

Ženski identitet u dramama "Posljednja karika" i "Žena-bomba"

Gašparović, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:151902>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-25**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i sociologije

Petra Gašparović

Ženski identitet u dramama „Posljednja karika“ i „Žena-bomba“

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2024.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i sociologije

Petra Gašparović

Ženski identitet u dramama „Posljednja karika“ i „Žena-bomba“

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, kroatistika

Mentor: prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2024.

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasana da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, _____ 2024. godine

Petra Gasparović, 0122223176

Sažetak

Ovaj rad, kako i naslov najavljuje, bavi se analizom ženskih identiteta u dramama *Posljednja karika* Lade Kaštelan i *Žena-bomba* Ivane Sajko. Tema rada prvenstveno je inspirirana problematikom određivanja identiteta pojedinca, a budući da u suvremenom društvu pitanje ženskog identiteta postaje kompleksno i višeslojno područje u radu ću prvo pokušati odgovoriti na pitanja što čini „ženski“ identitet i koje su odrednice identiteta žena koje su protagonistice navedenih drama te usporediti sličnosti i razlike u prikazu tih dvaju ženskih identiteta, što je fokus rada. Rad je strukturiran tako da započinje kratkim uvodom u kojemu se govori o samoj temi i cilju ovoga rada, a nakon slijedi kratak pregled suvremene, odnosno mlade hrvatske drame radi lakšeg shvaćanja okolnosti nastajanja i glavnih obilježja drama kojima se bavim unutar istraživanja. Zatim slijede kratki biografski i bibliografski zapisi o književnicama Ladi Kaštelan i Ivani Sajko uz koje se nalaze i informacije o dramama *Posljednja karika* i *Žena-bomba*. Prije same analize govorit će se o pojmu identiteta, što određuje nečiji identitet, o tome što određuje „ženski“ identitet i zašto nam je on važan u svakodnevnom životu. U tom dijelu rada govorit će se i o rodnim ulogama i rodnim stereotipima koji mogu utjecati na konstrukciju vlastitog identiteta pojedinca u nekom društvu. Središnji dio rada sastoji se upravo od usporedne analize načina na koje je prikazan ženski identitet protagonistica drama *Posljednja karika* i *Žena-bomba*, a fokus analize bit će stavljen na isticanje sličnosti i razlika u prikazu identiteta. Nakon analize slijede zaključak, koji raspravlja o rezultatima usporedne analize, te popis literature koja je korištena tijekom pisanja ovog rada.

Ključne riječi: Kaštelan, Sajko, ženski identitet, *Posljednja karika*, *Žena-bomba*

Sadržaj

1. Uvod.....	6
2. O mladoj hrvatskoj drami	8
3. O autoricama i njihovim dramama	12
3.1. O Ladi Kaštelan i drami <i>Posljednja karika</i>	12
3.2. O Ivani Sajko i drami <i>Žena-bomba</i>	15
4. Ženski identitet u <i>Posljednjoj karici</i> i <i>Ženi-bombi</i>	18
4.1. Što je identitet?	18
4.2. Što određuje „ženski“ identitet?.....	19
4.3. Ženski identitet u <i>Posljednjoj karici</i> i <i>Ženi-bombi</i>	22
5. Zaključak.....	40
6. Literatura i drugi izvori.....	42

1. Uvod

Žene su tijekom povijesti bile suočene s brojnim životnim izazovima koji su bili, izravno ili neizravno, vezani uz društvena očekivanja, stereotipe te borbu za ravnopravnost, odnosno jasno je kako žene nisu oduvijek uživale jednaka prava i mogućnosti kao što je danas slučaj. U ne tako davnoj prošlosti, u većini društva, prisutnije je bilo mišljenje da je ženi mjesto u kući, da su žene te koje trebaju voditi brigu o kućanstvu, o mužu i o odgoju djece, pa tako, ako je ženi mjesto unutar kuće, ona nije prisutna ni u društvu, ni na ulici, ni u javnoj sferi. Takav pogled rezultirao je time da su žene bile zanemarene u javnoj sferi društvenog života. Žene nisu imale pristup obrazovanju ili poslovima izvan domaćinstva, a njihova sudjelovanja u politici, znanosti ili umjetnosti bila su rijetka i često ograničena. Osim toga, društvo je često marginaliziralo i omalovažavalo njihove doprinose ili postignuća, dovodeći u pitanje njihovu sposobnost da budu aktivne i relevantne izvan obiteljskog okruženja. Ovakav stav rezultirao je dubokim nepravdama i nejednakostima koje su žene morale pretrpjeti ili još danas trpe. Njihova borba za ravnopravnost otvorila je put progresivnim promjenama u društvu i doprinijela stvaranju okruženja u kojem žene danas mogu uživati u većoj slobodi, pravima i mogućnostima. Iako je položaj žena promijenjen tijekom povijesti, mnoga pitanja o ženskom identitetu ostala su neodgovorena. Problematika ženskog identiteta duboko je ukorijenjena u kulturne, socijalne i političke konstrukcije, a umjetnički izrazi, poput drame u ovome slučaju, često služe kao moćno sredstvo za istraživanje pitanja poput reproduktivnih prava, rodne ravnopravnosti, nasilja prema ženama te rodnih stereotipa.

Komunikacija je prenošenje poruke od pošiljatelja do primatelja putem komunikacijskoga kanala, a glavno je sredstvo komuniciranja upravo jezik. Sociolog Herbert Mead tvrdi kako putem društvenog procesa individua stječe um i sebstvo. (Mead, 2003: 67) Za njega je jezik objektivna fenomen interakcije unutar društvene grupe, način da individua vlastitim gestama pobudi stavove i uloge drugih koji sudjeluju u društvenoj interakciji, a pojedinci u društvu, kao ljudske životinje u sebi svojim stavovima, mislima i emocijama opažaju aspekte njih samih te to prenose komunikacijom, odnosno jezikom koji je prema Compagnonu jedan od glavnih elemenata književnosti (Compagnon, 2007:23). Solar književnost naziva *umjetnost riječi* pri čemu naglašuje kako je upravo jezik materijal kojim se gradi književno djelo, ali važno je imati na umu kako se književnost tek posredno preko jezika odnosi prema stvarnosti, a književna vrijednost teksta temelji se na stvaralačkim mogućnostima samog jezika, koji ovdje ne funkcionira samo kao sredstvo sporazumijevanja, već u sebi nosi

moćnost oblikovanja novog svijeta prema onom kojeg već poznajemo, kao novi smisleni sustav prema starom sustavu, kao stvaranje novog iskustva prema starom iskustvu o cjelini svijeta i života. (Solar, 1979: 13-16) Tako, putem dramskih radova, književnici i književnice mogu pristupiti pojmu ženskog identiteta s ciljem poticanja dijaloga, rušenja predrasuda te promicanja dubljeg razumijevanja kompleksnosti svakodnevnog života žena. Dramska umjetnost time postaje platforma koja osvjetljava različite dimenzije ženskog iskustva, dajući glas onima čije priče su često marginalizirane ili nedovoljno istražene.

Dakle, ovaj rad donosi analizu ženskih identiteta u dramama *Posljednja karika* Lade Kaštelan i *Žena-bomba* Ivane Sajko. Tema rada je inspirirana problematikom određivanja identiteta pojedinca, a budući da u suvremenom društvu pitanje ženskog identiteta postaje kompleksno i višeslojno područje u radu ću pokušati odgovoriti na pitanja što čini „ženski“ identitet ženskih likova navedenih drama. Nakon ovog uvoda donosim kratke biografske i bibliografske zapise o književnicama Ladi Kaštelan i Ivani Sajko, a također ću se govoriti i o njihovim dramama *Posljednja karika* i *Žena-bomba* koje su predmet istraživanja ovog rada, odnosno prikazati ću glavna obilježja tih drama, istaknut ću njihove posebnosti kada je riječ o dramskoj formi, motivima koji pokreću radnju, konstrukciji likova i slična druga obilježja koja su važna za razumijevanje cjelokupnih drama, ali nisu predmet istraživanja ovog rada. Prije same analize govorit ću se o pojmu identiteta, odnosno što je to pojam identiteta, zatim o tome što određuje nečiji identitet te što određuje „ženski“ identitet. U ovom dijelu rada govorit ću se o tome što su kategorije spola i roda i kako su one povezane, što su rodni stereotipi i što su rodne uloge i uz kakve konotacije one dolaze te kako svi ti različiti čimbenici kroje ono što kasnije čini naš identitet bio on individualan ili kolektivan, a konačno ću biti riječ o tome kako pojedinac sam konstruira svoj identitet na temelju pripadnosti društvu. Središnji dio rada sastoji se upravo od usporedne analize načina na koje je prikazan ženski identitet u dramama *Posljednja karika* i *Žena-bomba* pri čemu je fokus na isticanju sličnosti i razlika u prikazu identiteta. Cilj same analize nije samo usporediti načine prikaza ženskih identiteta, već i prikazati na koji se način autorice služe sistemima kao što su obitelj, identitet i rodne uloge te dokazati kako su identiteti likova tih drama određeni okolinom u kojoj se oni nalaze, društvom kojemu pripadaju. Nakon analize slijede zaključak, u kojemu ću se prikazati rezultati ove analize, te popis literature korištene tijekom pisanja ovog rada koja je podijeljena na primarnu i sekundarnu.

2. O mladoj hrvatskoj drami

Suvremena hrvatska drama razvijala se pod utjecajem različitih kulturnih, političkih i društvenih čimbenika tijekom 20. stoljeća i početkom 21. stoljeća. Teoretičari književnosti početak suvremene hrvatske dramske književnosti smještaju u 1990. godinu. Prema Car-Mihec (2006) jedan od prvih teoretičara koji u svojem tekstu spominje područje *mlade hrvatske drame* je Branimir Donat koji 1992. godine najavljuje bavljenja najnovijom hrvatskom dramskom produkcijom: „Krajem prošle i početkom ove godine (1990. i 1991.), znači većim dijelom protekle kazališne sezone, u Teatru ITD izveden je ciklus suvremene mlade hrvatske drame. Tamo smo bili suočeni s nagovještajem koji ne obavezuje samo mlade autore nego i nas koji se na bilo koji način zanimamo pitanjima suvremene hrvatske književnosti.“ (Car-Mihec, 2006: 66) Također, Lederer kaže kako se tada, 1990. godine, na „kazališnoj margini pojavila generacija tzv. mlade hrvatske drame koja radikalno poništava prethodeće joj modele.“ (Lederer, 2004: 5)

Upravo te prijelomne 1990. godine Miro Gavran pokreće projekt pozornice Suvremena hrvatska drama u zagrebačkom Teatru ITD. Cilj projekta bilo je omogućiti uprizorenje drama novih, mladih, prije potpuno nepoznatih književnika, dramatičara, započevši tako svoj „proboj“ na pozornice tadašnje Hrvatske. Tada su se po prvi put na sceni igrali mladi književnici kao što su Pavo Marinković, Mislav Brumec, Milica Lukšić, Asja Srnec Todorović i Ivan Vidić. Osim novih književnika, na toj sceni bili su prisutni i neki stariji, koji su debitirali u osamdesetim godinama prošlog stoljeća, a potpuno afirmirali ranih devedesetih kao što su Miro Gavran, Mate Matišić i Lada Kaštelan. (Lederer, 2004: 8-9) Iako je projekt bio kratkotrajan (od jeseni 1990. do proljeća 1992. godine) „postmodernistički dramski model nove generacije tada radikalno poništava dotadašnji dominantni model hrvatske dramaturgije i označava 1990. godinu prijelomnom za hrvatsko dramsko pismo.“ (Lederer, 2004: 18) Ta generacija mladih književnika; Pavo Marinković, Mislav Brumec, Milica Lukšić, Asja Srnec Todorović i Ivan Vidić uz Miru Gavrana, Ladu Kaštelan i Matu Matišića čine, prema N. Fabriu, *četvrti* naraštaj dramatičara na hrvatskoj kazališnoj sceni. (Fabrio, 1996:10)

