

Intimno, irealno i ironijsko u dramskom stvaralaštvu Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića

Pavliček, Tijana

Doctoral thesis / Disertacija

2016

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:142:822763>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-13**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE
JOSIPA JURJA
ŠCROSSMAYERA
U OSIJEKU



FILOZOFSKI
FAKULTET

Tijana Pavliček

**Intimno, irealno i ironijsko u dramskom
stvaralaštvu Lade Kaštelan, Ivana Vidića i
Mate Matišića**

Doktorska disertacija

Mentor:

doc. dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić

Osijek, 2016.

SVEUČILIŠTE
JOSIPA JURJA
ŠCROSSMAYERA
U OSIJEKU



FILOZOFSKI
FAKULTET

Tijana Pavliček

**Intimate, surreal and ironic in Lada Kastelan`s,
Ivan Vidic`s and Mate Matic`s dramas**

Doctoral thesis

Supervisor:

doc. dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić

Osijek, 2016.

SADRŽAJ:

0.UVOD	7
1.TEORIJSKI OKVIR ISTRAŽIVANJA	13
1.1.TEORIJA SISTEMA NIKLASA LUHMANN	13
1.1.1.OBITELJ KAO DRUŠTVENI SISTEM	16
1.1.2.SISTEM I DRUŠTVENE (OBITELJSKE) ULOGE	28
1.1.2.1.Majčinstvo kao društvena uloga	23
1.1.2.2.Društvena uloga kćeri	27
1.1.3.NESVJESNO I OKOLINA SISTEMA	32
1.1.3.1.Simboli kao komunikacijski kodovi	38
1.1.3.2.Fantazmi kao strukturna spona sistema	40
1.1.4.IDEOLOGIJA KAO DRUŠTVENI SISTEM	44
1.2.IRONIJA I ELEMENTI HUMORA	49
1.2.1.IRONIJA I PARODIJA	59
1.2.2.IRONIJA I GROTESKA – FANATASTIKA	61
2.LITERARNI KORPUS ISTRAŽIVANJA	65
2.1. <i>POSLJEDNJA KARIKA LADE KAŠTELAN</i>	65
2.2. <i>GIGA I NJEZINI LADE KAŠTELAN</i>	66
2.3. <i>PRIJE SNA LADE KAŠTELAN</i>	66
2.4. <i>OCTOPUSSY IVANA VIDIĆA</i>	67
2.5. <i>VELIKI BIJELI ZEC IVANA VIDIĆA</i>	69

<i>2.6.ONAJ KOJI SE SAM GOVORI</i> IVANA VIDIĆA	69
<i>2.7.BLJESAK ZLATNOGA ZUBA</i> MATE MATIŠIĆA	70
<i>2.8.ANĐELI BABILONA</i> MATE MATIŠIĆA	71
<i>2.9.SVEĆENIKOVA DJECA</i> MATE MATIŠIĆA	71
3. INTIMNO	72
3.1. OBITELJSKI NIZ	73
3.1.1. OBITELJSKE ULOGE	81
3.1.1.1. Majčinstvo	83
3.1.1.2. Majke i kćeri	87
3.2. KODOVI LJUBAVI	95
3.2.1. BRAČNI KODOVI	104
3.3. PODRUČJE ZAZORNOSTI	112
3.3.1. ZAZORNOST KAO OBRANA OD „MATERINSKOG ENTITETA“	115
3.3.1.1. Odvajanje od majke	115
3.3.1.2. Odbijanje majčinstva – nemogućnost nasljeđa	116
3.3.2. ZAZORNOST I UGODA– EROTIZAM	121
3.3.3. ZAZORNOST I GUBITAK	125
3.3.3.1. Zaziranje od samoga sebe – melankolici	127
3.3.4. PROSTOR I VRIJEME ZAZORNOSTI	129
4. IREALNO	131

4.1. KOLEKTIVNO NASLJEĐE I SIMBOLIČKI KODOVI	133
4.1.1. MITOLOŠKI SIMBOLI	133
4.1.1.1. Religijski simboli	136
4.1.1.2. Pharmakosi – bića na prijelazu svjetova	139
4.1.1.3. Demonske slike	140
4.1.1.4. Simbolika brojeva	143
4.1.2. SIMBOLI I MAJČINSTVO	145
4.2. FANTAZMI	148
4.3. PODRUČJE ŽUDNJE	159
4.3.1. ŽUDNJA I SNOVI	162
4.3.2. ŽUDNJA I ANIMALNO – ŽELJA ZA TRANSFORMACIJOM	165
4.3.3. ŽUDNJA ZA MOĆI	171
4.3.4. ŽUDNJA ZA DRUŠTVENOM PROMJENOM	173
5. IRONIJSKO	179
5.1. IDEOLOGIJA KAO DRUŠTVENI SISTEM	180
5.1.1. IDEOLOGIJA I INTIMNO	183
5.1.2. IDEOLOGIJA KAO REPRESIVNI SISTEM	189
5.1.2.1. Prostor ideologije	192
5.1.2.2. Ideologija i simboli moći	194
5.2. IRONIJSKI KOD	196
5.2.1. INSTRUMENTALNA IRONIJA – IRONIJA U GOVORU	196
5.2.2. IRONIJA I IDEOLOŠKI SISTEMI - IRONIZIRANJE SISTEMSKIH ULOGA	201
5.2.3. IRONIJA I INTIMNO	214
5.2.4. IRONIJA SUDBINE	217
6. ZAKLJUČAK	222

7. LITERATURA	226
7.1. PRIMARNA LITERATURA	226
7.2. SEKUNDARNA LITERATURA	226

0. UVOD

Nemoguće je govoriti o suvremenoj hrvatskoj dramskoj produkciji, a ne spomenuti imena Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića. Oni u hrvatsku dramsku književnost ulaze s generacijom koju povjesničari književnosti najčešće svrstavaju pod sintagme „suvremena hrvatska drama“ ili „mlada hrvatska drama“¹. Ana Lederer uzima 1990. godinu kao prijelomnu jer se, prema njoj, upravo tada javlja nova generacija hrvatskih dramatičara koja „radikalno poništava prethodeće joj modele“ (2004, 5). Nedjeljko Fabrio, pak, govori o četvrtom naraštaju dramatičara na hrvatskoj sceni, nakon Drugog svjetskog rata. Riječ je o autorima rođenim šezdesetih i afirmiranima devedesetih, kao što su Asja Srnc Todorović, Pavle Marinković, Milica Lukšić, Ivan Vidić², ali i Ladi Kaštelan i Mati Matišiću koji su se u hrvatskoj dramskoj književnosti javili već u osamdesetima, ali su uvelike obilježili devedesete godine.

Pojavu nove generacije dramatičara omogućilo je nekoliko čimbenika. Godine 1990. Miro Gavran pokreće projekt *Suvremena hrvatska drama*³ u *Teatru ITD* koji je omogućio novim dramskim piscima da se predstave. Isti zadatak imao je i časopis *Plima* koji Miro Gavran pokreće 1993. godine, ali i *Novi Prolog* koji od 1988. objavljuje tekstove novih dramatičara, kako navodi Dubravka Vrgoč.

