

Ženski likovi u hrvatskoj drami osamdesetih i devedesetih

MEMUJERE

PORTRET

FESTIVALI

RAZGOVOR S

POVODOM

OBLETNICE

AKTUALNOSTI

VOR

HESTRIONS

MEĐU

TEORIJA

NOVI PREVEDBI

NOVE ILLUST

DRAME

U antologijskoj pripovijetci Dinka Šimunovića djevojčica Srna izložila se smrtnoj opasnosti pretrčavajući ispod duge kako bi postala dječak, što je situacija prisposobiva i zvanju glumice: naime, sigurna sam kako je svaka (i ne samo) hrvatska glumica poput Šimunovićeve djevojčice puno puta poželjela protrčati ispod duge zato jer je kvantitativna premoć muških nad ženskim likovima u dramskoj literaturi još uvijek teško dostižna, čak i danas, unatoč jakom ženskom dramskom pismu. U hrvatskoj dramatici modernizma, odnosno u prvoj književnopovijesno i kazališno kanoniziranoj polovici dvadesetoga stoljeća možemo izdvojiti niz ženskih likova koji tvore bazni/klasični repertoar ženskih uloga (od tekstoiva Ive Vojnovića, Milana Ogrizovića, Milana Begovića, Miroslava Krleže do Ranka Marinkovića i Marijana Matkovića), ali hrvatski dramski kozmos ipak je dominantno muški – kvantitativni manjak likova nešto je što se podrazumijeva kao dio glumičine kazališne sudbine, kao uostalom i dominacija totalističkog muškog subjekta u kulturi modernizma što implicira kreiranje ženskih likova iz muške projekcije rodnih uloga. No ako su, kao što kaže Dubravka Oraić Tolić, u modernizmu priređeni putovi za kraj “velikog prosvjetiteljskog subjekta muškoga roda” koji se dogodio u “apokaliptičnom dijelu postmoderne misli i dekonstrukciji” (D. Oraić Tolić, 2001: 224) zanimljivo je u tom smislu razmotriti je li se uopće i na koji način to prepoznavalo na dramskoj književnosti,

točnije rečeno, projiciralo na hrvatsku dramu osamdesetih, a potom i devedesetih, sada već i u nas definitivno u vremenu “ženske postmoderne” (D. Oraić Tolić).

Osamdesete su desetljeće ne odveć plodne, ali tematski, poetički, dramaturgijski i kazališno intrigantne hrvatske dramske produkcije koja je nekako bila na margini matičnoga kazališta, a na neki način je i do danas nedovoljno istražena u teatrologiji. Stoga je zanimljivo u tom zapravo malobrojnom nizu ženskih likova dramatike osamdesetih razmotriti tvorbeno obilježja njihova fikcionalnog identiteta odnosno pozicioniranost u tematski i dramaturgijski različitim pismima Tomislava Bakarića, Ive Brešana, Mate Matišića, Mire Gavrana i Slobodana Šnajdera.

U *Môri* Tomislava Bakarića (praizvedena 1978., druga verzija teksta objavljena 1988.) u različitim prostorima odigravaju se pseudo-faktografski inscenirani prizori iz Prvooga svjetskog rata i raspada jednoga carstva u kojemu se javljaju nove/različite državotvorne ideje: bojište, srpsko poslanstvo, Supilova hotelska soba, Schönbrunn – mjesta su radnje na kojima umire jedno carstvo, ali odvijaju se i ključne sekvencije za hrvatsku političku sudbinu. Predmnijevajući taj raspad ostarjeli Franjo Josip I. sanja susret s ruskim carem i talijanskim kraljem sjedeći u svom stilskom naslonjaču na blatu bojišta, u inscenaciji među žicama i mrtvacima, a sve do smrti prati ga njegova ljubavnica glumica Katarina