Car-Mihec u knjizi *Mlada hrvatska drama (Ogledi)* (2006) ističe kako se pojam mlade drame u književnopovijesnoj, teorijskoj i teatrološkoj praksi često veže uz pojam *postmoderne drame* pa upozorava na mnogobrojne nesporazume pri uporabi termina *postmodernizam* — *postmoderna* u tekstovima nastalim od početka osamdesetih do kraja devedesetih godina 20. stoljeća. (Car-Mihec, 2006: 5-6) Također spominje da se književnoteorijska analiza mlade hrvatske drame suočava s nekoliko važnih pretpostavki i poteškoća koje se nalaze više u kontradiktornim značenjima koja pojam *mlade hrvatske drame* dobiva u odnosu s pojmovima *hrvatska suvremena književnost*, *nova hrvatska drama*, odnosno *postmoderna drama*. „Analizirajući termin „*postmoderne drame*” A. Car Mihec navodi da se pojam postmoderne i postmodernizma većinom koristi kao periodizacijski termin povezan s pripadnošću kulturnoj sadašnjosti, za razliku od kulturne prošlosti modernizma, te da bi postmoderna drama obuhvaćala vrijeme od početka osamdesetih do kraja devedesetih godina 20. stoljeća.“ (Ljubić, 2020: 228) Ta uporaba nekoliko sinonimnih termina u hrvatskoj teatrologiji i znanosti o književnosti ustalila se iz želje za estetskim izdvajanjem novog izrazito apolitičnog naraštaja dramatičara od starijih generacija. (Weber-Kapusta, 2014: 397-398) Nadalje, Car-Mihec spominje dva iznimno važna teksta za mladu hrvatsku dramu koja su predstavljena na Krležinim danima 1995. godine. Jedan od njih je tekst Velimira Viskovića *Izazovi pred mladom hrvatskom dramom* (1995) u kojemu on pokušava sagledati dramsku produkciju između 1990. i 1995. godine. Kod Viskovića je pojam *mlade hrvatske drame* proširen i modificiran, odnosno nije više usko vezan uz književnu matricu, nego više uz naraštajno načelo književnog kolektiva – postavlja pitanje može li se taj pojam upotrebljavati kao dobna odrednica za naraštaj pisaca koje povezuje isključivo njihovo rođenje tijekom 60-ih godina, a koji su po tematskim interesima i stilskoj provedbi potpuno različiti ili možemo govoriti o dobnom zajedništvu i o zajedničkim crtama tematskih interesa i dramskog opusa. (Car-Mihec, 2006: 65-70)

Visković pak tvrdi „da među mlađim dramatičarima postoji velik stupanj poetičkog zajedništva koji se očituje u njihovoj sklonosti intertekstualnom relociranju vlastitog dramskog diskursa, čestim korištenjem predložaka iz književne tradicije, reinterpretiranju tradicijskih dramskih tema, likova, aktancijalnih relacija, iskaza i njihovu dovođenju u novi kontekst, interpretaciji grčkih mitova, parodiranju, farsi, travestiji i groteski, miješanju disparatnih stilova, socijalnom eskapizmu, sklonosti korištenja plošnih tipova naspram literarno produbljenijih zaokruženih karaktera i sl.“ (Car-Mihec, 2006: 72) S druge strane, Dubravka Vrgoč u svom ogledu pod naslovom *Nova hrvatska drama* kaže kako je ovo

razdoblje hrvatske drame puno stilske, tematske i žanrovske raznolikosti, nedefiniranih pravaca te često i suprotstavljenosti dominantnim scenskim trendovima te ga naziva zasebnim i samosvojnim. Pridržavajući se generacijskog načela Vrgoč u djelima mladih hrvatskih dramatičara, Fabriovog četvrtog naraštaja, pronalazi obilježja kao što su priklijanje estetici „odsutnosti“, izostavljanje ideološke vertikale, dramske agresije, dijaloške optužnice i politički teatar i prostor koji je u poslijeratnoj hrvatskoj drami imao funkciju ocrtavanja lica neprijatelja: „Bez očitijeg prijelaza ili onoga međurazdoblja potrebnog za navikavanje hrvatska je dramaturgija prešla iz jedne u drugu, oprečnu fazu izmijenivši pri tome perspektivu, interese, govor, strukturu te funkciju teksta, u superioran položaj postavljajući ono što je do tada držano rubnim.“ (Vrgoč, 1997: 126) Također izdvaja odbijanje linearne konstrukcije, uzročno-posljedične rečenice, logičke postupke, konvencionalno tretiranje prostora i vremena i dr. kao obilježja stvaralačkih opusa četvrte generacije hrvatskih dramatičara. Njihovo odbacivanje starih i uvođenje novih motiva, figura, dramskih funkcija i novog dramskog jezika u nesigurnom vremenu omogućilo je uspostavljanje ili poništavanje određenih vrijednosti: „U rascjepu između označitelja i označenoga, u ponoru jezika, svatko se osjeća odbačenim usmjeravajući se uzaludno prema Drugome, te na taj način trajno imenuje manjkavost, svoju odsutnost u svijetu.“ (Vrgoč, 1997:135)

D. Weber-Kapusta (2014) kaže kako su hrvatska teatrologija i kazališna kritika uz rijetke izuzetke prihvatile tezu o „socijalnom eskapizmu“ kao jednoj od presudnih tematskih odrednica karakterističnih za hrvatsko dramsko pismo prve polovice devedesetih godina te da je teza o bijegu od aktualnih društvenih i povijesnih zbivanja vezana uz novi naraštaj dramatičara i dramatičarki rođenih u kasnim šezdesetim i sedamdesetim godinama, kojima se kazališni tekstovi početkom devedesetih prouzroče u sklopu projekta Suvremena hrvatska drama. Za razliku od prve polovice, u drugoj polovici devedesetih godina 20. stoljeća i početku novog tisućljeća ponovno se uspostavlja prekinuta veza književnosti i zbilje: „Riječ je o povratku neorealističkih dramskih tekstova koji se »neuvijeno [...] bave problematikom suvremene hrvatske zbilje, ponajprije simptomima tranzicijske svakodnevice poput ekonomske nesigurnosti, nezaposlenosti, kriminala, nasilja, oportunitizma, političke manipulacije, braniteljske problematike, poslijeratnog gubitka ideala, dezintegracije obitelji...«“ (Weber-Kapusta, 2014: 403) U drugoj polovici devedesetih još pretežu egzistencijalne nedaće života, a prelaskom u 2000-te godine naglasak prelazi na esencijalna traženja dramskih likova – autori se više ne bave ratom i njegovim ekonomskim, društvenim i

psihološkim posljedicama, nego naglasak prelazi na posttranzicijsko razdoblje koje obilježavaju fenomeni poput globalizacije, migracije, globalnog terorizma i multikulturalnosti. U isto vrijeme dolazi do porasta broja ženskih dramskih autorica, a suvremeno urbano žensko dramsko pismo koje je u hrvatsku dramsku književnost uvela Lada Kaštelan, s težištem na ženskom liku, njegovu senzibilitetu, problematizaciji muško-ženskih odnosa, potrazi za vlastitim jastvom i boljim životom, pritom zadobiva novu estetsku varijantu – u dramskom stvaralaštvu kazališni tekstovi analiziraju život dramskih likova zaokupljenih oblikovanjem i potvrđivanjem vlastitog sebstva prepolovljenog između utjelovljivanja muško-ženskih stereotipa i želje za vlastitom posebnosti, javlja se globalizirana zbilja kasnog kapitalizma u kojoj pojedinac poprima ulogu političke marionete i automatiziranog prevoditelja kodiranih društvenih uloga, javlja se sukobljavajući tip suvremenog ideološkog fanatika koji radi ostvarenja političkih ciljeva pribjegava terorističkim metodama i tip ideološkog konformista što već upućuje na dramu *Žena-bomba* Ivane Sajko. (Weber-Kapusta, 2014: 406-409) Odnosno, dok je u prvoj polovici devedesetih godina u dramskom pismu naglasak na tipično hrvatskoj zbilji i društvenim tipovima, u novom tisućljeću naglasak se s lokalnog, nacionalnog i pojedinačno prepoznatljivog prebacuje na globalizirano, nadnacionalno, opće prepoznatljivo i identifikacijsko, najavljujući time novi smjer dramaturškog interesa i promijenjenu zbilju novog tisućljeća: „Zakoračivši u novo tisućljeće, hrvatska dramska književnost sve se manje bavi postratnim i postsocijalističkim razdobljem obilježenim gospodarskim, ideološkim i društvenim transformacijama, a sve više utjecajem koji pripadnost kapitalističkom sustavu izaziva na svijest malog čovjeka prilikom oblikovanja njegovih kolektivnih i individualnih, javnih i privatnih, identiteta i uloga.“ (Weber-Kapusta, 2014:409) Ta nova generacija dramskih pisaca, prema Lederer, čini *petu generaciju* koja svoja dramska djela objavljuju u časopisu T&T, a kojoj pripada Ivana Sajko uz Tenu Štivičić, Tomislava Zajeca i Dubravka Mihanovića. (Lederer, 2004: 40)

3. O autoricama i njihovim dramama

3.1. O Ladi Kaštelan i drami *Posljednja karika*

Književnica Lada Kaštelan (r. 1961.) autorica je drame *Posljednja karika*. Iako je u književnosti najpoznatija zbog svojih dramskih djela, pojavila se na književnoj sceni već 1978. godine sa zbirkom poezije *Hrana za ptice* nakon koje se posvetila dramskom pismu kao autorica.¹ Godine 1980. praizveden je njezin prvijenac *A tek se vjenčali* u koprodukciji Zagrebačkog kazališta mladih i Teatra ITD. Slijedile su iznimno cijenjene obiteljske drame *Adagio* (1987.) i *Posljednja karika* (1994.) koje su praizvedene u kazalištu *Gavella*. Te dvije drame tematski su usmjerene na odnos majke i kćeri, a *Posljednja karika* dobiva i nagradu Dubravko Dujšin 1994. godine. Zatim slijede drame *Giga i njezini* (1997.) te primjerna ženska drama *Prije sna* (2005.). Osim dramskih djela, Kaštelan je pisala i televizijske i filmske scenarije te radio-drame za koje je također nagrađivana. Lederer (1997) ističe kako brojna nagrađivanost Lade Kaštelan i činjenica da se na njezine drame nije moralo posebno upućivati, nego su praizvedene, posve prirodno potvrđuju iznimnost njezinih tekstova u hrvatskoj dramskoj produkciji devedesetih godina. (Lederer, 1997: 183-184)

Kada je riječ o samoj drami *Posljednja karika*, Lederer ističe i da je kritika već „apostrofirala vezu *Posljednje karike* i *Pustolova pred vratima* Milana Begovića, a i drama *Giga i njezini* napisana je prema motivima Begovićeve romana *Giga Barićeva* (1940.). U *Posljednjoj karici* i *Pustolovu pred vratima* javljaju se protagonistice, ali potpuno suprotnih želja, odnosno njihove želje i ostvarivanje tih želja imaju potpuno različite ishode; lik Djevojke, iz Begovićeve drame *Pustolov pred vratima*, neumoljivo žudi za životom, a naposljetku umire od tuberkuloze, dok Ona kod Kaštelan isprva razmišlja o činu samoubojstva, a na samome kraju ipak izabere život. „Begovića i Kaštelanovu – osim što su oboje kazališni ljudi, svaki u svome vremenu tvorci modernog, pomaknutoga scenskoga svijeta – veže pojam „pisanog teatra“...“ (Lederer, 1997: 185) To znači da dramske tekstove Lade Kaštelan ponajprije treba čitati kao „tekstove koji već u sebi, kao svoj primarni sadržaj, nose virtualnu kazališnu predstavu, koji su njezin i samo njezin opis...“ (Lederer, 1997: 185) Također je važno spomenuti da je Kaštelanova sama jednom istaknula „kako je njezino

¹ Podaci preuzeti s internetskog izvora Hrvatska akademija za znanost i umjetnost. Posljednji pristup: 24.4.2024 (<https://www.info.hazu.hr/clanovi/kastelan-lada/>)

dramsko pismo ženskoga 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.“ (Lederer, 1997: 186-187) Upravo je to svijet u koji Kaštelanova stavlja likove *Posljednje karike*. Likovi te drame su Služavka, Ona, Njezin ljubavnik, Majčin ljubavnik u pratnji Majke i Bakin muž u pratnji Bake. Njih okuplja lik Služavke kako bi proslavile njihov trideset i šesti rođendan. Kao lutajući lajtmotiv ženskog pisma u drami *Posljednja karika* tematizira se odnos majke i kćeri, a ženski senzibilitet još je jedna od razlika između Lade Kaštelan i konteksta hrvatskog dramskog pisma devedesetih – prema Lederer (1997) Kaštelanova je u suprotnosti mnogim suvremenim dramskim tekstovima i scenama prenapučenim zvučnim, jakim povijesnim imenima svoje likove stavila u unutrašnjost, u intimni prostor običnih ljudi, ne dajući protagonistici vlastito ime, nego označavajući ju tek osobnom zamjenicom „Ona“, kao i druge likove njihovim obiteljskim ulogama „Majke“ i „Bake“. (Lederer, 1997: 189) Imena muških likova također nisu vlastita imena, nego su određena prema ljubavnim odnosima pa se javljaju, kako je već spomenuto: Njezin ljubavnik, Majčin ljubavnik i Bakin muž.