Dubravka Vrgoč govori o „novoj hrvatskoj drami“ uzimajući u obzir razdoblje od sredine osamdesetih do kraja tisućljeća i navodeći kao karakteristiku „nepostojanje konkretno definiranih pravaca te krajnju stilsku, tematsku i žanrovsku raznolikost“ (1997, 125). Otvoren prostor dramskog teksta, apsurd čovjekove sudbine, odbacivanje središta i izravnog komentara zbilje, prekid s tradicijom, struktura prilagođena sustavu binarnih opreka (život/smrt, rubno/središnje, muško/žensko i sl.), igra s konvencijama, revizija mitova,

¹ Adriana Car-Mihec navodi kako postoji nejedinstvo u korištenju i definiranju termina „mlada hrvatska drama“, „suvremena hrvatska drama“, „nova hrvatska drama“ i „postmoderna drama“ (2006, 65).

² Iako se Vidić javlja već dramom *Škrtica* koja je objavljena u *Prologu* 68/88, 1988/89

³ Unutar tog projekta javio se Ivan Vidić, ali ne i Lada Kaštelan i Mate Matišić, koji se, kao što smo vidjeli, javljaju nešto ranije.

prostorni i vremenski diskontinuitet radnje, ironijski otklon prema stvarnosti, obilježja su koje Dubravka Vrgoč navodi kao karakteristična kada govori o novoj hrvatskoj drami⁴.

Adriana Car Mihec pak navodi kako dramsku književnost u posljednjem desetljeću dvadesetog stoljeća ipak karakterizira poetičko zajedništvo koje se može vidjeti i u „sklonosti intertekstualnom relacioniranju vlastitog dramskog diskursa, ali i čestom korištenju predložaka iz književne tradicije, reinterpetiranju tradicijskih dramskih tema, likova, aktancijalnih relacija i iskaza“ (2003, 157)⁵.

I Velimir Visković kada govori o sintagmi „mlada hrvatska drama“ navodi poetičke sličnosti drama tada novih autora: „sklonost intertekstualnom relacioniranju vlastitog dramskog diskursa“ (1996, 124) – korištenje predložaka iz književne tradicije, citatnost, reinterpetacija poznatih dramskih tema i sl., zatim sklonost parodiranju, farsa, travestiji i grotesci.

Mnogi od ovih postupaka itekako su vidljivi u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića, a, iako se mogu naći i kod nekih njihovih suvremenika, kod ovih se autora javljaju na specifičan način. Ono što karakterizira dramski opus ovih autora, i to ne cijeli, kao što ćemo u radu vidjeti, jest isprepletanje triju temeljnih odrednica: obiteljsko-fantazijsko-ironijsko. Te tri odrednice su u izabranom korpusu uvijek prisutne, makar dolazile u različitim intenzitetima, što će se ovim radom i dokazati.

Iako je i izvanknjiževna zbilja neosporno važna u procesu nastajanja navedenih dramskih tekstova, u ovom radu ćemo dramama prići analizirajući različite društvene teme kojima se

⁴ Kada govori o epohi postmoderne, Adriana Car-Mihec napominje kako je taj periodizacijski pojam, začet 60ih, usvojen 70tih, mnogoznačan i heterogen, te ne postoji jedinstvo u njegovu tumačenju, ovisno o tome shvaća li se kao periodizacijski, tipologijski ili kulturnopovijesni pojam. Isto tako, navodi Car-Mihec, neki teoretičari umjesto pojma postmoderne, rabe pojam postmodernizam - Karahasan postmodernizam izjednačava s manirizmom, u smislu stila koji je reverzibilan, dok Klaić postmodernizmom smatra i povijesno razdoblje koje slijedi iza modernizma, Krešimir Nemeć pak postmodernizmom određuje različite tendencije u književnosti od 80ih godina. Branimir Donat čak upotrebljava pojam *postmoderna drama* govoreći o promjenama u dramskoj književnosti (1999, 49-72).

⁵ Adriana Car-Mihec govori o „mladoj hrvatskoj drami“ koju veže uz pojam postmoderne drame, a iz koje proizlazi „nova hrvatska drama“ (2006, 5-9).

sam tekst bavi (obitelj, majčinstvo, ideologija i sl.), bez osvrta na širi, vanjski, društveni kontekst, ovaj put ostavljajući postrance teme poput tranzicije ili povijesno-političke zbilje⁶.

⁶ Ostvarivanje samostalne države, pa stoga i velike promjene u društvu i kulturi, svakako su, navodi Ana Lederer, „determinirali i književni, dramski i kazališni život“ (2004, 28). Leo Rafolt navodi kako je izrazito važan tranzicijski okvir suvremene hrvatske drame, pa su stoga prisutne teme vezane „za probleme identiteta, nasilja, ideoloških aparata i sistemskih imperativa, rubnih ili marginaliziranih skupina, (...) trajno je prisutan u novijoj dramskoj produkciji, a posebice u dramskih autora koji su biografijama vezani uz tranzicijska društva“ (2011, 13).

Početak devedesetih, istaknut će Lederer, ipak obilježava otklon mladih dramatičara od prikazivanja zbilje i ulazak u postmodernu poetiku, „u temelju nove, postmodernističke otvorene dramaturgije mladih autora leži njihov eskapizam od zbilje, odbacivanje povijesti i politike“, zaključit će Lederer (2004, 28). Slobodan Prosperov Novak također ističe kako se „koncem osamdesetih godina pojavio na scenama hrvatskih kazališta niz mladih autora koji su iz svojih drama intencionalno uklanjali ideološke i političke konotacije“ (2003, 668).

Dubravka Vrgoč navodi kako u dramskim tekstovima „izostaju ideološke vertikale, dramske agresije, dijaloške optužnice, polemični tonovi, zakonitosti političkog teatra“ (1997, 126), a autori se radije priklanjaju „nesigurnostima stilske formacije postmoderne“ (1997, 127) – poigravajući se značenjima, strukturom jezika, kontekstom, različitim čitanjima i sl.

Velimir Visković kao karakteristiku dramskih tekstova navodi „nezainteresiranost za društveni aktualitet“ koji, prema Viskoviću njeguje tek nekolicina autora, među kojima je i Mate Matišić koji „je jedrim dijalogom, humorom i priprostim karakterima neka vrsta moderniziranog Pere Budaka“ (1996, 126). To će se ubrzo promijeniti, te će već sredinu devedesetih, prema Lederer, obilježiti ozbiljnije problematiziranje zbilje, pa će tako npr. Bojan Munjin govoriti o Vidiću kao o „čovjeku osjetljivom na suvremenost i naslonjenom na društvo u kojem živi“ (2004, 4).

Analizirajući repertoar Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu u razdoblju od 1989. godine do 2004. godine Dubravka Crnojević-Carić ističe kako se „suvremena hrvatska scena obogatila brojnim novim glasovima“, no zaključuje i kako se „svaki od tih glasova bavio aktivnim odnosom svijeta zbilje, politike tj. svakodnevice, spram svijeta iluzija, mitova i sna“ (2006, 161).