Schratt koja iznervirana topovima i mrtvacima ne može izdržati tu realnost pa kaže: "Ja sam vaša službena ljubavnica, Veličanstvo, (...) moje je mjesto u krevetu. Ja hoću u krevet!" (T. Bakarić, 1988: 77) Jedna u nizu glumica naše dramske književnosti i nakon careve smrti zadržat će vjerojatno istu funkciju kod njegova nasljednika, jer Katarina Schratt zna da se na pozornicu ne može vratiti i da će kao glumica biti zaboravljena te posve jasno osjeća blizinu smrti svijeta Monarhije kojemu pripada, a u kojemu ima jednu od zadanih, prešutno sankcioniranih društvenih uloga žene. Iako caru može reći istinu, ali samo kad to od nje zahtijeva, ona nije subjekt politike ili bilo kakvog odlučivanja. Uz službenu carevu ljubavnicu drugi je Bakarićev ženski lik u *Mòri* prostitutka Julija, djevojka neodoljive andeoske pojave, ali oboljela od sifilisa, koju austrougarski ministar Burian plati kako bi zarazila Supila: "On će ući u vas, u to vaše tijelo, ući će u toplinu vašeg raspadanja, i ondje će nestati, ondje će utihnuti, zamrijeti. Ondje će njegov san o Hrvatskoj pokazati svoje pravo lice, lice smrti." (T. Bakarić, 1988: 67) Julija je metafora ženskoga tijela kao smrti, arhetipski simbol neodoljivosti erotiĉnoga krila smrti u kojemu će se zatrti i Supilov san o Hrvatskoj, ali kojemu se na kraju ne može oduprijeti ni sam naruĉitelj Burian: i to je metafora, jer uostalom i njegov svijet umire. *Eros* i *thanatos* u dramaturgiji Bakarićeve fantazmagorije povijesti na različite načine metaforiziraju tijela ženskih likova; napokon, ženi je u tadašnjem društvenom poretku kodirana uloga, a ta je svakako izvan politike i povijesti – bila ona glumica, službena ljubavnica ili hotelska prostitutka.

Citat iz Hegelove *Filozofije povijesti*, kad je Napoleon Goetheu rekao kako je na mjesto staroga fatuma stupila politika pa bi prema tome nju trebalo upotrebljavati kao noviju sudbinu za tragediju, Ivo Brešan stavlja upravo na početak *Anere* (1983.), iako se on može proširiti na cjelokupnu hrvatsku dramatiku osamdesetih. Brešanovi ženski likovi u tipologiji njegove dramaturgije gotovo u pravilu su sredstva ili žrtve manipulacija pa je i u jedinom njegovu tekstu u kojemu je ženski lik glavni, protagonistica ujedno i žrtva, a njezina ljubavna žudnja ide u korist političke manipulacije ideologije zbog koje stradavaju svi oko nje. Autor kao predložak odabire Racineovu *Fedru*, smještajući svoju dramu u