Ono što je također karakteristično za drame Lade Kaštelan jest izlomljenost prostora i vremena, a u *Posljednjoj karici* javlja se poremećena vremenska kronologija u scenskom prostoru koja omogućuje susretanje triju generacija žena, ali iz različitih hrvatskih povijesnih vremena: Ona, Majka i Baka sastaju se na svoj trideset i šesti rođendan, ali Ona je zapravo kronološki iz poslijeratnih devedesetih, Majka nakon sedamdeset i prve, a Baka s kraja Drugog svjetskog rata. Ta poremećena vremenska kronologija „projekcija je Njezina unutarnjeg dijaloga; Ona je trudna i dvoji kako bi možda bilo bolje postati posljednja karika u lancu neprestanog ponavljanja pogrešaka svojih prethodnica. Razgovori sa Služavkom zapravo su razgovori sa samim sobom, i oni uokviruju metafizičku večeru kojoj je Služavka medijator, kako bi se sastale Ona, njezine Majka i Baka – sve tri na svoj trideset i šesti rođendan...“ (Lederer, 1997: 188) Ovdje se ponovno može povući paralela s *Pustolovom pred vratima* gdje možemo primijetiti svojevrsnu igru „jave i sna“ koju nam Begović donosi u nestvarnom snovitom prikazu rođendanskog slavlja. Također, Senker ističe kako i u Begovićevoj i u Kaštelanovoj drami smrt ostaje nezaobilazna tema – Begović ju utjelovljuje

u liku Neznanca (crnog jahača na bijelom konju), a Kaštelan u liku stroge Služavke koja priređuje već spomenuto rođendansko slavlje. No djevojke imaju različite krajeve – na kraju *Pustolova pred vratima* kao čitatelji shvaćamo kako Djevojka biva prevarenom, prepušta se samoj Smrti i napušta svijet pomirena. S druge strane, Ona, protagonistica *Posljednje karike*, neudana je tridesetogodišnjakinja koja radi kao politička novinarka. Ona je trudna, ali ne želi postati još samo jedna karika u lancu rađanja i umiranja te zbog toga razmišlja o samoubojstvu. (Senker, 2001: 572-573) Ipak, Ona se odlučuje kako za svoj život, tako i za život svoga djeteta i pobjeđuje volja za životom, odlučuje se prepustiti životu kao što su i njezine prethodnice, ne prekidajući lanac jer: „Sve je kako jest i bit će kako mora biti.“ (Lederer, 1997: 188)

3.2. O Ivani Sajko i drami *Žena-bomba*

Ivana Sajko (r. 1975) hrvatska je prozaistica i dramska književnica, a dramaturgiju je diplomirala u Zagrebu na Akademiji dramske umjetnosti. Također, članica je uredništva časopisa za izvedbene umjetnosti *Frakcija* i književnog časopisa *Tema*, a bila je i urednica te voditeljica tv-emisije o suvremenom kazalištu *V-efekt*. Važno je spomenuti da je Sajko i suosnivačica kazališne skupine *BAD co.* gdje je do 2005. godine djelovala kao dramaturginja i redateljica. Nakon te godine nastavlja režirati i izvoditi vlastite drame u hibridnim izvedbenim formama eksperimentirajući s problemima odnosa dramskoga teksta i scenske izvedbe. Kao i Kaštelan, Sajko je izrazito nagrađivana književnica: „Četverostruka je dobitnica nagrade za dramu Marin Držić. Dobila je i nagradu za prozno djelo Ivan Goran Kovačić, nositeljica je Ordena viteza za književnost i umjetnost Republike Francuske, a s prevoditeljicom Alidom Bremer primila je prestižnu njemačku nagradu za književnost koju dodjeljuje Haus der Kulturen der Welt u Berlinu.“² Sajko je autorica zbirke drama *Smaknuta lica* (2001), dramske trilogije *Žena-bomba* (2004) koja se sastoji od triju drama: *Arhetip: Medeja*, *Žena-bomba* i *Europa*, roman *Rio bar* (2006) koji nagrađen priznanjem Ivan Goran Kovačić za najbolje prozno djelo, teorijsku knjigu *Prema ludilu (i revoluciji): čitanje* (2006), roman *Povijest moje obitelji od 1941. do 1991* (2009) i *Trilogija o neposluhu* (2012).³

Gospić (2008) navodi kako Sajko već prvom zbirkom dramskih tekstova, pod nazivom *Smaknuta lica - četiri drame o optimizmu*, odmiče od glavnih tendencija novog naraštaja hrvatskih dramatičara koji stupaju na scenu krajem devedesetih prošlog stoljeća, tj. *pete generacije*. Prema Gospić, početno dramsko pismo Ivane Sajko može se prema nekim svojim osobinama dovesti u svezu s najznačajnijim tendencijama i prevladavajućim osobinama koje obilježavaju tekstove tzv. mlade hrvatske drame. „No, Ivana Sajko odlazi i korak dalje, prvenstveno istraživanjem i iskušavanjem dramske forme te osobitim strukturiranjem njezine kompozicije.“ (Gospić, 2008: 468) Prema tome, kao najvažniju karakteristiku pisanja Ivane Sajko možemo izdvojiti upravo dovođenje u pitanje same dramske forme, problematiziranje i prekoračivanje njezinih granica, dekonstrukciju te u krajnjem slučaju i njezino potpuno napuštanje: „U tom se smislu unutar njezina opusa može razlučiti razvojni put: dok tekstovi objavljeni u zbirci *Smaknuta lica* (2001) još uvijek

² Podaci preuzeti s internetskog izvora Portal pisaca. Posljednji pristup: 26.4.2024. (<https://pisci.hr/pisac/ivana-sajko/biografija>)

³ Podaci preuzeti s internetskog izvora Portal pisaca. Posljednji pristup: 26.4.2024. (<https://pisci.hr/pisac/ivana-sajko/bibliografija>)

zadržavaju dramsku formu, iako i u njima izostaju neke tipične dramske kvalitete, u sljedećoj zbirci *Žena-bomba* (2004) dramska je forma posve dekonstruirana i pretočena u svojevrsni hibridni tekst na tragu tzv. postdramskog kazališta.“ (Gospić, 2008: 465) U nastavku pojašnjava kako je riječ o posve raspršenoj dramaturgiji, tek s prividom monodramskog: „Dramska se forma rasprsnula analogno sadržaju koji se tematizira, posljednjim trenucima teroristice-samoubojice. Tekst je isprepleten posve različitim tipovima diskursa, kombinacijom proznih, lirskih, dijaloških i monoloških fragmenata, uz važne zvukovne i ritmičke dionice, te ga je u žanrovskom smislu gotovo nemoguće odrediti. Didaskalije kao tipografski izdvojen dio teksta pojavljuju se samo jednom kao autorski komentar: (deus ex machina, zar ne?) (Sajko 2004: 41)“ (Gospić, 2008: 475) Ono što posljednji citat potvrđuje je i izostavljanje didaskalija, odnosno izostajanje indikativnih uputa za scensku realizaciju: „didaskalije ovdje uglavnom ne pružaju važne obavijesti o performativnom aspektu kazališne izvedbe. Autorica se gotovo ni u jednome trenutku neće obratiti potencijalnom redatelj/čitatelju u smislu određenih "tehničkih" uputa za realizaciju predstave. Na tragu postdramske kazališne poetike ove tekstove ne obilježava potreba za reprezentacijom na način dramskog teatra, njihova je uloga ponajprije u ostvarivanju mogućeg dijaloga sa scenom (ili kojim drugim izvedbenim medijem) preko različitih strategija propitivanja, izazivanja, sugeriranja i sl.“ (Gospić, 2008: 469) Sajko uvodi i autorsko ja kojim se narušava fikcionalna tvorba dramskog svijeta te da se autoreferencijalnost redovito javlja u njezinim dramama kao izrazita poetička strategija tj. osviještena autorefleksija. „Prevedeno na postdramske kazališne znakove, prema Lehmannu to bi značilo provalu realnoga. Kako Lehmann ističe radi se o jednom od središnjih elemenata postdramske paradigme: "Estetiku postdramskoga kazališta ne karakterizira pojavljivanje 'realnoga' kao takvog, nego njegova autorefleksivna upotreba. Ta je autoreferencijalnost ono što dopušta da se misli vrijednost, mjesto, značenje izvanestetskoga u estetskome, a time i mijenjanje njegova pojma.“ (Gospić, 2008: 476)

Nadalje, Ivanković (2005) navodi kako u dramama Ivane Sajko nema tradicionalno oblikovanih likova, karaktera, nego da njihova forma izmiče uobičajenoj stilskoj i žanrovskoj klasifikaciji. To su prema njegovim riječima drame koje ponekad djeluju kao rebusi kojima je potreban vješt interpretator. (Sajko, 2005.) To nam potvrđuje i Gospić (2008): „Osnovne koordinate drame poput fabule i radnje, karaktera (individualiziranih lica), strukturiranja prostora i vremena, ne samo što su dovedene u pitanje i razgrađene, već ponajčešće i sasvim izostaju.“ (Gospić, 2008: 469)

„Iako je sva pažnja usmjerena na portretiranje naslovne junakinje i fenomen terorizma, na tekstualnom nivou zapravo nema središnje perspektive, jednako važan lik kao i politička teroristica jest i sama autorica koja piše tekst, razotkriva strategije njegova nastanka te obrazlaže vlastitu poziciju i iskustvo pisanja: "U mojoj se glavi rasprsnuo nuklearni oblak/... /Radnja je jednostavna: na dočeku nekog bitnog, neimenovanog političara raznijet će se žena-samoubojica. Radijus eksplozije njene bombe iznositi će osamnaest metara.“ ... „Autorski glas-lik (ili prema L. Č. Feldman fiktionalna dvojnica empirijske spisateljice) i ovdje na sebe preuzima višestruke funkcije. Metafiktionalni iskazi spisateljice pretaču se u iskaze koji pripadaju naslovnoj junakinji i kroz čiju se svijest uglavnom prelamaju iskazi drugih likova (likovi su ovako najavljeni: žena-bomba, bezimni političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Lisa, dvadeset mojih prijatelja, moja majka i ja). Osim toga tekst je isprešaran i različitim montažnim sekvencama citatno-dokumentarnog materijala - novinskih članaka, istraživanja i tekstova iz međunarodnih centara za borbu protiv terorizma.“ (Gospić, 2008: 475) Dakle, kako Ivanković kaže, u prividno izmještenom poetskom svijetu Ivane Sajko problemi kao što su otuđenost, duhovna impotencija, sklonost samouništenju, političke bestijalnost i terorizam dobivaju snagu arhetipova čije dešifriranje vodi mnogo dalje od pukog rasplitanja dramske slagalice; vodi pravo u „središte igre“. A to je već mjesto na kojem opojnost poezije i ritma može prijeći u subverzivnost i radikalizam; to je ključ za čitanje dramskih tekstova Ivane Sajko i ishodišna točka njenog dramatičarskog iskustva. (Ivanković, 2005)

4. Ženski identitet u *Posljednjoj karici* i *Ženi-bombi*

4.1. Što je identitet?

Identitet je, najjednostavnije rečeno, odgovor na pitanje tko smo i što smo. U sociologiji pojam identiteta predstavlja skup značajki koje određuju posebnost pojedinca ili skupine u smislu različitosti ili pripadnosti u odnosu na druge pojedince ili skupine. Identitet je uvjetovan povijesnim i kulturnim promjenama unutar nekog društva, odnosno među članovima nekog društva dolazi do promjene u shvaćanju razlika između sebe i drugih u skladu s promjenama u odnosima s drugima, a te promjene su u suvremenosti najčešće uvjetovane dinamikom političkih ili međudržavnih odnosa. Također, sociologija razlikuje nekoliko vrsta identiteta – individualni identitet odgovor je na pitanje „tko sam ja?“ i proizlazi iz činjenica koje tvore pojedinčev život te iz vlastitih iskaza o pripadnosti različitim skupinama. S druge strane stoji kolektivni identitet koji odgovara na pitanje „tko smo mi?“. Kolektivni identitet može biti spolni ili rodni, dobni, seksualni, rodbinski, jezični, vjerski, nacionalni, regionalni, klasni, profesionalni, politički, tradicionalni, moderni... Istovremeno, moguće je da su identiteti podijeljeni ili višestruki, što znači da pojedinac može istodobno pripadati različitim skupinama, poput jezičnih skupina, profesionalnih, regionalnih, a neki su identiteti kategorijski ili isključivi.⁴

Kos (2011) ističe dvije dominantne struje u suvremenim rasprava o identitetu – esencijalistička i konstruktivistička struja. „Prva struja shvaća identitet kao zadanost, on je jedan i postojan, imanentan subjektu i nepromjenljiv. Druga struja percipira identitet, a time i tijelo, kao rezultat djelovanja kulturnih i društvenih praksi. Takav je identitet modularan i subjekt sam ima malo utjecaja na njegovu konstrukciju.“ (Kos, 2011:222) Nadalje kaže kako je u suvremenoj teoriji snažnija misao da je identitet rezultat društvenih čimbenika s kojima se pojedinac susreće tijekom života, odnosno da identitet nije zadan, nego stvoren te da takve teorije podupire i književnost: „identitet lika često se kristalizira kao rezultat njegovih postupaka, a potom se taj identitet uspostavlja kao osnova, kao ono što ga je pokrenulo da upravo tako postupa.“ (Kos, 2011: 222)

⁴ Podaci preuzeti s internetskog izvora Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Posljednji pristup: 30.5.2024 (<https://www.enciklopedija.hr/clanak/identitet>)

4.2. Što određuje ženski identitet?