Autorica razlikuje nekoliko faza u dramskom repertoaru navedenog razdoblja. Prvu fazu, od 1989. do 1996., u kojoj se, zaključit će Crnojević-Carić, ističe „borba za očuvanje i formiranje granica (kako teritorijalnih, tako i simboličkih)“ (2006, 162), obilježit će povijesne drame (Teuta, Ognjište, Kletva...), a „opredjeljujući se za povijesne teme, autori navedenih djela kao da se nastoje baviti afirmacijom mitskih mjesta kulture hrvatskog naroda“ (2006, 163), navodi Crnojević-Carić. Također, autorica ističe kako su navedene drame vezane uz prostor kao mjesto oblikovanja identiteta.

Kao drugu fazu Dubravka Crnojević-Carić vidi razdoblje između 1998. i 2005. godine koje obilježava „sklonost i usmjerenost ka provjerenim klasicima te rijetke dramatizacije“ (2006, 166).

Dramskom tekstu ćemo pri tome pričati kao bilo kojem pripovijednom tekstu, neovisno o žanrovskom određenju, tumačeći ga, u prvom redu, sociološkim, feminističkim i psihoanalitičkim teorijama.

Izdvojenu fazu, prema Crnojević-Carić, čini 2003. godina u kojoj je izvedena i drama *Octopussy* Ivana Vidića. Autorica pri tome navodi kako „promatrajući aktualni društveni trenutak, gotovo se čini kako se, slijedeći tendenciju općeg otvaranja globalizaciji (koja barem deklarativno podrazumijeva raznolikost perspektiva, mnoštvo jezika, kao i gubljenje jasno ocrtanih granica), formirao i dramski repertoar“ (2006, 167). Posebno ističući drame *Gola Europa* Milka Valenta, *Nevjesta od vjetra* Slobodana Šnajdera te spomenuti Vidićev *Octopussy*, Dubravka Crnojević-Carić zaključuje da se HNK u tom razdoblju „nije lišio njemu omiljenih `velikih` tema, i ovaj je put, dakle, zahvatio u temu roda, naroda, izroda, prognanika, junaka, nasilnika; no, ne prihvaćajući apriori i ne veličajući ni jednu od pozicija – ni tradicionalističko-romantičarsku narodnog `junaka`, niti pak modernističku poziciju `autsajdera`; ni tradicionalnu obranu i izgradnju narodnog `ognjišta`, niti pak onu koja upozorava na drugu stranu medalje“ (Crnojević 2006, 181-182).

HIPOTEZA I CILJEVI ISTRAŽIVANJA

U radu se polazi od hipoteze da Lada Kaštelan, Ivan Vidić i Mate Matišić uvođenjem ironijskih i nadnaravnih elemenata problematiziraju položaj dramskih likova u intimnim i ideološkim društvenim sistemima, a s obzirom na uloge koje nose.

Ciljevi rada su:

- Komparirati i interpretirati odabrani korpus Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića.
- Primijeniti teoriju sistema na navedeni književni korpus.
- Pronaći poveznice među odabranim dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića.
- Prikazati na koji način autori prilaze različitim društvenim fenomenima/sistemima poput obitelji, ideologije, partnerskih odnosa i sl.
- Dokazati kako su likovi u dramama određeni društvenim sistemom u kojem žive.
- Dokazati kako su postupci dramskih likova vezani uz društvene uloge koje preuzimaju u društvenom sistemu.
- Dokazati kako pripadnost pojedinom društvenom sistemu uvjetuje sudbinu dramskoga lika.

METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

U ovom doktorskom radu provest će se interdisciplinarno istraživanje koje će uključivati teorijska saznanja iz oblasti poput sociologije, psihoanalize i feminističke teorije.

Rad će biti podijeljen u tri dijela: preko teorije o intimnom, irealnom i ironijskom komparirat će se odabrani korpus drama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića, a kao poveznica

poslužiti će sociološka teorija Niklase Luhmanna. Osim Luhmanna, poseban naglasak bit će na teoriji sljedećih autora: G.H. Meada, Julije Kristeve, Nancy Chodorow, C.G. Junga, Louisa Althussera, Roland Barthesa, Renate Lachmann, Mary Douglas i drugih.

- 1) Prvi dio rada posvećen je temi intimnog i načinu na koji se pojedinci preko svojih uloga uklapaju u obiteljski sistem i druge intimne odnose. Intimno je u samoj osnovi drama; u središtu su intimne sudbine likova (većinom ženskih) i njihovi unutarnji svjetovi. Muško-ženski odnosi, odnosi majki i kćeri, teme gubitka, bolesti, promjene, čežnje, osamljenosti, preljuba, drugosti, nasilja, obitelji, samo su dio tematskih preokupacija navedenih autora.
- 2) Drugi dio rada otvara temu irealnog i načina na koji se okolina sistema uključuje u način funkcioniranja drugih društvenih sistema. Time se otvaraju pitanja koja se tiču nesvjesnog i fantastičnog, jer odabrane drame ispunjene su stanjima između iluzije i stvarnosti, fantastičnim događajima, prostorima i pojavama, simboličkim naznakama, halucinacijama, snoviđenjima, pa čak i fantastičnim bestijarijima. Irearno je na razini podsvjesnoga i nesvjesnoga duboko povezano s intimnim temama, ali se otvara i drugim društvenim sistemima, pa tako i onim ideološkim.
- 3) Upravo se ironija, kao najčešći tip humora u postmodernim tekstovima, poigrava značenjima i ideologijama, što će se i istaknuti u trećem dijelu rada. Ipak, njen humoristični intenzitet je raznolik, od parodijske ironije pa do blagog humora koji postupno prelazi u stanja melankolije i intimne boli; jer likovi u dramama ne posjeduju tragičnu sudbinu, već su samo slučajne žrtve nasumične tragične ironije.

1. TEORIJSKI OKVIR ISTRAŽIVANJA

Teorijski okvir istraživanja prvenstveno se temelji na teoriji sistema Niklasa Luhmanna koja se ponajbolje može primijeniti na tematsko-motivski svijet drama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića.

Iako drugi teorijski dio rada izlazi iz tematsko-motivskog koncepta interpretacije i ulazi u područje strukture stila, itekako je značajan za shvaćanje fenomena poput obitelji ili pojedinih ideoloških sistema. Naime, upravo je ironija, koja, vidjet ćemo, dolazi uz raznovrsne humorne elemente, ta koja kritički sagledava i propituje upravo u radu prethodno opisane fenomene.

1.1. TEORIJA SISTEMA NIKLASA LUHMANN

Sociološka teorija sistema svoje začetke ima u radu „društvenih teoretičara okupljenih oko Parsonsa na Harvardovu sveučilištu“ (Abercrombie 2008, 335). Niklas Luhmann je prevrednovao sistemsku teoriju Talcotta Parsonsa koji je najprije sistematski pristupio ljudskoj interakciji, a zatim „razvio opću teoriju društvenih sustava kao entiteta koji rješavaju probleme s namjerom da se sociološka teorija integrira s razvojem biologije, psihologije, ekonomije i političke teorije“ (Abercrombie 2008, 335).

Niklas Luhmann u svojoj teoriji sistema ističe kako su pojedinci u suvremenom društvu pripadnici društvenih sistema i raznovrsnih podsistema koji ih oblikuju i u odnosu na koje oblikuju svoje ponašanje - bilo da usklađuju svoje ponašanje s pravilima sistema, bilo da mu se na ovaj ili onaj način odupiru, što ćemo kroz ovaj rad i pokazati.