malu sredinu dalmatinskoga otoka u vrijeme čvrste ideologijske kontrole vlasti neposredno nakon Drugoga svjetskog rata. U zatvorenoj i konzervativnoj maloj sredini diskursi su drugih likova usmjereni protiv lijepe i mlade Brešanove Fedre/Anere, koja se u partizanima udala za starijega komandanta Lovru i u ĉijega se sina Markijola zaljubljuje. Iritira njezina tjelesna privlačnost jednako kao i njezine društveno-politiĉki aktivne uloge, njezini su protivnici i bivša Lovrina žena i Markijolova majka – pobožna Perla, kao i kolegica učiteljica, ambiciozna Šimica koja posreduje u njezinoj ljubavnoj vezi s Markijolom, a potom je izdaje, napokon i sam Markijol koji joj u sukobu kaže: "K vragu ja dajem ženu koja je sav smisao života našla u tomu da dicu uĉi slova i da drži sastanke AFŽ. To je sve prije nego žena..." (I. Brešan, 1989: 148) Napokon, Anerinu razliĉitost Brešan naglašava i jeziĉno-stilski, jer ona jedina govori pravilnom književnom štokavskom normom, za razliku od dijalektalnoga govora svih ostalih likova, ĉime se takoĉer naglašava njezina pozicija stranca (i kao došljakinje i kao žene koja je izvan stereotipa ženskih uloga) u otuĉnoj sredini. Anerina ljubavna žudnja samo ide na ruku izvršitelja političke i ideologijske represije pa Lovro završava na Golom otoku, kao što i Šimica iskorištava njezinu nekontroliranu ljubomoru prema mladom ljubavniku, koji tragiĉno stradava. Svom ženskom liku Brešan je, doduše, pokušao dati samosvijest kojom nastoji nadrasti svekolike zadanosti ženske uloge, ali je njezinu neotpornost na pritisak političke manipulacije ipak motivirao onom vrstom mekoće i slabosti subjekta što se inaĉe pripisuje ženskoj prirodi i njezinom neodoljivanju žudnji vlastite tjelesnosti: "Ĉovjek je tu naprosto zarobljenik svoje prirode", kaže Anera (I. Brešan, 1989: 154).

S razlogom usporeĉivan s Brešanom, Mate Matišić 1985. objavljuje prvi dramski tekst u tradiciji novijega "horvãthovskog" puĉkog igrokaza *Namigni mu, Bruno!*, realistiĉnost komedije gradeći na mimetiĉkom prenošenju (i ne samo) jeziĉne stvarnosti imotskoga zaviĉaja pa su njegovi ženski likovi oĉito mimetiĉka projekcija jedne stvarne hijerarhije u kojoj žena ima toĉno predodreĉenu, ali i podreĉenu ulogu u ĉvrsto patrijarhalnom životnom poretku toga kraja. Pisac će komediografski zaplet pokrenuti onda kada doĉe do nepredvidivoga životnog

iskoraka iz te običajne sheme – naime, kad se dogodi da cura ostane trudna, ona se pod svaku cijenu mora udati. Poremećaj pak u tom običajnom i tradicionalnom sustavu događa se, dakako, baš ženama; i kad Mari strada muž, ona odluči otići na rad u Njemačku kako bi “podigla” sina, koliko god “nije na ženi da priskače skaline”. Napokon, može li tu onda kritičko feminističko čitanje teksta pripisati ženskim likovima Matišičeve ambijentalne realističke komediografije kako im je mjesto u kući odredila predodžba muškoga subjekta samooga pisca; pisac je ovdje samo medijator muške predodžbe odnosno kodiranih rodni uloga ruralnoga patrijarhata, u kojima tako teško dolazi do nekih zamjena i preklapanja.

Samo naraštajno blizak Matišiću, Miro Gavran u dramskom prvijencu svom glavnom ženskom liku upisuje sljedeće prve rečenice: “Ja sam Antigona. Bila sam sretna sve do jučer, uživala sam u svome ludom životu, plesala, jahala. Plivala...” (M. Gavran, 2001: 7) Ona je mlada povlaštena djevojka koju – u trenutku kad je Kreont zatvara u tamnicu – izvan dokonog života ništa ne zanima pa tako i ne može razumjeti zašto se politika i vlast, koje su izvan njezina svijeta, odjednom u njega upliću. Kreont suvremenoj djevojci osamdesetih nudi gotovu ulogu, ulogu Antigone koju u izrežiranom poretku svijeta ne može izbjeći ili će je prihvatiti netko drugi – izmena posve sigurno. U cijelom dosadašnjem opusu Gavran će implicitno varirati ideju o svijetu/društvu kao kazalištu, a to je višeznačnost kojom tekst uspijeva nadrasti aktualnost svoga vremena, iako se teza komada da se ne moraš baviti politikom, ali ona će se zato pozabaviti tobom... prepoznaje tipičnom za dramatiku osamdesetih. Tako se, uostalom, i Šoljanovu pjesniku u farsu *Bard* (1985.) događa drama politike/vlasti u kojoj svatko (a pjesnik revolucije pogotovo) ima svoju ulogu od koje ne može pobjeći. Za posve novu dramsku reinterpretaciju mita, Gavran je ženski lik svoje Antigone gradio iz obrisa nekoga tipskog profila mlade djevojke svoga vremena pridavši joj kroz tu nametnutu ulogu mogućnost spoznaje. Profiliranje Antigone u smislu onoga što bismo mogli nazvati ženskom komponentom njezine subjektivnosti za ovu angažiranu dramu nije presudno koliko sam koncept postmodernističke upotrebe mita, iz čega se razaznaje i duh pesimističnog bunta vremena kad je napisana.