Kako bismo odredili što je ženski identitet, prvo moramo razjasniti što znači odrediti nečiji identitet te što bi bilo „žensko“. Josipa Kelava u svom diplomskom radu (2021) navodi kako se ideja o drugosti odvija kao odraz u kojem gledajući Druge možemo vidjeti sebe, kako u svemu tako i u književnosti. Takvo shvaćanje identiteta javlja se kod Jacquesa Derrida – za njega su i kolektivni i individualni identitet otvoreni prema drugom i ujedno otvoreni drugim/od drugoga, uvjetovani odnosom prema drugim identitetima. Prema tome, „izvorište identiteta tako leži u drugosti, u promatranju samog sebe kao drugog: »nema odnosa prema sebi, identifikacije sa sobom, bez kulture, ali kulture sebe kao kulture drugoga, kulture dvostrukog genitiva i razlike prema sebi. «“ (Kos, 2011:223-224) Takvo poimanje i suočavanje s Drugim, prema kojem određujemo ono što je normalno i prema tome stvaramo mjeru kako bi nešto trebalo biti, predstavlja odstupanje od takozvanog normalnog – samim time što je nešto drugačije predstavlja odstupanje, a gledajući to tako, konstantno se stvaraju stereotipi. (Kelava, 2021: 8-10)

Christelle Declercq i Daniele Moreau (2012) ističu da se spol određuje „biološkim i fizičkim razlikama, a ‘rod’ se odnosi na nefiziološke komponente: tu rod sadrži određene uzorke ponašanja i uloge koje su kulturološki određene kao tipično ‘muške’ ili ‘ženske’.“ (Declercq, 2012:18) Konstrukt spolnog identiteta, odnosno rodnog identiteta, nastaje u djetinjstvu kad dijete postaje svjesno određene kategorije kojoj pripada, odnosno postupno postaje svjesno da pripada muškom ili ženskom rodu te dijete usvaja, ili ne usvaja, kulturološki definirane standarde za svoj rodni identitet. (Declercq, 2012:18-19) Takvi kulturološki standardi razlikuju se od društva do društva, odnosno potiču se ili osuđuju različita ponašanja, a takve vrijednosti pojedinci usvajaju pomoću socijalizacije u društvu u kojemu žive i odrastaju. Socijalizacija se odvija raznim interakcijama djeteta s njegovom okolinom, a u tu sferu ulazi i književnost s kojom se djeca susreću najkasnije početkom svoga školovanja, tj. već od rane dobi mogu početi usvajati rodne stereotipe vezane uz svoje društvene uloge. Đerić u svom radu „Razvoj stereotipa – multidisciplinarni pristup“ govori kako pojam stereotipa nema jednoznačan (negativan) karakter te se ovladavanje tim pojmom i njegovo definiranje u društvenoj teoriji pokazuje kao složen zadatak. Ona ističe da je stereotip prije svega važna kognitivna funkcija, neodvojiva od komunikativnosti, zbog čega je sam fenomen tipizacije

(šablonizacije, katalogizacije, klasifikacije i sl.) opisiv kao izraz nužnosti jezične i misaone ekonomije. Nadalje, ona ističe da je nešto bliže određenje samog pojma stereotipa ono koje ga opisuje kao mamac prevladavajućeg shvaćanja, kao predvidljiv način govorenja i ponašanja koji se stoga očekuje, a stereotip tako shvaćen, kao “poznati način”, predstavlja uspostavljeni model uopćavanja koji ima “tajnu redukcije” zbog koje se teško i sporo mijenja. „Drugim rečima, stereotip je “sporazum” između jedne čovekove potrebe i jedne čovekove sklonosti; on svoje mesto nalazi upravo u sadejstvu inače protivurečnih svojstava čoveka – nužnosti sažimanja i pojednostavljenja utisaka i predstava o svetu, odnosno potrebe njihovog sažetog definisanja ili imenovanja...“⁵

Prema Europskom institutu za ravnopravnost, rodni stereotipi su „unaprijed stvorene ideje u kojima su ženskim i muškim osobama nasumično dodijeljene osobine i uloge koje određuje i ograničava njihov rod.“⁶ Nadalje, stereotipi o ženama posljedica su i uzrok duboko usađenih stavova, vrijednosti, normi i predrasuda o ženama te se koriste kako bi se opravdali i održali povijesni odnosi moći muškaraca nad ženama, kao i seksistički stavovi koji usporavaju napredovanje žena.⁷ Prema takvim stereotipima žene se predstavljaju kao osobe koje su svjesne osjećaja drugih, pažljive, izrazito emocionalne, razdražljive, nježne, orijentirane na obitelj i domaćinstvo, ljubazne, uredne, pasivne i pune razumijevanja za druge, dok su muškarci predstavljeni kao potpune suprotnosti, odnosno kao aktivne osobe, vođe, pustolovni, agresivni, ambiciozni, kompetitivni, dominantni, grubo, samopouzđani i neovisni. (Stojanović, 2018: 12)

Društvo je danas na stupnju razvoja u kojem ne postoji način da se opravda društvena rodna stratifikacija, ali je i dalje moguće uočiti seksizam u obliku društvenog i kulturnog fenomena diskriminiranja ili segregiranja neke rodne grupe na temelju pripadnosti spolu. (Lubina; Brkić Klimpak, 2014: 215) Rodni stereotipi igraju vrlo važnu ulogu u stvaraju rodne stratifikacije, odnosno njihovo postojanje i kontinuirano učenje u procesu socijalizacije zapravo može stvoriti prepreku u postizanju ravnopravnosti spolova, ali oni mogu uzrokovati i sputavanje u razvoju budući da bivaju raspodijeljeni na „muške“ i „ženske“ te u isto vrijeme i na „dobre“ i „loše“. Takve konotacije povezane s rodnim ulogama zapravo su odraz stereotipa koji se javljaju u svakodnevnom životu. „Stvaranje homogeniziranih stereotipnih predodžaba o drugima ne predstavlja novost ni u jednom trenutku ljudske povijesti, pa se taj fenomen ne

⁵ Podatci preuzeti s internetskog izvora: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=fb7d688c-2849-a7be-4601-5dd212d983c0&groupId=252038

⁶ Podatci preuzeti s internetskog izvora: <https://eige.europa.eu/hr/taxonomy/term/1222>

⁷ Podatci preuzeti s internetskog izvora: <https://eige.europa.eu/hr/taxonomy/term/1222>

odnosi ekskluzivno ni na kolonizirane narode. Ljudi oduvijek govore o sebi i drugima, pri čemu je pozicija normativnosti rezervirana uvijek za „mene/nas“ kao mjerilo svih stvari, dok su oni „drugi“ odstupanje od norme, pozicija izvan sustava usvojenih vrijednosti, onostranost ispravnom i konvencionalnom.“, odnosno „Ljudi oduvijek vide druge uz pomoć učvršćenih, stereotipnih slika; oni čak poistovjećuju druge s tim svojim stereotipima, i onda, u antitezi prema njima, grade sliku o sebi.“ (Glavaš, 2012: 76) Đerić govori kako se posljednjih desetljeća, zahvaljujući razvoju studija kulture i sveopćoj dekonstrukciji dominantnih naracija, mnogo više pažnje poklanja retoričkoj korektnosti – „Odnos prema 'Drugosti', iz usko retoričke perspektive, sigurno se menja – kako prema manjinama, tako i prema ženama, ličnim izborima i sl.“⁸ Istovremeno, s takvim promjenama unutar društva, dolazi i do promjena dominantnih naracija u književnosti pa se tako mijenja i odnos prema ženskim likovima.

Dakle, identitet je promjenjiv i dinamičan, mijenja se s interakcijama i izloženosti novim okolnostima tijekom života. Tomić-Koludrović ističe da takve koncepcije, osim Meada, razvija i Herbert Blumer tvrdeći da je osoba proces, a ne predmet. Sličnog mišljenja bio je i sociolog Erving Goffman koji je tvrdio da se igra identiteta odvija tijekom života te da uloge koje pojedinci obavljaju nisu fiksirane, nego da pojedinci svaku svoju ulogu prilagođavaju specifičnom kontekstu u kojemu se nađu. Ono što njihove teorije zajednički obuhvaćaju je tvrdnja da je razvoj osobe proizvod interpretacije uloga drugih i reakcija drugih na tu interpretaciju: „Naime, kroz izloženost socijalizaciji tijekom života razvija se naša osobnost, odnosno konstruira identitet kao svijest o onome što jesmo i što osjećamo da jesmo.“ (Tomić-Koludrović, 2004: 112)

⁸ Podatci preuzeti s internetskog izvora: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=fb7d688c-2849-a7be-4601-5dd212d983c0&groupId=252038

4.3. Ženski identitet u *Posljednjoj karici* i *Ženi-bombi*

Cilj je ove analize usporediti načine na koje su prikazani ženski identiteti protagonistica odabranih drama. Odabrani korpus čine drame *Posljednja karika* Lade Kaštelan i drama *Žena-bomba* Ivane Sajko. Moje istraživanje polazi od hipoteze da Kaštelan i Sajko problematiziraju položaj žena i ženski identitet.

Ciljevi analize su:

- Prikazati na koji način autorice prilaze različitim društvenim fenomenima/sistemima poput obitelji, identiteta, partnerskih odnosa...
- Pronaći sličnosti ili razlike u prikazu ženskih identiteta u odabranim dramama Lade Kaštelan i Ivane Sajko.
- Dokazati kako su likovi u dramama određeni društvenim ulogama i stereotipima društva u kojemu žive.

Krenemo li analizirati identitete protagonistica drama *Posljednja karika* i *Žena-bomba* ubrzo ćemo shvatiti da ne možemo odgovoriti na ono prvo pitanje koje smo ranije postavili o identitetu: „tko sam?“. Naime, protagonistice ovih drama nemaju svoja vlastita imena prema kojima bi najjednostavnije označili te osobe. Protagonistica drame *Posljednja karika* nazvana je osobnom zamjenicom: „Ona“. Prema Lederer (1997) objašnjenje za izostavljanje vlastitog imena nosi funkciju stavljanja fokusa u unutrašnjost lika, u intimni prostor običnih ljudi. No izostavljanje vlastitog imena, kada je riječ o određivanju nečijeg identiteta, upućuje na smanjenu vrijednost koja se pridaje identificiranju tog lika kao pojedinca unutar skupine. To potvrđuje Peleš (1999) kada kaže da ako se ime pojavi kao jezgra značenjskog svežnja, uspostavlja se središnjica značenjskog snopa psihemske narativne figure, a ime time postaje dominantna koja određuje tu figuru, izdvajajući je kao pojedinačnost u romanesknom svijetu. (Peleš, 1999: 237) Ni drugi likovi ove drame nemaju pridodana vlastita imena. Njihova imena određena su njihovim obiteljskim ulogama, „Majka“ i „Baka“, a njihovi su partneri označeni svojim romantičnim odnosima: Njezin ljubavnik, Majčin ljubavnik i Bakin muž. Izostavljanje vlastitih imena uz označavanje likova prema njihovim rodnim ulogama nema samo funkciju stavljanja fokusa na unutrašnja zbivanja, nego briše fokus s drugih odrednica tih likova. Protagonistica drame *Žena-bomba* također nije imenovana. Naime, na početku ove

drame, umjesto klasične najave likova drame, kao čitatelji dobivamo uputu u obliku didaskalije, da će biti prikazan „(Monolog u kojem sudjeluju žena-bomba, bezimeni političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Liza Leonarda Da Vincija, dvadeset mojih prijatelja, moja majka i ja.)“ (Sajko, 2004: 19) Iako na početku drame *Žena-bomba* protagonistica koja nam donosi monolog nije imenovana, kasnije unutar teksta možemo uočiti kako se književnica Sajko u tekstu obraća upravo sebi:

„Prvu verziju koju sama zamišljam bacam u smeće: neuvjerljive rečenice utrpane u usta nepostojećim ljudima. Kažem: Sajko, to je krivi smjer.“ (Sajko, 2004: 29)

Ovdje možemo primijetiti kako Sajko samoj sebi daje glas unutar drame kao liku fikcionalne dvojnice empirijske spisateljice. (Harjaček, 2015: 14) Također možemo vidjeti kako su svijesti pripovjedačice i žene-bombe isprepletene:

„Danas ne čujem njen glas. Kopanje po starim novinskim člancima, istraživanjima, intervjuima, razgovori sa svjedocima koji da su ju utišali. Osjeća se zanižkanom. Potisnutom u stranu. Uvjerena je da je ne volim. Netočno. No trenutno nemam snage da je opravdam. Nemam niti argumenata. Nemam je volje štititi. Mi nismo iste, već samo opasno blizu: ona ulazi u moju glavu i ja u njezinu. Ona je bomba koju neću baciti.“ (Sajko, 2004: 38-39)