Prema Niklasu Luhmannu specifičnost suvremenog društva jest u tome da se sastoji od podsistema koji su autonomni - posjeduju vlastita pravila koja vrijede samo za taj podsistem te imaju posebne načine komunikacije, kodove. Sistem je jasno odvojen od svoje okoline – dok okolina predstavlja kompleksnost svijeta, sveukupnost mogućnosti, sistem obuhvaća samo isječak svijeta koji dopušta i ostvaruje određen broj mogućnosti:

„Najvažnije obilježje sistema jest odnos sistema prema kompleksnosti svijeta. Kompleksnost je ukupnost mogućnosti koje se pružaju faktičnom doživljaju – bilo u svijetu (kompleksnost svijeta) bilo u nekom sistemu (kompleksnost sistema). Karakteristično je za postanak sistema da obuhvaća samo isječak svijeta, dopušta i ostvaruje ograničen broj mogućnosti. Sistemi konstruiraju razliku između unutarnjeg i vanjskog u smislu diferencije u kompleksnosti i poretku. Okolina sistema uvijek je odviše kompleksna, nesaglediva i nesavladiva, a njihov vlastiti poredak nalazi se naprotiv utoliko na višem stupnju što reducira kompleksnost i tek relativno malom broju mogućnosti dopušta da budu radnje samog sistema (Luhmann 1992, 53).“

Sistem je, dakle, jasno odvojen od svoje okoline granicama, on predstavlja selektivnu sliku okoline, reducira kompleksnost okoline izabirući između neograničenih mogućnosti manji broj činjenica, događaja, očekivanja. Na taj način stvara se struktura sistema, odnosno norme, na koje se pojedinci unutar sistema upućuju:

„Ta se funkcija redukcije kompleksnosti u bitnome ispunjava kroz stvaranje struktura, to znači kroz generalizaciju očekivanja koja `važe` temporalno u duljim vremenskim razmacima, stvarno u različitim situacijama a socijalno u odnosu na veći broj osoba. Stvaranjem struktura stiče sistem `otvoren` identitet koji ne isključuje ali ograničava mogućnosti varijacije i na taj način raspolaze ograničenom sposobnošću adaptacije. Struktura, koja je i sama selekcija u odnosu na kompleksnost okoline, upravlja selektivnim ponašanjem sistema, omogućuje dakle dvostruku selektivnost pa tako i značajno povećanje učina“ (Luhmann 1992, 54).

Prema Luhmannovim riječima, sistem „za sebe konstituira jednu sferu smisla tako da vlastita pravila i rješenja mogu upravljati selektivnim procesima obrade informacija iz okoline, da dakle strukture i rješenja okoline ne važe automatski i u sistemu, već da ih se priznaje tek pošto se filtriraju informacije“ (1992, 67).

Za Niklasa Luhmanna svaki se sistem odlikuje autonomnom komunikacijom⁷:

„Socijalni sistemi pojavljuju se samo kroz komunikaciju.“ (Luhmann 1996, 15)

I za sociologa Geoga Herberta Meada upravo je komunikacija ključna za oblikovanje pojedinca. Potpuni razvoj čovjeka, kako navodi u knjizi *Um, osoba i društvo*, događa se komunikacijom s drugim pojedincima pomoću tzv. smislenih simbola ili gesti, koji izazivaju reakciju u samom pojedincu ili drugome. Za Meada biološka jedinka postaje osobom tek društvenom interakcijom koju omogućuje jezik, odnosno, drugačije rečeno, preobrazba u osobu događa se putem jezika, a jezik podrazumijeva društvo:

„Za komunikaciju je bitno to da bi simbol u vlastitoj osobi trebao pobuditi ono što pobuđuje u drugoj individui. On mora imati takvu univerzalnost za bilo koju osobu koja se nađe u istoj situaciji. Mogućnost jezika postoji kad god kakav podražaj može na individuu djelovati onako kako djeluje na drugu“ (Mead 2003, 144).

Mead pri tome razlikuje „ja“ i „mene“:

„To `ja` je reakcija organizma na stavove drugih, `mene` je organizirani skup stavova drugih koje sam čovjek usvaja. Stavovi drugih konstituiraju organizirano `mene`, a onda čovjek reagira na to kao neko `ja`.“ (2003, 167).

Tek „ja“ i „mene“ zajedno, zaključuje, čini cjelovitu osobu. Osoba stoga nastaje unutar društvenog procesa, ona postaje osobom upravo zato što može zauzeti stav drugoga i reagirati na taj stav (Mead 2003, 164). U tom procesu individua ne mijenja samo sebe nego i cijelu zajednicu:

„Osobu konstituira upravo taj društveni proces utjecanja na druge u društvenom činu i potom usvajanja stava drugih, potaknutog podražajem, te zauzvrat reagiranja na taj odziv“ (Mead 2003, 164“).

Zajednica se tako, prema Meadu, mijenja samim ulaskom nove individue u nju. Bez preuzimanja ili uključivanja stava drugoga ne može biti ni sopstva ni samosvijesti, tvrdi, „kad

⁷ „Društveni sustavi mogu se shvatiti kao komunikacijski sustavi koji se konstituiraju autopietski kroz upravljanje informacijama, posebno podacima o značenju svoje okoline“ (Abercrombie 2008, 190).

se sopstvo doista pojavi, ono uvijek uključuje iskustvo drugoga; ne može biti iskustva sebe naprosto po sebi“ (Mead 2003, 185).

Zauzimajući stav druge osobe i istovremeno utječući na njezin stav, pojedinac preuzima ulogu drugoga, on zauzima ulogu te druge osobe „koju na taj način uzbuđuje i na koju utječe“ (Mead 2003, 243), te se kroz to vraća sebi i usmjerava vlastiti proces komunikacije. Da bi gesta dobila značenje, potrebno je uskladiti njeno značenje s ostalim pripadnicima neke komunikacijske skupine:

„U ljudskoj skupini, s druge strane, ne postoji samo ova vrst komunikacije, već i ona u kojoj osoba koja se služi ovom gestom, i tako komunicira, zauzima stav druge individue, kao što ga i izaziva u drugoj. Ona je sama u ulozi te druge osobe koju na taj način uzbuđuje i na koju utječe. Upravo kroz preuzimanje te uloge drugoga ona se može vratiti sebi te tako usmjeravati vlastiti proces komunikacije. To preuzimanje uloge drugoga, izraz koji rabim tako često, nema tek prolaznu važnost. To nije nešto što se samo dogodi, kao usputan rezultat geste, već je važno za razvoj kooperativne aktivnosti“ (Mead 2003, 243).

1.1.1. OBITELJ KAO DRUŠTVENI SISTEM

Sociolog George Herbert Mead naglašava kako svaki pojedinac pripada društvenoj strukturi, odnosno, društvenom poretku (2003, 3), pa, možemo dodati, tako i Luhmannovim pod/sistemima. Samosvjesna ljudska individua, kako ju naziva Mead, „preuzima organizirane društvene stavove dane društvene skupine ili zajednice kojoj pripada“ (2003, 150).