U dramskom korpusu osamdesetih jedan od zanimljivijih ženskih likova jest Agneza Beneša iz *Dumanskih tišina* (1986.) Slobodana Šnajdera, koja je doista nacrt za neprilagođenu Gemmu Boić iz *Nevjeste od vjetra* (1999.), teksta naglašeno europskoga i opasno “ženskoga teatra” (Sibila Petlevski). U *Dumanskim tišinama* Šnajder polazi od jedne zastrašujuće povijesne bilješke o odnosu prema ženama u Dubrovačkoj Republici, kroz jedan nepisan, ali gotovo obvezan zakon da djevojka koja se zbog nedostatka miraza nije mogla udati dolično svom staležu mora otići u samostan. Naslovivši prvi dio drame *Cold pastoral*, a drugi *Historija*, Šnajder se legitimira kao tipični autor sofisticirane postmodernističke ironije spram tradicijskih mitskih predodžaba, pa tako i prema slavljenoj Republici koja se rado prepoznavala u žanru pastorale kao metonimije jedne arkadijske sretno države. No, pisac postavlja pitanje što učiniti s onima koji kao Agneza žele ostati u svijetu “ni tamo, ni tu, kao stvor nikome na putu, ali opet slobodan” (S. Šnajder, 1986: 155). U Šnajderovoj pastoralu dramski je prostor projekcija Agnezine fantazmagorije, subjektivni doživljaj njezina obreda oblačenja u odoru časne sestre, represije nad njezinom slobodom kao metafore represije države nad ženskim tijelom i njezinim bićem; jer, ako nije svoja – kaže Agneza – kako može biti bilo čija? Kad na kraju drugoga prizora u drugom dijelu uzvikne: “Ja nisam žena. Ja sam ljudsko biće!” (S. Šnajder, 1986: 184), Šnajder će doista legitimirati svoj odabir ženske projekcije kao rubne, transhistorijski ugrožene, one koja ponekad ne pristaje na namijenjenu joj šutnju. Trasirat će tako i *Nevjestu od vjetra* gdje će se sada transparentnije detektirati identifikacija autora i ženskoga dramskog protagonista u liku glumice Gemme Boić: s njezinom svjesnom nepripadnošću i hodom na rubovima jedne epohe, nepripadanjem “ni tu ni tamo”, a ne dajući se ugurati ni u jednu kategoriju i u poredak bez kriterija, Šnajder između ostaloga autotematizira vlastitu poziciju kao pisca. Zbog takve prepoznatljive autorske identifikacije s ugroženim ženskim subjektom, Šnajdera će feminističkim i rodni teorijama inducirana domaća kritika preferirati u raspravama o pitanjima ženskoga roda u dramskoj produkciji, istodobno ne znajući što će s onim piscima poput Brešana, Matišića ili pak Gavrana, u kojih je ponešto drukčiji raspored identiteta ženskih

PREMIJERE

PORTRETI

FESTIVALI

RAZGOVORI

POVODOM

DEBATE

AKTUALNOSTI

VOD

HISTORIJE

MEĐU

TEORIJA

NOVI PREVEDBI

NOVE NAJGE

DRAME

likova, ali podjednako zanimljiv u potrazi za projekcijom autorskoga glasa kao i eventualnog preoznačavanja kulturološke, antropološke, povijesno uvjetovane pozicije ženskoga spola/roda, kakva god ona bila.