Tako, identitet protagonistice drame *Žena-bomba* ostaje uglavljen između autoričine intervencije i lika teroristice: Autoričin uvod pretapa se u monolog teroristice samoubojice koja se aktiviranjem bombe osvećuje muškarcu, političaru. ... Ispreplitanje autoričina proznog teksta i monologa teroristice odvija se u šest brojčano označenih dijelova. „Prozni dio drame na nekim mjestima direktno djeluje unutar govora teroristice, ponovno kao nadopuna i razbijanje njenog iskaza.“ (Jug; Novak, 2015:15) :

"Ne deri se glupačo. Proparala si mi mozak tim histeričnim blebetanjem. Radi što hoćeš samo zašuti. Začepi taj prokleti moždani aparat! ... Blijeda si" (Sajko,2004: 49)

Dakle, na samom početku drame *Žena-bomba* opet uviđamo kako su likovi ostavljeni bez vlastitih imena, ali ovog puta nisu svi određeni svojim rodnim ili romantičnim ulogama, nego se javljaju i neke društvene uloge u označavanju likova. Iako je prisutno korištenje društvenih uloga u imenovanju nekih likova, i dalje je muškarac taj koji je u ulozi političara, u ulozi nekog bitnog, a žene su ponovno svedene na naivne ljubavnice i očajne samoubojice. Imenovanje likova prema njihovim rodnim ili romantičnim ulogama predstavlja izražavanje

njihova spola, roda i tijela, jer su samo tijelo, oni nemaju nikakvu drugu društvenu ulogu izraženu. Kos (2011) kaže da je ono što subjekt čini različitim od skupnog kulturnog, nacionalnog i društvenog identiteta upravo njegovo tijelo, a time tijelo postaje okosnica osobne identifikacije, to je faktor od kojeg ne možemo pobjeći, stvarni temelj identiteta, »pozadinski autor u nama upisane slike svijeta«. „Kod Michela Foucaulta tijelo je rezultat djelovanja društva, tj. konstruirao ga diskurs. Time ono nestaje kao biološki entitet i postaje socijalni produkt. I priroda je za Foucaulta konstrukt društvenih regulatornih praksi – tijelo je tako uvijek unaprijed kulturno mapirano, tj. ne postoji u čistom nekodiranom stanju. Na taj način društvo toliko duboko ulazi u tijelo da ono potpuno nestaje kao fenomen. Društvene prakse reguliraju funkcioniranje tijela, one ga discipliniraju i kontroliraju. Na taj se način reguliraju i prirodne funkcije tijela i ograničava osjetilno iskustvo – prirodno potpuno postaje konstrukcija društvenog. Tijelo tako postaje sjedište ideologije, a kontrola tijela uporište svih kontrola.“ (Kos, 2011: 224-225)

Dakle, rodne uloge su ono što u ovim dramama najviše označuje likove. Već je ranije spomenuto kako rodne uloge dolaze uz određene društvene norme i rodne stereotipe koji su često neravnopravno nametnuti ženama ili muškarcima. Pri čitanju drame *Posljednja karika* možemo vidjeti kako se Kaštelan koristi raznim rodnim stereotipima. Ono što je zanimljivo u njezinu prikazu rodnih stereotipa i rodnih uloga je što likovima nisu pripisani nagomilani ili obrnuti razni stereotipi i uloge kako bi se naglasila rodna nejednakost, nego pridavanje određenih stereotipa odgovara društveno-povijesnom kontekstu likova. Ovaj dio komparativne analize u većem je dijelu zasnovan na teorijskoj podlozi koju nude radovi Martine Topić (2009) *Rod i nacija. Očuvanje (i kreacija) nacionalnog identiteta kroz rodno diskriminacijsku nacionalističku politiku: slučaj hrvatske iz devedesetih* i Ide Ograjšek Gorenjak (2022) *Ženska povijest na valovima feminizma*. Ta teorijska podloga odabrana je radi bližeg određivanja povezanosti društveno-povijesnih okolnosti u Hrvatskoj devedesetih godina prošlog stoljeća, vrijeme u kojemu nastaje drama *Posljednja karika* te položaja žena unutar društva. Devedesetih godina 20. stoljeća u Republici Hrvatskoj odvijao se Domovinski rat koji je, osim ratnih razaranja, doveo i do mnogih promjena u društvenim ulogama muškaraca i žena tadašnje Hrvatske koje se mogu čak i danas uočiti u društvu. Naime, tada dolazi do povratka tradicionalnim vrijednostima koje su bivale pripisane pojedincima unutar društva ovisno o njihovom rodnom opredjeljenju. Tako je rod dobio ključnu ulogu u nacionaliziranju društva i održavanju želje za samostalnošću Hrvata, a ženske društvene uloge vraćene su tradicionalnim ulogama majki i kućanica i žene su time bivale ponovno

vraćene u privatnu sferu života dok su muškarci ostali u javnoj sferi života. Osim uloga majki i kućanica, ženska društvena uloga bivala je svedena i funkciju 'rađalice' i čuvarice nacionalne etničke čistoće. Posljedice takve radikalne nacionalističke politike osjećaju se i danas u stavovima društvenih pojedinaca Republike Hrvatske iako su nedugo nakon Domovinskog rata uslijedile političke promjene. (Topić, 2009: 185-187) I Kos ističe u svome radu kako se rod ne može odvojiti od regionalnih, političkih i kulturnih „raskršća na kojima se proizvodi i održava.“ (Kos, 2011: 225) Tako, u slučaju drame *Posljednja karika* možemo uočiti kako se razlikuju likovi u svom ponašanju i svojim stavovima ovisno kojemu vremenu pripadaju, iako se nalaze na istom geografskom području. Već smo spomenuli kako likovi dolaze iz poslijeratnih devedesetih, nakon sedamdeset i prve (Hrvatsko proljeće) i s kraja Drugog svjetskog rata – te vremenske odrednice označuju različita raskrižja na kojima se rod kao društveni konstrukt proizvodio i održavao. Te vremenske točke moguće je povezati i s tijekom valova feminizma kada je riječ o promjenama u gledanju roda i rodnih uloga, pogotovo kada je riječ o ženskom rodu i njihovim ulogama. Tako Baka, koja dolazi iz vremena s kraja Drugog svjetskog rata, vremena u kojemu završava prvi val feminizma. Feminizam tog vremena nastojao je ukloniti formalne prepreke koje su stajale na putu stjecanja ravnopravnog položaja u društvu, odnosno fokus je stavljen na konkretne zakonske propise – nemogućnost upisivanja srednjih škola i sveučilišta, neravnopravnost na tržištu rada, nepovoljan pravni i imovinski status udane žene, a prema kraju stoljeća širenjem demokratskih procesa aktualnim je postao i sufražetski pokret. U Hrvatskoj, do raspada Austro-Ugarske, pokret su vodile učiteljice ili predstavnice društvene elite, a prevladavale su humanitarne inicijative, uz manje fokuse na obrazovne i ekonomske mogućnosti žena. Kako je vrijeme prolazilo, na prijelazu stoljeća (između 19. i 20. stoljeća) centralno pitanje zauzimala su edukativna prava jer su obrazovne mogućnosti djevojaka bile vrlo ograničene nakon navršene četrnaeste godine, a javnost je propitivala treba li ženama uopće školovanje i kako ga preurediti. Nakon Prvog svjetskog rata aktualnim postaje pitanje ženskog prava glasa. Žena tog vremena fokusirana je na tradicionalne i patrijarhalne vrijednosti kao majčinstvo i čast, a uzor dobre žene donosi Kornelija Kukuljević Sakcinski: „Opisati mi je život žene koju su krasile sve ženske vrline. Bila je zahvalna i odana kćerka, uzor supruga, biser majka, požrtvovana baba, iskrena prijateljica, bogoljubna kršćanka i vrlo Hrvatica.“ (Ograjšek Gorenjak, 2022: 171-172) To je vrijeme u kojemu nastaje *Neznana junakinja* Marije Jurić Zagorke, tekst koji je reakcija na raspravu o izbornom pravu žena, tj. na raspravu o ženskom doprinosu hrvatskim nacionalnim naporima i pravu glasa kojim Zagorka gradi tezu da sudjelovanje žena nije marginalno ili irelevantno, već je srž izdržljivosti i otpornosti

dugotrajnog nacionalnog otpora. (Ograjšek Gorenjak, 2022: 167- 172) Ovakve crte ženskog identiteta mogu se uočiti u prikazu lika Bake. Nakon što su se likovi okupili za stol i započeli svoje upoznavanje Bakin muž govori kako su oni u 1944. godini i kako on sljedeći dan ide iz Zagreba, ali ne odgovara na Majčino pitanje kamo ide. Dok je Majci uzbudljiva tajnovitost odgovora, Baka je prikazana kao uplašena cijele situacije:

„BAKA: Nije uzbudljivo, nego je strašno. Ni meni neće ništa reći. A nešto se događa, znam da se nešto događa i da nešto nije dobro, i da ga nešto muči kao nikada prije.

BAKIN MUŽ: Nemoj opet. Znaš da bih ti rekao. Rat je, nije li to dovoljno.

BAKA: Ne. Ima još nešto. Prije smo dijelili muku, a sad. Kao da me možeš poštedjeti.

BAKIN MUŽ: Bit će sve dobro, poslije oslobođenja.“ (Kaštelan, 1997: 94)

„BAKIN MUŽ: Da, vrijeme je za odlazak. Sutra rano moram... dalje.

Baka se ponovno rasplače.

BAKIN MUŽ: Nemoj. Nemoj, molim te. Nema smisla plakati unaprijed, ako nam pođe po zlu, imat ćeš kada plakati...

MAJKA: Baš je lijepo tješite.

Baka jeca i dalje. Njezin muž odustane od tješnja. Svi šute. Nelagoda.“ (Ibid., 1997: 108)

Iz navedenog citata, osim rodnih stereotipa uplašene žene kojoj hrabri muž u vojnoj uniformi mora štiti osjećaje, možemo iščitati kako je liku Bake važna ravnopravnost između nje i muža čak i kada je riječ o dijeljenju straha. Iako se u liku Bake mogu uočiti naznake prvog vala feminizma, ona je lik kojemu je pripisano najviše rodnih stereotipa: osim uplašenosti, lik Bake krasi osobine poput emocionalne razdražljivosti, uplakanosti, popustljivosti, naivnosti i mnogi drugi. Jedan od najistaknutijih rodnih stereotipa kada je riječ o liku Bake jest majčinstvo. Naime, lik Bake prvi postavlja pitanje o bračnom statusu protagonistice, jedina se čudi što je Ona ljubavnica oženjenom muškarcu i postavlja pitanje o želji za djecom pri čemu istovremeno brani loše odluke Njezinog ljubavnika jer smatra da je muškarac zaštitnik svoje obitelji:

„BAKA: A nikada niste poželjeli dijete? Znae, 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.“ (Kaštelan, 1997, 101)

Također, u liku Bake možemo vidjeti naznake Zagorkine teze da sudjelovanje žena nije bilo marginalno i da politički život utječe na život majke i njezine djece, ali ono što tezu potvrđuje je Majčin iskaz:

„MAJKA: I ne sjećam se gotovo ničega. Trebalo bi da se više sjećam, ljudi se sjećaju djetinjstva. Ja ništa. Krenula sam u školu, imala sam valjda neke prijatelje, nešto smo se igrali. Moje sjećanje počinje s maminim krikom kad su joj javili za smrt mog oca... u rujnu četrdeset pete. Znae što je prvo napravila? Spalila je sve njegove fotografije. I pisma, sve što je ostalo od njega. Njegove stvari je podijelila, ne znam ni kome, bilo ih je mnogo poslije rata kojima je trebala odjeća. (Kaštelan, 1997: 103)

Zdravica koju na slavlju tog trostrukog rođendana koju izgovara Bakin muž potvrđuje slavljenje uloge majke tog vremena, ali i tezu o sudjelovanju žena u očuvanju nacije:

„BAKIN MUŽ: Dobro, kad baš hoćete... Podignimo čaše za ove naše tri ljepotice... Za sreću i zdravlje, i njih i njihove djece, koju imaju, ili će imati... I nek im se samo lanac života nikada nasilno ne prekine, čak ni u teškim vremenima kakva su ova naša... Budite hrabre i jake, čeka vas još mnogo boli, ali i mnogo radosti, sigurno... Sretan vam rođendan!“ (Kaštelan, 1997: 107)