Obitelj je prvotna društvena struktura koja oblikuje pojedinca, a Luhmann ju naziva podsistemom (poput religije, prava, obrazovanja i sl.). Sve šire društvene organizacije (poput države npr.), prema Meadu, utemeljene su u obitelji i njen su nastavak i produžetak. Obitelj je za Meada kooperativan proces u kojemu „individua izaziva reakciju drugih članova grupe“ (2003, 184).

Sociolog Josip Janković pojašnjava kompleksnost pojma obitelji, jer je obitelj istodobno i neodvojivo društvena kao „temeljna institucija društva“ (2008, 7), no također i nedvojbeno privatni, intimni prostor svakog pojedinca i pridruženih članova:

„Obitelj je temeljna institucija društva mada je tradicionalno, legalno i suštinski potpuno privatna stvar svojih članova“ (2008, 7).

Obitelj ima prvi i primarni utjecaj na oblikovanje osobnosti pojedinca. Za razliku od nekih drugih intimnih odnosa, u obitelji značajnu ulogu ima nasljeđe, pa se, posebice u tradicionalnim obiteljima, na takav način mogu prenositi ne samo oblici ponašanja, nego i pojedine ideologije i patrijarhalni obrasci koji imaju širi društveni utjecaj.

Pišući o obitelji, psihijatrica Vlasta Štalekar ističe da je „obitelj prirodni socijalni sustav, koji ima svoju strukturu, funkcije, pravila, uloge, načine komuniciranja, načine suočavanja s problemima i njihovim rješavanjem“ (2010, 242), no pri tome posebno ističe proces nasljeđivanja u obitelji:

„Funkcija transmisije s jedne generacije na drugu, s roditelja na djecu (dobara, znanja, vještina, ali i psihička transmisija u različitim aspektima) ostaje centralna os obitelji koja upisuje svakog člana u genealoški niz, s podrijetlom osjećaja pripadnosti i identiteta“ (2010, 243)⁸.

Ono što možemo zaključiti jest da obitelj kao podsistem svoju specifičnost u odnosu na okolinu ima upravo u inzistiranju na nasljednom nizu. Nasljeđivati se mogu ne samo oblici (poželjnog) ponašanja i uloge, nego i, rekli smo, patrijarhalni obrasci te pojedine ideologije, što će u daljnjoj razradi ovog rada biti jasnije vidljivo. Pripadati obitelji tako često znači pripadati posebnom nasljednom nizu sa specifičnim nasljednim obrascima, poželjnim načinima ponašanja i normama, komunikacijskim kodovima i ostalim specifičnostima koje omogućuju da sistem kao takav opstane inzistirajući na dosljednosti i stalnosti.

⁸ Dok se u sociologiji prvenstveno ističe kako se uloge oblikuju u društvu, komunikacijom, u psihologiji/psihoanalizi ističe se proces nasljeđivanja uloga, što ćemo i vidjeti na primjeru teorije Carla Gustava Junga.

1.1.2. SISTEM I DRUŠTVENE (OBITELJSKE) ULOGE

Kao što smo već naglasili, da bi postala osobom, po Meadu, biološka jedinka mora pripadati nekoj zajednici. Pripadnost zajednici podrazumijeva da osoba „u svoje vladanje preuzima institucije te zajednice“ (Mead 2003, 155), tako da preuzima jezik zajednice⁹, a zatim i određene uloge drugih te usklađuje svoje ponašanje s obzirom na preuzetu ulogu:

„Ona uzima njen jezik kao medij kojim stječe svoju ličnost, a zatim kroz proces preuzimanja različitih uloga što ih isporučuju svi drugi zadobiva stav članova zajednice. (Mead 2003, 155).“

Također smo već napomenuli da nasljeđivanje podrazumijeva najčešće nasljeđivanje obrazaca ponašanja, ideologija i sl., no specifični obrasci koje čovjek dobiva, možemo sada reći i na određen način nasljeđuje, jesu upravo društvene uloge. Budući da, kako smo već rekli, prvotna zajednica kojoj čovjek pripada jest obitelj, možemo zaključiti da stoga prve uloge upravo jesu obiteljske uloge – kćeri, sina, brata, sestre, unuka, unuke i sl. u odnosu na majku, oca, baku, djeda itd.

Napomenuli smo i kako je preuzimanje uloge važno za kooperativnu aktivnost unutar koje, upravo preuzimanjem uloge, pojedinac može kontrolirati vlastitu reakciju. Time se održava organizacija/ poredak zajednice, društvena kontrola¹⁰. Takva društvena kontrola „služi da individuu i njeno djelovanje integrira obzirom na organizirani društveni proces iskustva i ponašanja u kojem sudjeluje“ (Mead 2003, 244). Mead pri tome zaključuje da „organizacija samosvjesne zajednice ovisi o tome da individue zauzimaju stavove drugih individua“ (2003, 245).

Za Niklasa Luhmanna, sistem ima „relativno autonomno zasnovanu strukturu uloga“ (1992, 37). Ovdje se Luhmann oslanja na Meada i njegovu teoriju uloga pojašnjavajući kako se

⁹ Jezik je pri tome medij pomoću kojeg pojedinac stječe svoju ličnost.

¹⁰ O društvenoj kontroli ćemo nešto detaljnije govoriti u kasnijim poglavljima.

čovjek može uživjeti u ulogu drugoga i u njoj naći stajalište s kojeg može motriti samoga sebe, preuzimanjem tuđe uloge može sebi dodijeliti vlastitu ulogu i sam sebi postati objektom:

„Mead govori o *role-taking*. Time misli da čovjek ne doživljava druge ljude jednostavno kao stvari, nego kao nosioce vlastitih subjektivnih perspektiva, u koje se može prenijeti. Može se uživjeti u ulogu drugoga i u njoj naći stajalište s kojeg može motriti sama sebe. Preuzimanjem tuđe uloge može sebi dodijeliti neku vlastitu ulogu, može sam sebi postati objektom, `I` (`ja`) pretvoriti u `me` (`mene`) i u isti mah iznaći one aspekte svijeta koji u objema perspektivama imaju isti smisao. Preuzimanje uloge u ovom širokom smislu proces je samoidentifikacije i konstitucije objektivnog svijeta kao sinteze subjektivnih perspektiva koja je dostupna svim ljudima“ (1992, 84)¹¹.

Nadalje, za Luhmanna, uloga u sebi sadrži očekivano ponašanje koje je vezano uz pravila određenog sistema. Ponašanje sudionika smatra se ulogom „koju oni moraju ispuniti i koja zbog toga uvlači u proceduru i vezuje ličnosti, njihove samoprikaze i odnose u koje su ušli u svojim drugim ulogama“ (1992, 57)¹².