Intertekstualnim (Brešan, Gavran) ili alegorijskim (Šoljan, Šnajder) strategijama dramski pisac osamdesetih služi se kako bi mehanizme ideologijske represije države i politike razglobio i raskrinkao, ujedno propitujući može li se pronaći mjesto gdje im je moguće izmaknuti (jer čovjek, kao što Šoljanov bard kaže, ipak mora pronaći načina da se izdigne iznad onoga što ga okružuje: "Čovjek može, čovjek mora blistati bez obzira na sranje koje ga okružuje!" (A. Šoljan, 1987: 293) U tom mehanizmu žena je na rubu sustava, predodređena joj je uloga u zaleđu politike i povijesti, pa su, recimo, Bakaričevići i Šoljanovi ženski likovi u tom smislu uglavnom projekcija rodnihi zadatosti iz kojih su iskoraci otežani. Kad, međutim, dramski pisac postavlja ženski lik u epicentar toga mehanizma kao njezina sudionika, sustav ideologijske manipulacije prokazuje se još represivnijim, čak ga tim više naglašava njezino višestruko žensko iskliznuće iz poretka kodiranih uloga patrijarhalne sredine, pa i kad joj u tomu pomaže pripisana slabost njezine erotske strasti, kao što je to kod Brešanove Anere. S druge strane, Šnajder odabire upravo žensko tijelo i njezin ugroženi identitet kako bi pokazao represivni porok države/povijesti, on ga naglašava transcendiranjem ženskoga lika u alegorijsku figuru ugroženosti (Agneza). U svakom slučaju, zanimljivo je kako dramatičar osamdesetih na različite načine ipak ženskom liku pripisuje element subverzivnosti što se implicitno usmjerava na društvene ili političke tradicionalne diskursivne oblike. Inače, problem identiteta i problem političke organizacije društva koje je inače, naglašava Terry Eagleton u *Književnim teorijama* (1996.), jedna od najdragocjenijih veza što ih je uspostavila feministička teorija, na korpusu hrvatske dramatike desetljeća o kojima je ovdje riječ, još uvijek je nedovoljno istražen ili se barem to čini samo na jednim te istim autorskim rukopisima.

Da uzemirujuća subverzivnost govornog subjekta u slobodnoj igri označitelja nije isključivo u posjedu žene, pa je u tom smislu i subverzivnost ženskoga pisma ne generički, nego ideološki motivirana strategija, tvrdnja je što podjednako vrijedi za pismo dramatičara i drama-

tičarki, a upravo je oprimjeruje mlada drama na početku devedesetih. Točnije rečeno, pozicija subjekta – ugroženog, decentriranog, nestabilnog, ranjenog – nije više samo ključno pitanje suvremenoga svijeta i podjednako suvremene književnosti i teorije, nego i strukture jedne dramaturgije koja, u krajnjoj liniji, kroz subjekt dovodi u pitanje i sam lik, ženski i muški podjednako – u drama Asje Srnc Todorović, Ivana Vidića, Pave Marinkovića. (Ipak, glumac je posljednja garancija integriteta lika, na koji je već i Ubersfeld upozorila, govoreći o osporavanjima pojma dramskoga lika, pa se onda upravo preko glumca i lika može dovesti u pitanje i proglašavanje kraja subjekta.)