U suprotnosti liku Bake stoji lik Majke. Lik Majke dolazi iz 1971. godine iz Zagreba. Njezino vrijeme odgovara vremenu drugog vala feminizma u kojemu su feministice zaključile kako žene nisu oslobođene uklanjanjem pravnih i političkih prepreka, već se njihova opresija nastavlja i proteže duboko u sferu privatnosti, izgradnje identiteta i kulturnih koncepata koji nevidljivim uzicama oblikuju i kontroliraju osobno, profesionalno i političko ostvarivanje. Tada važna kritička kategorija postaje rod što omogućuje istraživanje odnosa politike, roda i moći, a žene prestaju biti manje ambiciozne, prodorne i uspješne zbog svojih bioloških predodređenosti, nego su kulturno programirane da budu upravo takve. Dolazi do istraživanja ženske priče, ženskog iskustva, načina izgradnje ženskosti, suprotstavljaju se rodni stereotipi, a na aktivističkom planu nastoji se vratiti ženi kontrolu nad vlastitim tijelom. Bori se protiv seksizma, seksualnog uznemiravanja, objektivizacije ženskog tijela, mizoginije, svih vrsta nasilja nad ženama, uključujući i silovanja u braku, a zauzima se za pravo žene na abortus i kontracepciju. Također, tada se traži jednakost u plaćama i mogućnosti napredovanja i

obrazovanja, pristup političkim i ekonomskim pozicijama, porodiljni dopust i izgradnju infrastrukture koja će omogućiti majkama da se nesmetano uključe u svijet rada. Silno se trude da budu vidljive i prisutne u medijima, i to posebice na televiziji i radiju, a ne susprežu se ni od izazivanja skandala kako bi na sebe privukle pozornost, kaže nam Ograjšek Gorenjak. (Ograjšek Gorenjak, 2022: 173-174) Obilježja takvog ženskog djelovanja mogu se lako uočiti u karakternoj izgradnji lika Majke. Naime, u liku Majke vidimo slobodniju i otvoreniju ženu, ona započinje mnoge teme i suprotstavljanja drugim likovima. Iza nje su tri propala braka, a na večeru dovodi svog ljubavnika iako ima zakonitog supruga. Osim što je emancipiranija na društvenoj razini, lik Majke predstavlja i seksualno emancipiranu ženu. Rodni stereotipi pripisani liku Majke usmjereni su na ženski izgled pri čemu nije fokus na njezinu izgledu nego na njezinom kritiziranju tuđeg fizičkog izgleda kroz standarde ljepote koji su nametnuti ženama, pa tako komentira izgled svoje stare majke kao ružan prikaz:

„MAJKA: Nevjerojatno sličite. Gle, imate sijedih! I to ne baš malo! Moja mama, ona je rano posijedjela, jako rano, nije imala ni četrdeset godina, posijedjela je preko noći, poslije rata, kad su joj ubili muža, sve je to bilo jako nejasno, ma bolje da vam ne pričam o tome. Uglavnom, od danas na sutra je posijedjela, i ostala je tako sijeda, doduše nije to bilo ni sasvim ružno, imala je puno kose, čvrste, kvalitetne, ali bijela, bila je potpuno bijela, a ja sam još bila djevojčica.“ (Kaštelan, 1997: 91)

Taj ružni izgled starosti žene nije jedini rodni stereotip vezan uz godine koji muči lik Majke – ona laže o svojim godinama, laže da je mlađa nego što je. Njezin ljubavnik otkriva tu njezinu tajnu svima na večeri i neprestano ju podsjeća da je tri godine starija nego što govori drugim gostima. No u tim prozivanjima Majka nije ta koja je žrtva rodnog stereotipa o ženama prema kojemu su lijepe samo ako su mlade, nego okreće situaciju u svoju korist i ismijava svog ljubavnika implicirajući da je nesiguran u sebe jer je partner starijoj ženi što je u suprotnosti stereotipu da muškarac treba biti stariji od žene koji se javlja kasnije dok razgovaraju:

„BAKA: Moja kći je rođena dvadesetoga studenoga. Devesto trideset šeste.

MAJKA: Ma zamislite! Ja sam trideset deveto godište.

ONA: Kako da ne!

MAJKA: Molim?

MAJČIN LJUBAVNIK: Trideset deveto? Kako neobično. A u svim dokumentima ti piše da si trideset šesto.

MAJKA: Da, zamislite! U krsni list su mi napisali devetku naglavačke i od onda se vuče pogreška! A ja sam tako lijena da mi se nije dalo otići to ispraviti. Svinjo.

MAJČIN LJUBAVNIK: Ne podnosim te glupe laži. Sasvim bespotrebne.

MAJKA: Šta se to tebe tiče!

MAJČIN LJUBAVNIK: Meni se baš sviđa što si malo starija od mene.

MAJKA: Ti misliš da ja to... zbog tebe? Budalo.“ (Kaštelan, 1997: 93)

„MAJKA: Za nju pravi muškarac mora imati barem deset godina više. (...)

MAJKA: I kod njih je nekako... nepristojno da su mlađi. Muškarci moraju biti stariji i zreliji da bi nas mogli voditi kroz život i brinuti se za nas.

BAKA: Pa nego kako.“ (Kaštelan, 1997: 101)

Ona je financijski i emotivno samostalna. Ne dozvoljava da se njezina sloboda sputava i svjesna je mizoginije i fetišiziranja ženskog tijela te ističe u dijalogu kada njihovi razgovori poprime takve oblike. Ona nije mirna i pristojna, nije lakovjerna naivna žena, ne vjeruje puko muškarcima u njihove sposobnosti i moralnost kao što je slučaj s likom Bake – dok Baka brani Njezinog ljubavnika, Majka oštro osuđuje Bakine riječi i koristi vulgaran jezik što je potpuno suprotno onome što nam rodni stereotipi govore o ženama:

„MAJKA: Klasična ženska mudrost. Gluposti. Niste li čuli da ju je ostavio. O-sta-vi-o. Što, trebalo je da pusti stomak pa da joj se smiluje i predomisli, ma nemojte! Kurac krasni!

BAKA: A što se vi tako ešofirate? Nisam zlo mislila, samo sam...

MAJKA: Znam vrlo dobro što ste mislili! Kad se treba udati – hop, trbuh do nosa! Kad treba spasiti brak – hop, još jedno dijete! Univerzalno rješenje za sve!“ (Kaštelan, 1997: 102)

Weber-Kapusta navodi kako Kaštelan u liku Majke daje sliku jednog vremena u kojem ni majčinstvo, a samim time ni obitelj ni brak više ne predstavljaju temeljne kategorije pri kreiranju ženskog identiteta (Weber-Kapusta, 2014: 61) pa tako liku Majke nije važno kuha li za svoju obitelj, je li udana ili nije i što će drugi na to reći:

„MAJKA: Jedem kod svoje mame.

BAKIN MUŽ: Cijela obitelj?

MAJKA: Moja mala svaki dan, to je glavno. A ja vam ionako jedem prilično... neuredno.

BAKA: A vaš... gospodin suprug... ili vaš... gospodin...što već je...

MAJČIN LJUBAVNIK: Mislite... ja?

MAJKA: Moj gospodin ljubavnik? Nismo još u toj fazi.

MAJČIN LJUBAVNIK: Da je meni samo znati koja je ovo faza.

MAJKA: Ovo ti je najljepša faza, dragi moj. Poslije će biti samo gore“ (Kaštelan, 1997: 95)

Lik koji odgovara trećem valu feminizma je Ona. Treći val feminizma obilježen je odbacivanjem samog naziva feminizma uz istovremeno zadržavanje ciljeva feminizma kod žena. On tada prestaje biti jedinstveni pokret i postaje buket raznih varijacija feminističkih pokreta, ali postoji i dio populacije koji zaključuje da on u suvremenom društvu nije više potreban. Žene tog vremena se osjećaju snažnijima, sposobnijim, vode uspješne karijere, suprotstavljaju se seksizmu i objektivizaciji žena te pokušavaju pomiriti tradicionalne i feminističke vrijednosti. One odbacuju dihotomne kategorije i zanimaju se za varijacije i specifičnosti individualnog iskustva, raste zanimanje za istraživanje tijela, tjelesnosti i seksualnosti, ali i subjektivnog iskustva i emocije pri čemu rod postaje samo jedan od čimbenika u kreiranju doživljaja. (Ograjšek Gorenjak, 2022: 180- 183) „Prostor dodira između intrinzičnog i ekstrinzičnog svijeta jest tijelo koje se definira kao mjesto gdje se „križaju materijalna kultura i subjektivitet“. Psihoanalitičkim pristupom analizira se kako se individualno iskustvo oblikuje unutar određenog društvenog konteksta i izgrađuje u nizu suglasja ili konflikata, ispreplećući rodne, religiozne, klasne, etničke, rasne i seksualne elemente.“ (Ibid., 2022:183) No dok se to događa na svjetskoj razini, Hrvatska se suočava s ratom. Tada se u Hrvatskoj nastojalo očuvati i kreirati nacionalni identitet kroz rodno diskriminacijsku nacionalističku politiku, a budući da nacionalni identitet nije bio snažno ukorijenjen u društvo ta konstrukcija nacionalnog identiteta ostvarena je povratkom tradiciji. U tom povratku tradiciji vrijednosti žena su svedene na njihove reproduktivne funkcije kao sredstva nacionalističke politike etničke reprodukcije zbog čega se može zaključiti kako je upravo rod imao ključnu ulogu u tom procesu što je uz ratna razaranja dovelo do marginalizacije žena, kako nam Topić govori u svom radu *Rod i nacija. Očuvanje (i kreacija) nacionalnog identiteta kroz rodno diskriminacijsku nacionalističku politiku: slučaj hrvatske*

iz *devedesetih*. (Topić, 2009: 185-187) U konstrukciji lika protagonistice *Posljednje karike* prisutna su obilježja i trećeg feminističkog vala koji se odvija na globalnoj razini, ali i političkih zbivanja na samom prostoru Hrvatske. Naime, već je spomenuto kako je Ona neudana tridesetogodišnja novinarka iz čega možemo zaključiti kako je Ona samostalna žena koja ne ovisi o muškarcu ni emocionalno ni financijski. Tu informaciju saznajemo gotovo na samom kraju drame, a ona začuđuje muške likove, koji dolaze iz prošlosti, pri čemu Bakin muž predlaže da je riječ o novinarskom radu u ženskom časopisu, iako su likovi već ustanovili da svi dolaze iz nekakvog ratnog doba Hrvatske, što odgovara rodnom stereotipu da je rat isključivo muška stvar:

„MAJČIN LJUBAVNIK: A čime se vi bavite... mislim, što ste po profesiji?

ONA: Novinar.

BAKIN MUŽ: U nekom ženskom časopisu?

ONA: Ne. Radim za dnevne novine.

BAKIN MUŽ: O čemu pišete?

ONA: O politici. Bila sam i ratni reporter neko vrijeme.

BAKA: Ratni?“ (Kaštelan, 1997: 108)

Iako je Ona emancipiranija žena u njezinu liku je prisutna briga o majčinstvu. Naime, u nekoliko prvih stranica drame tijekom razgovora protagonistice i Služavke možemo vidjeti kako se Ona osjeća izgubljenom, kao da je zalutala na svom životnom putu te propituje kasni li sa svojom ulogom majke:

„ONA: Trideset i šest. Premalo za odustajanje. Previše za čekanje. Trebalo bi sada, trebalo bi da je već započeto, trebalo bi da se upravo događa, napinje, ispunjava, ostvaruje. U tim godinama žene već imaju djecu u školi, muškarci svoje tajne ljubavnice. I sve je kako treba biti.“ (Kaštelan, 1997: 84)

Taj osjećaj izgubljenosti, osjećaj kao da nije ispunila svoju dužnost društvu, svoju ulogu majke može se povezati s nametanjem uloge žene rađalice tadašnjeg doba o kojoj je govorila Topić. Također u tom istom citatu možemo lako uočiti kako ne vrijede jednaka pravila za žene i muškarce – dok je majčinstvo predstavljeno kao sredstvo ostvarenja životne svrhe žene, istovremeno se normalizira nevjernost muškaraca u brakovima, odnosno žena je zadužena za odgoj djece dok muškarci imaju svoje avanture. Ona je prikazana i kao svjesna

tuđih osjećaja, zadužena štititi osjećaje svoje majke koja umire, kao tražiteljica utjehe i uplašena u trenutku kada govori majci da je trudna. Njezina neodlučnost koja se provlači kroz dramu, prekinuti ili nastaviti trudnoću, predstavlja smjesu nametnutih tradicionalnih rodnih uloga iz devedesetih, pogotovo uloge žene kao rađalice, i trećeg feminističkog vala koji pokušava pronaći načine za pomirenje tradicionalnih i feminističkih vrijednosti. Gledajući to tako, možemo reći kako Baka predstavlja jednu stranu, tradicionalne vrijednosti kojima se Hrvatska tada pokušava vratiti, i Majka drugu stranu, feminističke vrijednosti koje su žene desetljećima razvijale radi unaprjeđenja svog položaja. To potvrđuje i Weber-Kapusta kada kaže da glavna: "...junakinja Kaštelaničine drame pati upravo od nemogućnosti identificiranja s postojećim društvenim modelima ženskog identiteta. (...) Njezine identitetske krize uzrokovan je rascijepjenošću između patrijarhalnog i emancipiranog poimanja ženskog identiteta" (Weber-Kapusta, 2014: 63).“ Tako lik Bake kroz čitavo djelo zagovara ulogu žene kao majke i brani Njezinog ljubavnika, dok lik Majke oštro osuđuje sve njegove postupke, ali i Njezine implicirajući da je samo još jedna naivna djevojka:

„MAJKA: Pazi ovo! Tko nam je došao!