U sociologiji, uloge su shvaćene kao „skup društveno definiranih atributa i očekivanja povezanih s društvenim položajem“ (Abercrombie 2008, 412), one pokazuju „kako je individualno djelovanje društveno uvjetovano i stoga slijedi točne obrasce“ (Abercrombie 2008, 412). Uloge, u ovom slučaju govorimo o obiteljskim¹³, su tako dio društvenih obrazaca i strukture i kao takve odražavaju red i stabilnost - izviru iz pravila i očekivanja ponašanja te

¹¹ Luhmann kritizira Meada za previše širok pojam uloge „time što uloge stavlja na početak kao nešto što se može `uzeti` još prije nego što su se konstituirali objektivni smisao i socijalni identiteti, a među njima i ličnosti“ (1992, 84). Stoga predlaže obrnuti prioritet pojmova uloga i identiteta i „ako se konstituciju identiteta tuđeg i vlastitog `ja` smatra fundamentalnijim od identifikacije vladanja drugih po aspektu određenih društvenih uloga. Onaj drugi je osoba, a ne uloga, i pomoću njega kao osobe, a ne kao uloge, dodjeljuje se i meni kao osobi vlastiti identitet“ (1992, 84-85).

¹² Procedura je za Luhmanna socijalni sistem, „faktička djelatnost povezana smislom“ (1992, 21), primjena specifičnog koda koji tvori sistem komunikacije, ona vodi k odlukama koje obvezuju. Legitimacija je pri tome „uključivanje obveznih odluka u vlastitu strukturu odlučivanja“ (1992, 21), a podrazumijeva postojanje određenih normi ili odluka, „ili vrijednosti načela kojima se one obrazlažu“ (1992, 43).

¹³ Kasnije u radu ćemo govoriti i o ostalim društvenim ulogama.

se pridržavaju društvene norme. To podrazumijeva da članovi obitelji donose odluke u odnosu na zadane obiteljske norme i vrijednosti te specifične obitelji. Svaka uloga podrazumijeva set normi koje su vezane uz obiteljsku strukturu ili sistem, a preuzimanjem određene obiteljske uloge pojedinac ispunjava određenu društvenu funkciju, zadatke, a uz to veže i određen osjećaj dužnosti i autoriteta. Uloge stoga možemo odrediti i kao načine ponašanja koji se prenose iz generacije u generaciju.

Za Meada je izrazito važno da se takve obiteljske uloge razvijaju u „interakciji“.

Za razliku od njega Ralph Linton¹⁴ potkrepljuje ideju da je uloga društveni obrazac, no smatra da se uloge ne stvaraju niti ne mijenjaju u interakciji, nego ih određuje kultura društva kroz društvene norme koje određuju ponašanje unutar uloga:

„A status, as distinct from the individual who may occupy it, is simply a collection of rights and duties. Since these rights and duties can find expression only through the medium of individuals, it is extremely hard for us to maintain a distinction in our thinking between statuses and the people who hold them and exercise the rights and duties which constitute them. (...)

A role represents the dynamic aspect of a status. The individual is socially assigned to a status and occupies it with relation to other statuses.“ (Linton 1971, 92)

Pojedinac stoga donosi odluke s obzirom na norme i vrijednosti koje nam daje društvena okolina, a uloga je shvaćena kao propisan način ponašanja te određuje položaj u društvenom obrascu (Truzzi 1971, 90). Također, uloga podrazumijeva određena prava i dužnosti¹⁵. Uloga je pri tome značajna poveznica između individualnog ponašanja i društvene strukture:

¹⁴ Postoje dva pristupa teoriji društvenih uloga – a) simbolički interakcionizam i b) funkcionalizam. Rodonačelnikom funkcionalizma smatra se Ralph Linton. Mead je jedan od predstavnika tzv. simboličkog interakcionizma. Kao što smo vidjeli, Mead smatra da se biće razvija preuzimanjem uloga drugih, no to preuzimanje odvija se u interakciji. Uloga majke npr. tako se oblikuje u odnosu na ulogu djeteta i obrnuto.

¹⁵ R. Linton razlikuje status i ulogu, pri čemu je status skup prava i dužnosti koji određuje položaj u društvenom obrascu, a uloga dinamički aspekt statusa – ne postoji uloga bez statusa, niti status bez uloge.

„...the functioning of societies depends upon the presence of patterns for reciprocal behaviour between individuals or groups of individuals“¹⁶ (Linton 1971, 92).

Kao i za Meada, i za G. E. Burgessa¹⁷ obitelj funkcionira na interakciji iz koje proizlaze određene uloge. Burgess ističe kako se u intimnim relacijama, kao što su one obiteljske, obrasci ponašanja prenose od jednog člana do drugog: „There is a certain fusion of personalities in which the behaviour of one person is incorporated into the conduct of another“¹⁸ (1945, 156), a s tim prenošenjem obrazaca zapravo se prenose i poželjni obrasci ponašanja:

„Expectations of desired behaviour are also given to children into the intimate, personal, informal interaction within the family“¹⁹ (1945, 156).

Uloga je, dakle, uzorak ponašanja koji pojedinac preuzima s obzirom na to što društvena skupina od njega očekuje ili zahtijeva. U obitelji se oblikuju prvotne uloge, a one iz generacije u generaciju mogu ostati iste:

„Family expectations define the initial roles of the child in his family and prepare him for later role in the community. These expectations he uncritically accepts until they are challenged by divergent expectations of other persons“²⁰ (1945, 191)²¹.

¹⁶ Prijevod (T.P.): „...funkcioniranje društva ovisi o obrascima ponašanja koji postoje između individualaca i grupe“.

¹⁷ G. E. Burgess je jedan od predstavnika simboličko interakcijske teorije, kao i Mead.

¹⁸ Prijevod (T.P.): „Postoji određen spoj osobnosti u kojemu je ponašanje jedne osobe ugrađeno u ponašanje druge“.

¹⁹ Prijevod (T.P.): „Očekivano ponašanje kod djece ugrađuje se putem intimnih, osobnih, neformalnih interakcija unutar obitelji“.

²⁰ Prijevod (T.P.): „Očekivanja obitelji definiraju početne obiteljske uloge djeteta i pripremaju ga za kasnije uloge u društvenoj zajednici. Ta očekivanja dijete nekritički prima u sebe sve dok nisu nepodudarna s očekivanjima drugih osoba“.

²¹ Burgess također govori o tri faze preuzimanja uloga – u djetinjstvu uloge formuliraju roditelji, u adolescenciji taj zadatak preuzimaju društvene skupine, a mlada osoba uloge gradi iz vlastita očekivanja.

Burgess govori i o tzv. „obiteljskoj kulturi“. Ona je „the body of customs which is handed down within the home from generatios to generation“²² (1945, 163), a zadatak joj je jasan – „acquiring the culture from the past, and transmitting it to the next generation“²³ (1945, 163). Na taj način omogućen je doticaj s povijesnom pozadinom obitelji, a na isti način u prošlosti su se iz generacije u generaciju prenosila i politička, vjerska i klasna opredjeljenja.

Za Elizabeth Bott, obitelj čak stvara vlastitu društvenu ideologiju:

„Individuals and families play an activ part in developing their social ideology. Given a chance, they adapt and organize social values and norms so as to make sense of their own first-hand experience“²⁴²⁵ (1957, 4).

Na oblikovanje uloge, prema Burgessu, utječe i pojedinac i sama okolina, a svaka pojedinačna promjena utječe na promjene u obitelji:

„Okolina djeluje svojim očekivanjima, vrednotama i, ako se pojavi osoba koja neadekvatno igra preuzetu ulogu, pritiskom koji može imati različite oblike. Kroz stalnu međuigru uloga, komunikacije i simbola, modificiraju se uloge, sami pojedinci koji ih nose, a preko njih i njihove obitelji“²⁶ (Janković 1995, 435)²⁷.