Literarna produkcija ide u prilog atribuciji postmoderne kao ženske epohe u kojoj više ne dominiraju muške perspektive, a žene kao subjekti više nisu isključeni iz muškocentrične kulture odnosno literature; dakle, poetički obrat što ga donosi korpus devedesetih uvjetovan je i pojavom velikoga broja dramatičarki, što bitno mijenja i perspektive oblikovanja ženskih likova. Drama devedesetih nastaje u kontekstu postmodernističkih rasprava o različitim krajevima (povijesti, metafizike...) pa tako i kraju subjekta odnosno identiteta, ali kako se time dovodi u pitanje specifičnost ženskoga identiteta, feminizmu je prihvatljiva podjela na slabiju i jaču verziju smrti subjekta: u tom smislu Dubravka Oraić Tolić tumači kako "teza o krhkost subjektu pripada u postfeminizam 90-ih" koji je kroz pitanje "o krhkost, ranjivost, ograničenost i slabost subjektu, koji u rodnom sustavu simbolizira žena" daleko od faza ranijeg "osloboditeljskog feminizma" (D. Oraić Tolić, 2001: 229). U postfeminizmu hrvatskih dramskih devedesetih cio se niz tekstova može staviti pod lupu tako inspiriranih procedura čitanja ženskoga lika što samo idu u prilog tezama o krhkoj konstituciji njihova subjekta koji, dakle, ipak nije uvijek i samo rodno uvjetovan odnosno oblikovan društvenim, kulturološkim, običajnim ili konvencijskim diskursima. Prije svega, žensko dramsko pismo (u dvostrukom generičkom određenju – gdje je žena subjekt književnosti, dakle pisac, kao i u spektru književnih specifičnosti koje proizlaze iz različitosti ženskoga iskustva) odjednom otvara cijeli jedan neotkriven svijet apovijesnosti i apolitičnosti što živi u zaleđu dominacije svih društvenih i kulturoloških uvjetovanosti, kao što se to, pri-

mjerice, odigrava u drami Asje Srnc Todorović *Mrtva svadba* (1990.). Dramatičarke u devedesetima kao da su pustile duhove iz boce što su teatarsku scenu napučile novim i bitno različitim poretom tema i motiva proizašlih iz ženske perspektive, a koje je u dramskoj strukturi nositeljica ženski lik; ta projekcija ženskoga pisma kao da nema veze s radikalnim feminizmom i njezinim perspektivama što bi možda rado vidjele angažiranije problematizacije rodnih uloga u društvu, nego pomake proizvodi iz obilježja identiteta konstituiranoga iz rakursa ženske subjektivnosti. Novi intimizam koji je zamijenio političko-ideologijsku problematiku u povijesnim perspektivama drame osamdesetih ipak ne mora biti isključivo stvar ženskoga pisma, on je bitno obilježje novih poetičkih modela što su se na obzoru pojavili krajem osamdesetih; mislim na drame Mire Gavrana koje su se pojavile krajem osamdesetih, na njegovu varijantu "ženskoga teatra" od duodrame za dva ženska lika iz ciklusa povijesnih razotkrivanja u *Ljubavima Georgea Washingtona* (1988.) pa do *Sve o ženama* (2000.). Dramski opus Lade Kaštelan, od drame *A tek se vjenčali* (1980.) pa do najnovije *Prije sna* (2004.), izvanredno oprimjeruje sve aspekte dramaturgije tog novog intimizma u sjeni trokuta ženskoga postmodernizma, postfeminizma i ženskoga dramskoga pisma. I sama Lada Kaštelan jednom je prigodom rekla kako je njezino dramsko pismo ženskoga roda jednostavno zato jer je žena, a žensko je iskustvo i doživljavanje bitno drukčije od muškoga. Iz toga proizlazi očita premoć ženskih protagonista u njezinim dramama, ali to nije svijet bez muškaraca – različitost se razotkriva upravo kroz autoričin pogled na odnos žena i muškaraca (autoironičan i ironičan istodobno) i njihovu nemogućnost komuniciranja. U *A tek se vjenčali* u dramskom prostoru (odjeljak vlaka) između dvaju živih i dvaju mrtvih parova nema izravnog kontakta, ali ima brze i duhovite dijaloške igre koja proizlazi iz te situacije komentiranja: i usporedni dijalozi dvaju parova i uzajamni komentari razotkrivaju nemogućnost ljubavničkog muško-ženskog komuniciranja, a taj će se problem provlačiti i kroz druge njezine drame. U drami *Adagio* (1987.) protagonistice su slabi subjekti u svojoj osobnoj osamljeničkoj povijesti intimnih prostora svojih stanova – dvije majke, dvije kćeri i jedan muškarac u dolascima i odlascima, vezama i lo-