ONA: Što hoćeš?

BAKA: To je... on?

NJEZIN LJUBAVNIK: Mogu li ući?

ONA: Zašto? Zašto sada?

NJEZIN LJUBAVNIK: Molim te.

MAJKA: Nemojte ga pustiti!!

MAJČIN LJUBAVNIK: Što se ti miješaš?

MAJKA: Napraviti će budalu od sebe.

BAKA: Pa neka.

MAJKA: Ma jasno. Glavno da je gospodin došao. To je svakako najvažnije.

ONA: Sjedni.

MAJKA: Eto. Gotovo.

BAKA: Bolje da je došao nego da nije.

BAKIN MUŽ: Sigurno da je bolje.

MAJKA: To ćemo još vidjeti.“ (Kaštelan, 1997: 109)

Osim rodni stereotipa i rodni uloga gosti za stolom raspravljaju i o određenim problemima koji su vezani uz ženski spol i rod. Tijekom upoznavanja likovi započinju razgovor o svojim obiteljima u kojemu saznajemo kako je Bakina majka umrla nedugo nakon poroda, a da je Njezina majka umrla od raka dojke. Rosi Braidotti smatra da ženska tijela proizvode zajednička iskustva koja omogućavaju ženama da progovore svojim glasom i distanciraju se od muškog iskustva, a taj glas koji progovara iz ženskog tijela potvrđuje žensku jedinstvenost i razliku ženskoga od muškog. (Kos, 2011: 227) Takvo shvaćanje ženskog identiteta u kojemu tijelo nije rezultat samo društvenog djelovanja, nego i biološke određenosti potvrđuje razgovor o tim isključivo ženskim iskustvima rađanja, smrti pri porođaju ili nakon, o raku dojke i brizi o izgledu tijekom ili nakon liječenja bolesti raka u većem dijelu vode ženski likovi dok muški imaju pokušaje prekidanja razgovora:

BAKA: Kondoliram. Nedavno sam izgubila oca i znam kako je. Majke se i ne sjećam, možda je to i bolje, barem je nisam izgubila. Umrla je nedugo poslije poroda.

(...)

MAJKA: A od čega je... mislim, kakav... koje je vrste bio taj rak?

MAJČIN LJUBAVNIK: Tebi znatiželja ne da mira.

ONA: Počelo je s kvržicom na grudima. Pa su je onda rezali. Komad po komad. Zračili. Trovali. A bolest je išla svojim putem, nezaustavljivo.

MAJKA: Koliko je to trajalo?

ONA: Dugo.

MAJKA: A kosa, je li izgubila kosu?

MAJČIN LJUBAVNIK: Molim te, prestani. (Kaštelan, 1997: 91-92)

Posljednji lik važan za ovu analizu je protagonistica drame *Žena-bomba*. Već je na početku analize spomenuto kako ni ta protagonistica nije imenovana vlastitim imenom te

kako se njezin identitet žene-bombe isprepleće s identitetom same književnice. Osim imena, čitatelji ne dobivaju ni opis izgleda niti nekakve posebne karakterne osobine prema kojima bi se ti likovi mogli klasično analizirati. Umjesto toga možemo likove podijeliti na temelju roda ili na temelju njihova zanimanja. Ta žena-bomba, teroristica, protagonistica također pripada još trećem valu feminizma kao i Ona iz *Posljednje karike*. Iako pripadaju istom feminističkom valu problemi koji muče ženu-bombu većim su dijelom problemi suvremene svakodnevice, odnosno suvremene hrvatske zbilje. Naime, dok je u *Posljednjoj karici* fokus stavljen na propitivanje unutrašnjeg zbivanja i iskustva kroz muško-ženske odnose, u *Ženi-bombi* fokus je više usmjeren na simptome tranzicijske zbilje, ekonomske nesigurnosti, kriminal i nasilje, političke manipulacije i dezintegraciju obitelji. U monologu u kojemu sudjeluju razni likovi odmah na početku protagonistica govori nam kako je njezina drama *Rebro kao zeleni zidovi* znak individualnog otpora prema superiornom nasilju, da bi se trebala bolje uhvatiti pisanja razglednica te da na Bliskom istoku započinje rat nakon čega slijedi groteskan opis zbivanja u njezinoj glavi inspiriran ratnim strahotama. (Sajko, 2004:22-23) Iako se ta ratna događanja ne odvijaju u Hrvatskoj zbog stupnja globalizacije koji tada vlada ljudi su svejedno izloženi stresu i traumi rata zbog njihove povezanosti na globalnoj razini. Tu je izražen prijelaz fokusa hrvatskih dramatičara, koji Weber Kapusta (2014) ističe, na esencijalna traženja, odnosno ulaskom u 2000-te naglasak se stavlja na fenomene poput globalizacije, migracija, globalnog terorizma i multikulturalnosti. Kada je riječ o položaju žena u tranzicijskoj Hrvatskoj Kos (2011) ističe kako su one educirane i potaknute na djelovanje u otvorenom građanskom društvu, snalaženje u novim tehnologijama, poticala se medijska vidljivost njihovih tema, problematizirala se prisutnost žena u politici te se radilo na suzbijanju nasilja nad ženama. Tako Sajko svoju ženu-bombu smješta u javni prostor, a ne unutrašnji kao što je to slučaj likova u *Posljednjoj karici*:

„Široka ulica. Zaustavljen promet. Ugašeni semafori. Između pločnika i ceste – najlonske trake s natpisom „policija“. Ljudi se tiskaju između razapetih traka i pročelja zgrada. U laganom gibanju mase. Iščekuju dolazak svečane kolone. Strpljivo. Radnja je jednostavna: na dočeku nekog bitnog, neimenovanog političara raznijet će se žena-samoubojica. Radijus eksplozije njene bombe iznosit će osamnaest metara.“ (Sajko, 2004:23)

Osim smještanja žene u javnu sferu u ovome citatu možemo uočiti kako je političar, koji je neimenovan, označen kao netko bitan i kao muškarac. To je jedno od rijetkih mjesta na kojima u ovoj drami možemo uočiti odnos muško-žensko pri čemu se ponovno muškarca

stavlja na važnu poziciju dok je žena-bomba na potpuno suprotnoj poziciji. U nastavku kao čitatelji dobivamo iskaz žene-bombe o važnosti te muške figure i kako se drugi odnose prema njemu:

„Gospodar, VIP, dobrotvor, đubre

O tebi kruže ružne priče koje te, naravno, ne zanimaju

Kažu da si vlasnik natečenog crvenog gumba

I da ćeš njime raznijeti svijet

(...)

kažu da strahuješ od trovanja mišomorom

kažu da imaš kušače hrane koji pogibaju kao

muhe

i deset tjelohranitelja

i dvadeset divljih pasa

oni laju

oni kažu da bi umrli za tebe“ (Sajko, 2004:24-25)

U ovome citatu ne dobivamo samo dojam važnosti tog neimenovanog muškog lika već možemo primijetiti da se žena-bomba sve više koristi vulgarnim jezikom što odstupa od rodnog stereotipa žene koja se koristi pristojnim vokabularom o kojemu smo ranije pričali u slučaju lika Majke *Posljednje karike*. Žena-bomba govori nam i o ženskim tijelima, odnosno o tome što je bitno i po čemu muškarac pamti ženu pri čemu nisu navedena specifična obilježja prema kojima se žene može razlikovati nego isključivo fizički dijelovi tijela koji mogu pripadati svakoj ženi. To generaliziranje me navodi na zaključak da žena-bomba tim riječima izjednačuje svoje iskustvo s općenitim ženskim iskustvom nametanja određenih standarda ljepote i određenih društvenih normi koje uvjetuju nečije ponašanje:

„Morao bi me se sjećati jer imam: usne vrat grudi

bradavice zdrave zube crveni jezik trbuh

stražnjicu noge bokove...

sve poput ostalih žena koje spuštaju poglede kad
im namiguješ.

(...)

poveo si tjelohranitelje i razmaženu ljubavnicu

šuljao se dvoranama prateći putokaze:

„Mona Lisa – ravno.“

Njoj je bilo dosadno

„Mona Lisa – uz stepenice“

Boginje na slikama bile su joj predebele

„Mona Lisa - desno“

Nju su već boljele potpetice

„Mona Lisa – još samo malo“

„Znam čitati“, odgovorila ti je

Nije bila impresionirana kada si uletio u gužvu

laktario se s ostalim turistima

(...)

I sam si bio pomalo razočaran

znam, očekivao si čudo koje nisi ugledao

samo zatamnjeno staklo iza kojeg se ceri slika

žene

„Smijulji nam se kao da je živa“, rekao si naglas

Misliš li da su mrtve žene ljepše od onih živih?

Mona Lisa je mrtva“ (Sajko, 2004:25-26)

Još jedna poveznica koja se može povući s ovim likom i likom Majke je istraživanje ženske seksualnosti. Već smo ustanovili kako lik Majke prikazuje emancipiraniju ženu koja je

seksualno oslobođena. Lik žene-bombe govori nam da ženski položaj i nije baš takav u njezinoj perspektivi. Ona nam govori da postoji ta želja u njoj za prakticiranje seksualne slobode, ali istovremeno ju skriva i nije dovoljno hrabra za takav postupak:

„Skinula bih se gola i masturbirala zamišljajući nekog s kim sam oduvijek željela voditi ljubav... povukla bih se na osamljeno mjesto... samo se nadam da bih za to imala snage, hrabrosti i razboritosti.“ (Sajko, 2004: 31)

Ovaj dio monologa ne progovara samo o ženskoj seksualnosti, već donosi i druge brojne rodne stereotipe. To je dio monologa u kojemu se izneseni razni odgovori što bi tko napravio da ima samo još 12 minuta i 36 sekundi za živjeti. Ako je u odgovoru naznačeno da ga izgovara ženska osoba onda je uglavnom riječ o opraštanju s ljudima, istraživanju seksualnosti ili djeci. Ako je s druge strane riječ o muškoj osobi dobivamo čak i odgovor o spašavanju svijeta. To je dio koji nam donosi najviše rodni stereotipa uz koje vežemo dobre ili loše konotacije, pri čemu su one lošije pripisane ženama. Tako se i Sajko u ponovnom razbijanju iskaza žene-bombe odnosi prema njoj kada je riječ o osobini hrabrosti:

„Ona ne želi uspostaviti kontakt. Ne znam zašto mi to radi. Ne odgovara na moja pitanja niti na moje zastrašivanje. Hrabrost je neki genetski zapis s kojim se rodila kao s talentom. A možda uopće i nije hrabra? Samo glupa? Zla? Ucijenjena? Pod sedativima? U kurcu? Možda bih joj jednostavno trebala pljunuti u lice i isključiti taj sat što otkucava? No, s druge strane, ja sam kukavica i tješim se izgovorom da biti netaleantiran za slične podvige iziskuje mnogo više borbe za preživljavanje.“ (Sajko, 2004:38)

Također, možemo primijetiti i isječak pisma njezina prijatelja koji govori o fizičkoj privlačnosti žene-bombe pri čemu ističe njezinu ljepotu, ali ne zna razlog. Kao jedan od razloga njezine ljepote navodi da je to tako možda jer ona ništa ne govori. To odgovara rodnom stereotipu koji za žene tvrdi kako previše pričaju, odnosno pričanje žena često se povezuje s pukim tračanjem koje se smatra lošim pa je tako žena bolja onda kada šuti. U nastavku su navedeni i razlozi da je lijepa jer on tako želi i jer to mora biti tako što se podudara sa zahtjevom patrijarhalnog sustava da žena brine o svojoj ljepoti kako bi se svidjela muškarcu:

„Čitam joj pismo koje sam dobila od prijatelja: „Siguran sam da je i u pogledu žene-bombe nešto neopisivo zavodljivo. Smijem li poljubiti ženu-bombu sa svojim dovoljno proračunatim kukavičjim srcem, tamo negdje oko devete minute prije

raspuknuća? Lijepa je, ne znam zašto, ali njene ljubičaste cipele podsjećaju me na neki vrlo prazan trenutak. Možda je lijepa zbog staklenih očiju, možda je lijepa jer ništa ne govori, možda je lijepa jer ja tako hoću, možda je lijepa jer se to danas da kupiti za malo više para, možda je lijepa jer to tako mora biti...“ (Sajko, 2004:39)