²² Prijevod (T.P.): „dio običaja koji se generacijski prenose“.

²³ Prijevod (T.P.): „ostvarivanje kulture prošlosti te prenošenje iste na sljedeću generaciju“.

²⁴ Prijevod (T.P.): „Pojedinci i obitelji imaju aktivnu ulogu u razvoju vlastitih društvenih ideologija. Oni prilagođavaju i organiziraju društvene vrijednosti i norme s obzirom na prvotno iskustvo“

²⁵ O tome ćemo nešto više govoriti u poglavlju o ideologiji.

²⁶ Burgessovu teoriju vrlo je zanimljivo povezati s teorijom psihoanalitičara C. G. Junga koji smatra da sve uloge proizlaze iz tzv. kolektivnog nesvjesnog.

²⁷ Tumačeći simboličko interakcijsku teoriju, Josip Janković ističe kako su neke uloge zadane, a neke možemo izabrati. Zadane uloge su najčešće upravo one koje se vežu za obitelj (otac, majka, kći i sl.), dok ostale tijekom života sami izabiremo. U određenu ulogu, smatra, ulazimo preuzimanjem, kreiranjem i igranjem uloge. Josip Janković pojašnjava kako preuzimanje uloge ne ovisi samo o slobodnoj volji osobe, nego je kompleksnije, a može biti i nametnuto. Značajnu ulogu pri tome igra okolina: „Okolina djeluje na kreiranje uloga na različite

Psihoanalitičar Leopold Szondi²⁸ osim nasljeđivanja uloga i pojedinih obrazaca, otvara i pitanje nasljeđivanja sudbine. Naime, Szondi je razvio koncept *obiteljskog nesvjesnog* prema kojemu je individualna sudbina pojedinca isprepletena s nasljeđem predaka koji putem gena utječu na njegovu individualnu sudbinu. Prema njegovoj teoriji „potomci nose brojne osobine svojih predaka i to zahvaljujući upravo obiteljskom nesvjesnom što nije neki apstraktni, nedohvatljivi supstrat nekog nevidljivog duha, nego su to geni. Posve materijalizirana veza s precima“ (Janković 2008, 59). Na taj način moguće je prenositi čak osobine poput izbora profesije, partnera, načina umiranja i sl. Unatoč tome, prema Szondiju, mogućnost izbora uvijek je prisutno.

Szondi ide toliko daleko da uvodi pojam „genotropizma“ ističući kako nasljedni čimbenici mogu utjecati na izbor profesije, pa čak i bliskih osoba:

„On (genotropizam) se očituje kao: libido tropizam – izbor ljubavnog objekta, socio tropizam – izbor prijatelja i srodnika, opero tropizam – izbor profesije, morbo tropizam – izbor vrste bolesti, tanato tropizam – izbor vrste smrti.“ (John 2008, 37).

Genotropizam također podrazumijeva da pojedinac bira genetički sličnije osobe za prijatelje ili bračnog partnera, a muškarac često bira djevojke slične svojoj majci.

Autorice Nada John i Elvira Koić u članku *Sudbina je izbor, a izbor je sudbina* progovaraju o Szondijevoj tezi prema kojoj „genotropizam utječe na naš izbor, a okolina može modificirati ili reorganizirati što će Ego prihvatiti ili odbaciti“ (John 2008, 38). Na izbor „djeluju sadržaji obiteljskog nesvjesnog, koji mogu nesvjesno upravljati mogućnostima izbora neke osobe, latentnim nasljednim sklonostima, recesivnim abnormalnim nasljeđem“, tako postoji opasnost od „ponavljanja egzistencijalnih formi predaka“ (John 2008, 39).

načine. U prvom redu to je sustav vrijednosti obitelji, ali i šire socijalne sredine, aspiracije, potrebe i mogućnosti te kreativnost nositelja uloge. Dakle, u kreiranju uloge uz samog njezinog nositelja i sve elemente koji ovise o njemu samome presudnu ulogu imaju očekivanja, vrednote i pritisak njegove okoline koji može biti različit načinom i intenzitetom“ (2008, 51) Uz to, prema Jankoviću, uloga u kojoj se određena osoba nalazi uvelike utječe na njeno ponašanje: „Ponašanje osobe mijenja se ovisno o tome koju ulogu u pojedinom trenutku ona nosi – majka, kćerka, sestra, kolegica, šefica, supruga, ljubavnica“ (1995, 434).

²⁸ Leopold Szondi mađarski je psihijatar, tvorac tzv. Schicksal analize.

1.1.2.1. Majčinstvo kao društvena uloga

Uloga majke jedna je od temeljnih uloga u nasljednome lancu. Majka je ona koja osigurava nasljedni niz, a kroz tu ulogu omogućuje i prenošenje obiteljskih obrazaca i uloga. Prva društvena uloga, uloga sina ili kćeri, osigurana je, gledano meadovski, upravo kroz interakciju s prvim osobama s kojima stupamo u kontakt – roditeljima. Adrienne Rich naglašava kako smo zauvijek obilježeni prvotnim iskustvom odnosa s majkom i da to iskustvo nosimo zauvijek sa sobom, kao prvotno iskustvo i ljubavi i razočaranja, i moći i nježnosti.

Uloga majke društveno nije jednoznačno određena. U teoriji se obično govori o dva pogleda na majčinstvo – 1. Institucija patrijarhata vidi majčinstvo kao biološku određenost i 2. Majčinstvo kao potencijalan odnos majke i djeteta²⁹.

Radi lakšeg razlikovanja ta dva pogleda na majčinstvo Andrea O'Reilly predlaže dva termina za majčinstvo³⁰ – „motherhood“ koji se veže uz instituciju patrijarhata i „mothering“ koji se veže uz žensku perspektivu:

„In other words, while motherhood, as an institution, is a male-defined site of oppression, women's own experience of mothering can nonetheless be a source of power³¹“ (2004, 2).³²

Radi lakšeg snalaženja u radu, termin „majčinstvo“, odnosno „materinstvo“, rabit ćemo u smislu institucionalne odrednice, uloge koja je zadana putem norme sistema te je stoga i

²⁹ „The potential relationship of any woman to her powers of reproduction – and to children; and the institution – which aims at ensuring that that potential – and all women – shall remain under male control“ (Rich 2005, 13).

(Prijevod (T.P.): „Potencijal svake žene za mogućnost reprodukcije; institucija koja ima za cilj osigurati da taj potencijal, kao i svaka žena, ostanu pod kontrolom muškarca“)

³⁰ Tumačeći Adrienne Rich.

³¹ Prijevod (T.P.): „Drugim riječima, dok je majčinstvo, kao institucija, muško-definirano mjesto ugnjetavanja, žensko iskustvo majčinskog njegovanja može biti izvorom moći“.

