav i ratovi*, Osijek: Matica hrvatska – Ogranak Osijek Sklevicky, L. (1996), *Nužnost „ženske perspektive“ u etnologiji* U: *Konji, žene, ratovi*. Zagreb: Ženska infoteka. Preuzeto: http://www.academia.edu/5890765/KONJI_%C5%BDENE_RATOVI_-_Lydia_Sklevicky (pregledano 03. rujna 2014.)
78. **Senker, B.** (2000), *Hrestomatija novije hrvatske drame: II. dio (1941-1995)*, Zagreb: Disput.
79. **Siljan, R.** (2008), *Makedonski raskazi*, Bitola: Mikena.
80. **Siljan, R.** (pr.) (1996), *Nova i savremena makedonska poezija*, Skopje: Matica makedonska.
81. **Siljan, R.** (pr.) (2004), *Zabraneta odaja: izbor od makedonskih raskaz*, Skopje: Matica makedonska.
82. **Sklevicky, L.** (1983), *Nužnost „ženske perspektive“ u etnologiji*. Izvorni znanstveni članak, Etnološka tribina, Vol. 11-12, No. 4-5. Preuzeto: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=119191 (pregledano 03. veljače 2015.)

83. **Smith, D.** (1999) prema Bokan, N. (2005), *Feministička epistemologija* U: *Filozofska razmišljanja*, Vol. 25 No. 4. Preuzeto: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=3976 (pregledano 25. veljače 2015.)
84. **Solev, D., Spasov, A.** (1961), *Antologija savremene makedonske poezije i proze*, Beograd: Beogradski grafički zavod.
85. **Srnc Todorović, A.** (2007), *Odbrojavanje*, U: Rafolt, L. (2007), *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
86. **Srnc Todorović, A.**, Na: Hrvatski centar ITI - International theatre Institute. Preuzeto: <http://www.hciti.hr/628/srnc-todorovic-asja/> (pregledano 12. veljače 2015.)
87. **Stevanov, A.** (2011), *Makedonskite Jovani Orleani 1 i 2*. U: Makedonski dokumenti. Preuzeto: <http://documents-mk.blogspot.com/2011/10/1.html> i <http://documents-mk.blogspot.com/2011/11/2.html> (pregledano 17. veljače 2015.)
88. **Stojanoska, A.** (2008) *Prepročitivanje na prepročitano, ili obid za novo čitanje na sovremenata makedonska* U: *Sovremena makedonska drama*, ur. Stojanoska, A, Bitola: Mikena.
89. **Šukarova, A.** [et al.] (2008), *Istorija na makedonskiot narod*, Skopje: Institut za nacionalna historija.
90. **Vladova, J.** (2001), *Kuća* U: Mančev, V. (izd.), *Nova makedonska drama: izbor na najdobrite dela od konkursot za dramski tekst na MNT vo 1999 godina*, Skopje: Makedonski naroden teatar.
91. **Vražinovski, T.** (2000), *Rečnik na narodnata mitologija na Makedoncite*, Skopje: Matica makedonska.
92. **Vušković, L., Trivunac, S.**, *Feministička grupa "Žena i društvo"*, Autonomni ženski centar. Preuzeto: <http://www.womengo.org.rs/zenski-pokret/istorija-zenskog-pokreta/216-feministicka-grupa-zena-i-drustvo> (pregledano 08. rujna 2014.)
93. **Zaharijević, A.** (2012), *Neko je rekao feminizam?* Sarajevo: Sarajevski otvoreni centar; Fondacija Heinrich Böll; Fondacija CURE. Preuzeto:

http://rs.boell.org/sites/default/files/feminizam_2_gesamt_v3.pdf (pregledano 11. rujna 2014.)

94. **Zajović, S.** (2002), *Žena u crnom – rat, feminizam i antimilitarizam* Na: Ženska mirovna grupa feminističko-antimilitarističke orijentacije. Preuzeto: http://zeneucrnom.org/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=2&Itemid=4 (pregledano 11. rujna 2014.)
95. **Zlatar, A.** (2004), *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak.
96. **Woolf, V.** (2003), *Vlastita soba*, Zagreb: Centar za ženske studije.