Sajko u *Ženi-bombi* također progovara i o kriminalu i nasilju, kako to i Weber Kapusta najavljuje kao obilježje drame 21. stoljeća, te istovremeno progovara o globalnom terorizmu, ali i nasilju nad ženama, toj marginalizaciji žena koja je potpomognuta rodnim stereotipima i društvenom stigmatizacijom:

„Žene su najpoželjniji regruti u samoubilačkim napadima iz tri bitna razloga: prvo – ženske su osobe manje sumnjive, drugo – u mnogim konzervativnijim društvima postoji zazor od pretraživanja žena, i treće – žena može nositi eksplozivnu napravu ispod odjeće pretvarajući se da je trudna. Rekrutiranje žena u samoubilačke jedinice često se vrši pod prisilom, tj. ucjenom društvenom stigmatizacijom. Žene čiji je društveni status na ikoji način problematičan, bilo da su bile zavedene, silovane, ili tek osumnjičene za promiskuitet ili vanbračne odnose, bivaju prisiljene na samoubilačko nasilje kao čin društvene rehabilitacije i povratka časti njihovim obiteljima.“ (Sajko, 2004:46)

Kao i u *Posljednjoj karici* u *Ženi-bombi* javljaju se motivi majčinstva i obitelji. Dok su ti motivi u *Posljednjoj krici* više koriste u isticanju osobnog iskustva, u *Ženi-bombi* su korišteni za isticanje dezintegracije obitelji, odnosno prikazuju se posljedice napuštanja tradicionalnog modela obitelji i tradicionalnih roditeljskih uloga:

„obavijena sam žicama i selotejpom

eksploziv mi mazi kožu

eksploziv mi je pod grudima

priljepljen uz kralježnicu

uguran u maternicu

rodit ću

Rodit ću poput moje majke koja je strepila od tog događaja. Činjenica da moram ugledati njeno lice i da ona mora ugledati moje, znajući da vjerojatno neću doživjeti šansu da postanem pametnija od nje budući da ću prije sigurno naletjeti na nekog jačeg od sebe, nekog s većim šakama i uvjerljivijim rečenicama, koji će mi objasniti kako je sav njezin

trud bio uzaludan. (...) Debela i napuhnuta, bacakala se po bolničkim pločicama. Zatim je pobjegla u toalet i zaključala vrata. Urlala je: „Neću! neću!“, sve dok se nije pojavio dežurni liječnik. Tiho je pokucao na vrata te joj priopćio nježnim i ozbiljnim glasom: „Rodit ćete. Sada nema izlaza.“

moje će majčinstvo biti kratko

neću vidjeti nakaznu grimasu vlastita djeteta

njegovo će MAMAAAAAA nestati u tuđim

naricaljkama

(...)

nabili su je u mene

prikopčali zakucali prilijepili ugurali

ja je samo moram istisnuti

bez trudova kao ostale žene

bez zakonitog oca koji me hrabri i drži za ruku

bez hladnokrvnog liječnika koji tvrdi da je sve

pod kontrolom

(...)

nitko me više neće moći sastaviti

nitko me neće pitati zašto

zašto je moje pitanje

zašto

BOŽE, ZAŠTO!!!!!!?????“ (Sajko, 2004:47)

5. Zaključak

Konačno, možemo zaključiti kako je književnost u ovome slučaju bila platforma koja je osvijetlila različite dimenzije ženskog iskustva. Tema rada bila je prvenstveno inspirirana problematikom određivanja identiteta pojedinca, a budući da u suvremenom društvu pitanje ženskog identiteta postaje kompleksno i višeslojno područje u radu se odgovorilo na pitanja što čini „ženski“ identitet i identitet općenito te kako kategorija roda obilježava identitet pojedinaca i određuje ga.

Cilj provedene analize bio je usporediti načine na koje su prikazani ženski identiteti protagonistica odabranih drama - *Posljednja karika* Lade Kaštelan i *Žena-bomba* Ivane Sajko. Moje istraživanje započelo je hipotezom da Kaštelan i Sajko problematiziraju položaj žena i ženski identitet, a ciljevi analize bili su prikazati na koji način autorice prilaze različitim društvenim fenomenima/sistemima poput obitelji, identiteta, partnerskih odnosa i drugih, pronaći sličnosti ili razlike u prikazu ženskih identiteta u odabranim dramama Lade Kaštelan i Ivane Sajko te dokazati kako su likovi u dramama određeni društvenim ulogama i stereotipima društva u kojemu žive. Analizirajući navedene drame prvo što smo mogli uočiti je da se u oba slučaja javlja izostavljanje vlastitog imena u označavanju likova što njihove identitete čini kolektivnima, odnosno njihovo iskustvo je ispisano kao iskustvo jednog roda. U nastavku analize nužno je bilo istaknuti brojne rodne stereotipe koji su bili pripisani likovima. Također, važno je bilo naglasiti kako su ti stereotipi odgovarali društveno-povijesnoj i geografskoj podlozi tih ženskih likova. Uspoređujući društvene položaje žena u odnosu na vrijeme kojemu pripadaju mogli smo uočiti kako su pripisani stereotipi obojani političkim stanjem i stupnjem razvoja feminizma kao pokreta. Tu su se istaknuli rodni stereotipi plahe i uplašene žene koja zagovara ulogu žene kao majke i kućanice u liku Bake koja kronološki pripada prvom feminističkom valu. Lik Majke odgovarao je drugom feminističkom valu, a njezin je lik predstavljen kao potpuna suprotnost liku Bake, prikazujući emancipiraniju i oslobođenu ženu. Ona i teroristica su likovi koji pripadaju istom feminističkom valu i na sličan način problematiziraju temu ženskog identiteta i problem ženske rodne uloge majke. Protagonistica *Posljednje karike* Ona mora odlučiti hoće li nastaviti trudnoću ili ju prekinuti. Prikazana je kao razlomljena između dvije strane koje podržavaju likovi Bake i Majke, svaki na svoju stranu. Teroristica, žena-bomba ne govori izravno o problemu majčinstva kao ulozi za koju se odlučuje, nego je fokus više usmjeren na vanjskom zbivanju u globalno povezanom svijetu. Tu dolaze do izražaja rodni stereotipi koji

isključuju žene iz javne sfere, iz političkog života u kojemu su gotovo nevidljive. Uz taj problem stoje mnogi drugi kao nasilje nad ženama i terorizam koji se javlja na globalnoj razini, a oni svi zajedno vode u ludilo. Kao glavnu razliku u prikazu njihovih identiteta istaknula bih njihove konačne odluke – Ona se odlučuje za život kao njezine prethodnice, ali za ženu-bombu zapravo ne možemo biti sigurni, „a nije ni važno je li bomba doista eksplodirala“. (Detoni-Dujmić, 2005: 237) Kaštelan nam je kao čitateljima prikazala unutrašnju borbu lika, osobnu povijest gotovo potpuno uvjetovanu nacionalnom i odluku koju svaka žena mora donijeti. S druge strane, Sajko stavlja osobnu povijest žene-bombe i njezin identitet nasuprot nacionalnim, njezin osobni identitet stavljen je u konflikt s kolektivnim, odluku koja se našla u velikoj količini buke i stresa koji uzrokuju tranzicija, globalizacija i rat. Tako je tijelo postalo mjesto te pobune i postaje komunikacijski prostor na kojemu se razgovara o političkim temama.

Nakon provedene analize možemo zaključiti da Lada Kaštelan i Ivana Sajko problematiziraju položaj žena i ženski identitet u svojim dramama. Time njihove drame postaju platforme na kojima se potiče dijalog kojemu je cilj rušenje predrasuda, promicanje dubljeg razumijevanja kompleksnosti svakodnevnog života i istraživanje pitanja poput reproduktivnih prava, rodne ravnopravnosti, nasilja prema ženama te rodni stereotipa. Na taj način književnost može utjecati na naše stvaranje vlastitog identiteta, kako Culler kaže: „Književnost nije samo učinila identitet svojom temom, nego je i odigrala važnu ulogu u konstrukciji identiteta čitatelja. Vrijednost književnosti dugo se povezivala s posrednim iskustvom koje ona pruža čitateljima – omogućuje im da spoznaju kako je to biti u određenom položaju, čime usvajaju sposobnost za odgovarajući način ponašanja i osjećanja. Književna djela potiču identifikaciju s likovima prikazujući svijet s njihove točke gledišta. Pjesme i romani obraćaju nam se tako da zahtijevaju identifikaciju, a identifikacija stvara identitet – postajemo ono što jesmo poistovjećujući se s osobama o kojima čitamo.“ (Culler, 2001: 132)

6. Literatura i drugi izvori

Primarna literatura:

Kaštelan, Lada (1997) *Posljednja karika*. U: *Četiri drame*. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb.

Sajko, Ivana (2004) *Žena-bomba*. U: *Žena-bomba*. Meandar. Zagreb.

Sekundarna literatura:

Car-Mihec, (2006) *Mlada hrvatska drama (ogledi)*. Grafika. Osijek.

Compagnon, Antonie (2007) *Demon teorije*, AGM, Zagreb

Culler, Jonathan (2001) *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb.

Declercq, Christelle; Moreau, Daniele, (2012.) *Rađaju li se djeca kao dječaci i djevojčice - ili takvima postaju?*, (Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/file/213482>)

Detoni-Dujmić, Dunja (2005) *Od žene teške sjene do žene bombe ili o prostoru dramske igre*. U: Krležini dani u Osijeku 2005. Intergrafika. Osijek

Fabrio, Nedjeljko, (1996), *Obris tektonike hrvatske dramske književnosti od 1968. do 1990. godine*. U: Krležini dani u Osijeku 1995., prva knjiga, Mak-golden, Zagreb.

Glavaš, Zvonimir (2012) *Razgradnja orijenta – razvoj i temeljni koncept postkolonijalne teorije*, *Essehist*, 4 (4), 75-82. (Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/184516>)

Gospić, Ana (2009) *Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko*. *Croatica et Slavica Iadertina* (4) 467-477, Zadar.

Harjaček, Lana (2019) *Analiza književnog opusa Ivane Sajko i njegovi kategorijalni izazovi*. Sveučilište u Zagrebu. Filozofski fakultet u Zagrebu. (Dostupno na: <https://repozitorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg%3A390/datastream/PDF/view>)

Ivanković, Hrvoje (2004) U: *Žena-bomba*. Meandar. Zagreb.

Jug, Stephanie; Novak, Sonja (2015) *Antipoetika Ivane Sajko: Što ludilo, revolucija i pisanje imaju zajedničko?* Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. Osijek.

Kelava, Josipa (2021) *Predodžba drugosti u suvremenim hrvatskim romanima na primjerima „Ciganin, ali najljepši“ Kristiana Novaka i „Crnac“ Tatjane Gromače*, Filozofski fakultet, Pula.

Kos, Suzana (2011) *Žena i ideologija(e). Feministička poetika Alexandre Berkove. Umjetnost riječi*, 55.(3-4), str. 221-241. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/109091> (Datum pristupa: 25.06.2024.)

Lederer, Ana (2004) *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb.

Lubina, Tihana; Brkić Klimpak, Ivana. (2014) *Rodni stereotipi: objektivizacija ženskog lika u medijima*, PRAVNI VJESNIK god. 30 br. 2

Ljubić, Lucija, *Darko Gašparović i djela suvremenih hrvatskih autora na repertoaru riječkoga kazališta. FLUMINENSIA*, 32(1), str. 225-239. (Dostupno na: <https://doi.org/10.31820/f.32.1.7>)

Mead, Herbert (2003) *Um, osoba društvo*. Naklada Jesenski i Turk. Zagreb.

Peleš, Gajo (1999) *Tumačenje romana*. ArTresor. Zagreb.

Ogrejšak Gorenjak, Ida (2022) *Ženska povijest na valovima feminizma*. Zavod za hrvatsku povijest Vol. 54, br. 1, Zagreb .

Stojanović, Svetlana (2018) *Stereotipizirani lik djevojčice u hrvatskom dječjem romanu*, (Dostupno na: <https://repositorij.unipu.hr/islandora/object/unipu:2154>)

Senker, Boris (2001) *Hrestomatija novije hrvatske drame*, Grafomark, Zagreb.

Solar, Milivoj (2005) *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb.

Topić, Martina (2009) *Rod i nacija. Očuvanje (i kreacija) nacionalnog identiteta kroz rodno diskriminacijsku nacionalističku politiku: slučaj hrvatske iz devedesetih*. Sociološki pregled, vol. XLIII (2) 185-207

Tomić-Koludrović, Inga; Knežević, Sanja (2004) *Konstrukcija identiteta u mikro-makro kontekstu. Acta Iadertina*, 1(1), str. 0-0. (Dostupno a: <https://hrcak.srce.hr/190044>)

Vrgoč, Dubravka, (1997) *Nova hrvatska drama (primjeri dramskog stvaralaštva s kraja 80-tih godina)*, u: Kolo, 2

Weber-Kapusta, Danijela (2014) *Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća'*, *Dani Hvarškoga kazališta*, 40(1), str. 397-412. (Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/122898>)