movima, pa onda slijedi zatvaranje u vlastitu školjku. Odnos majke i kćeri kao lutajući lajtmotiv pojavljuje se u drami *Adagio* 1987. kao i u *Posljednjoj karici* (1994.) na fikcionalnoj večeri između triju generacija žena. Kroz sljedeće drame ukazivat će se sve tragičnije lice nespo razuma između muškaraca i žena, posebice u drami *Giga i njezini* (1997.), reinterpretaciji romana u kojoj genezu tragičnog finala Gige Barićeve Lada Kaštelan vidi posve drukčije od njezina autora Milana Begovića. U dramskom prostoru scenski je prisutan Gigin muž Marko Barić kao onaj čovjek s kojim ona u sebi živi već osam godina, "Marko Barić – nepostojeći, onakav kakav je bio prije odlaska u rat i kakva ga Giga zamišlja" (L. Kaštelan, 1997: 121). Fikcionalni Marko iz glave, s kojim je u neprestanom dijalogu, supostoji u njezinu realnom životnom prostoru i on je između nje i sedam prosaca (prvi i drugi čin) sve do trećega čina kada se na kraju vraća pravi Marko (pa je scenski prostor, obratno, sada napučen proscima iz Gigin glave). Supostojanje dvaju svjetova glavne junakinje autorica je realizirala na paralelizmom njezinih dijaloga s realnim likovima i njihovim fikcionalnim dvojnicima iz glave, a sraz tih dviju različitih projekcija, dva različita Marka, ono je što vodi njezinu tragičnom kraju. Upravo drama *Giga i njezini* pruža obilje materijala za analizu razlikovnih obilježja prognanih ontoloških statusa, odnosno ženske i muške subjektivne predodžbe o drugom, pri čemu bi posebno zanimljiva bila i obrnuta analiza: muškoga lika oblikovanog predodžbom iz vizure ženskoga autorskoga subjekta.

Zanimljivo je kako u nedavno praižvedenoj drami *Prije sna* Lada Kaštelan kao da kroz svoje ženske likove implicitno postavlja pitanje i o biologijskom identitetu, zastupajući i mogućnost razlikovanja tjelesnoga identiteta ženskoga roda, čime se implicitno brani i žensko spolno tijelo kao "aspolutna mjesnost" jer se u krajnjoj liniji – smatra teoretičarka tijela Theresa Wobbe – iz društvenih odnosa možemo povući (D. Oraić Tolić, 2001: 228).

Da su biološke razlike značajne odlike spola sugerira već i dramski prostor u koji autorica dovodi svoje junakinje: one leže u bolničkoj sobi na odjelu ginekologije, dok im muškarci dolaze u posjet, zaustavljajući se pritom u kafiću preko puta bolnice. Ladine junakinje nemaju imena, nego ih označava biologijski status tijela:

Prva trudnica, Druga trudnica, Žena (koja je imala spontani pobačaj), Mlada žena (odstranili su joj sve reproduktivne organe) i Starija žena (operirana s dijagnozom karcinoma). Svakoj od njih taj je identitet biologije ono što čini krhkost ženskoga subjekta kao presudan dio njezina života i bića, čak i kad se to ne prizna, a dijelom su kompliciranih i mahom gubitničkih odnosa s muškarcima. U sobi leži i Žena koja spava, ženski lik o kojemu drugi likovi iz te sobe zapravo ne znaju pravu priču. U nadrealno-poetičnom okviru drame Žena koja spava iz mraka govori bajku u stihovima četiri puta – na početku prva tri prizora u bolnici, u zadnjem petom prizoru na samom kraju, a jedino izostaje na početku prizora u kaficu – svaki puta produljujući bajku, u kojoj se očekuje kako će na njezinu kraju doći princ i poljubiti usnulu kraljevnu. Ali princa zapravo nema. Doista, pitamo li se što je postfeminističko u *Prije sna*, to je možda upravo pitanje tjelesnoga spolnog identiteta koji tvori tu krhkost njezina subjekta, ne sporeći se više o tomu je li biologija ženina sudbina – kako je ustvrdio Freud, a feminizam ga osporio, nego kako se prema njoj treba odnositi.

Prepoznavanje muške ili ženske projekcije u profiliranju nekog ženskog lika može nas zavarati ili se pak pokazati posve nebitnim pitanjem u dramskim tekstovima najmlađe generacije dramatičarki, kad se, primjerice, one posluže stereotipima o ženskom rodu za karakterološko oblikovanje ženskih likova u komediografskoj situaciji, kao što rade u svojim crnim komedijama Nina Mitrović u *Kad se mi mrtvi pokoljemo* ili Dora Delbianco u *Hotelu Mrak*. Ne treba se zavaravati ni kako spolni stereotipi nisu još uvijek čvrsti u društvu te kako se i u dramskoj literaturi kroz ženske likove ne pojavljuju onda kada je referencijalna spona na suvremeno društvo jaka – kao u Vidićevom *Octopussyju*, gdje u patrijarhalnom poretku muškarci mlade kavanske pjevačice, ili kao što je to u obiteljskom poretku rodni uloga u *Velikom bijelom zecu*.

Ipak, ako moramo detektirati razliku između vizure ženskog i muškog spisateljstva, onda je to autoironija prema identitetu i ne samo svoga roda ili spola – ona je ipak karakteristika ženskoga roda, jer u muškom dramskom pismu i kad je muški lik u centru politike nema nikakve autoironije – ni autorsko ga ni muškoga subjek-

ta, jer muški je doživljaj politike i uloge u povijesti uvijek doživljaj teške i ozbiljne sudbine.

Završimo stoga u registru ženske autoironije: u svakom slučaju nema razloga za protičavanje ispod duge – ni zbog uloga i likova, a ni zbog rodni poredaka.

LITERATURA

- Dubravka Oraić Tolić, *Muška moderna i ženska post-moderna*. "Kolo", 2, Zagreb, 2001.
- Tomislav Bakarić, *Hrvatski triptih*. Cekade, Zagreb, 1988.
- Antun Šoljan, *Izabrana djela I*. Knj. 174, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1987.
- Ivo Brešan, *Nove groteskne tragedije*. Cekade, Zagreb, 1989.
- Mate Matišić, *Namigni mu, Bruno!* "Prolog/teorija/tekstovi", XVII, 2, Cekade, Zagreb, 1985.
- Miro Gavran, *Odabrane drame*. Mozaik knjiga, Zagreb, 2001.
- Sibila Petlevski, *Nevjesta od vjetra: opasan ženski teatar Slobodana Šnajdera*. "Dometi", god. 10, 1-4, Rijeka, 2000.
- Slobodan Šnajder, *Glasi iz dubrave*. Cekade, Zagreb, 1986.
- Slobodan Šnajder, *Nevjesta od vjetra*. "Kolo", 1, Zagreb, 1999.
- Lada Kaštelan, *Četiri drame*. NZMH, Zagreb, 1997.
- Lada Čale Feldman, *Euridikini osvrti*. Naklada MD – Centar za ženske studije, Zagreb, 2001.