³² Ana Vilenica govori o terminima „materinstvo“ i „majčinstvo“, pri čemu pod „materinstvom“ podrazumijeva instituciju, a pod „majčinstvom“ iskustvo i potencijalno subverzivni odnos prema biološkoj reprodukciji (2013, 9).

ideološki obojena. Takvo tretiranje majčinstva često je u dramama Ivana Vidića, Mate Matišića i Lade Kaštelan.

Termin „mothering“, najbliži je hrvatskoj riječi koja označava „majčinsko njegovanje“, jer podrazumijeva aktivnu praksu brige za djecu, odnosno njegovanje/odgajanje, pa ne mora nužno biti vezan uz biološku majku. Taj termin stoga nije pod ograničenjem zadanih norma sistema, pa tako uključuje i druge mogućnosti iz okoline, poput odbijanja rađanja. Andrea O'Reilly smatra da se takav oblik brige za djecu sve manje smatra slabošću i modelom ugnjetavanja žena te se sve više promatra kao izvor moći:

„Where a power of relationship is marked by fluidity – by a need to understand and work with the dependent agent taking into account her/his position physically, intellectually, and emotionally; where power-over and power-to are both analytically observable; where the aim of the power relationship is supportive, seeking to nourish and create the „other“ into an equal – this expression of power is what we refer to as transformative power“³³ (2005, 7).

Pitanja opresije i moći stoga će neizostavno biti uključena u bilo koju raspravu o majčinstvu.

Dio teoretičarki o majčinstvu, kao što su Adrienne Rich, Nancy Chodorow, već spomenuta Andrea O'Reilly, pa i S. de Beauvoir i dr., majčinstvo, dakle, dovode u vezu s ideologijom patrijarhata. Prema njima, upravo unutar obrasca patrijarhata na majčinstvo se gleda kao na nešto prirodno i biološki predodređeno, na instinkt koji se javlja u svakoj ženi i dio je prirodnog ciklusa. Biti majkom, u tom pogledu, ženina je osnovna, ako ne i jedina, uloga koja omogućuje da obitelj kao institucija opstane. Prema O'Reilly majčinstvo ostaje pod kontrolom muškaraca, dio je opresije koju patrijarhat vrši nad ženama, regulirajući, ograničavajući i dominirajući nad ženama i majčinstvom.

Ulogu majke u tom slučaju uvjetuje patrijarhalno društvo u kojem žive. O'Reilly npr. govori o pojavi tzv. „intenzivnog majčinstva“³⁴, modernoj patrijarhalnoj konstrukciji unutar koje je

³³ Prijevod (T.P.): „Kada je moć u odnosu obilježena fluidnošću – potrebom za razumijevanjem i uzimanjem u obzir fizičkih, intelektualnih i emocionalnih stanja druge osobe; kada su moć-nad i moć-za analitički provjerljive; kada je moć u odnosu podržavajuća i njegovateljski usmjerena te stavlja „drugog“ u ravnopravan odnos – taj oblik moći je ono što nazivamo transformativnom moći“.

³⁴ *Intensive mothering* – Shannon Hays je tvorac termina.

majka ona koja je primarno zadužena za djecu. Takva majka posvećuje ogromnu količinu vremena, energije i materijalnih resursa na djecu, te se više cijeni majčinstvo nego plaćeni posao žene. Adrienne Rich ističe da upravo kultura zahtjeva takav način odnosa.

Za Rich, majčinstvo je pod kontrolom patrijarhata jer bez majčinstva i heteroseksualnosti patrijarhata ne bi ni bilo³⁵. U tom smjeru, prema Rich, ide i inzistiranje na „svetosti“ majke koje, tvrdi, postoji sve dok „child bears the name of a father who legally controls the mother“³⁶ (Rich 1995, 42). Patrijarhalno usustavljena obitelj, tvrdi Chodorow, stoga često „creates children gendered, heterosexual, and ready to marry“³⁷ (1999, 6). Kao takvo, prema Rich, majčinstvo ima i povijest i ideologiju³⁸.

U tom smjeru, Andrea O'Reilly, primjerice, naglašava kako majčinstvo nije prirodna ili biološka funkcija, nego kulturalna praksa koja se mijenja s ekonomskim i društvenim faktorima:

„As a cultural construction, its meaning varies with time and place; there is no essential or universal experience of motherhood“³⁹ (2004, 5).

I Chodorow promatra majčinstvo kao tipičnu zadanu ulogu:

„Women as mothers are pivotal actors in the sphere of social reproduction. As Engels and Marxist feminists, Levi-Strauss and feminist anthropologists, Parsons and family

³⁵ Rich predlaže sljedeću definiciju patrijarhata: „Patriarchy is the power of the fathers: a familial-social, ideological, political system in which men – by force, direct pressure, or through ritual, tradition, law and language, customs, etiquette, education, and the division of labor, determine what part women shall or shall not play, and in which the female is everywhere subsumed under the male“ (1995, 57). (Prijevod (T.P.): „Patrijarhat je moć očeva: obiteljsko-socijalni, ideološki, politički sistem u kojem muškarac – silom, izravnim pritiskom, kroz rituale, tradiciju, zakone i jezik, običaje, etikete, obrazovanje i podjelu rada, određuje kakvu ulogu će žena imati, i u kojem je žena podređena muškarcu“).

³⁶ Prijevod (T.P.): „dijete nosi ime oca koji pravno nadzire majku“.

³⁷ Prijevod (T.P.): „stvora djecu koja su rodno određena, heteroseksualna i spremna na brak“.

³⁸ Rich prati razvoj majčinstva od neolitika, kad je majčinstvo predstavljalo izvor moći, do post industrijskog društva u kojem je majčinstvo domesticirano i kontrolirano.

³⁹ Prijevod (T.P.): „Kao kulturalna tvorevina, njeno značenje ovisi o vremenu i prostoru; ne postoji esencijalno ili univerzalno iskustvo majčinstva“.

theorists point out, women find their primary social location within this sphere“⁴⁰
(1999, 11)

Majčinstvo tako dobrim dijelom obilježava ženin (obiteljski) život:

„Historically, the actual physical and biological requirements of childbearing and child care have decreased. But mothering is still performed in the family, and women’s mothering role has gained psychological and ideological significance, and has come increasingly to define women’s lives“⁴¹ (Chodorow 1999, 4).

Simone de Beauvoir ističe da se ipak događa društvena promjena, pa iako se i dalje njeguje stav prema kojem „materinstvom žena u potpunosti ostvaruje svoju fiziološku sudbinu; to je njena `prirodna` vokacija pošto joj je ceo organizam usmeren u pravcu produženja vrste. (...) Otprilike već jedan vek, reprodukcijom više ne upravlja samo biološki slučaj, već je kontrolisana prema željama“ (1983, 310). Pri tome otvara pitanje koliko je uistinu majčinstvo ženina želja, a koliko je društveni obrazac ponašanja, rezultat socijalnog pritiska.

Za Simone de Beauvoir želja za nasljeđivanjem, odnosno patrijarhalni obrazac prenošenja materijalnih dobara na biološkog nasljednika, jest žudnja za besmrtnošću, jer roditelj projicira sebe u biološkom djetetu.

Na takav način nasljeđe, možemo reći, sudjeluje u prenošenju patrijarhalnog obrasca i omogućuje opstojnost i nepromjenjivost na taj način utemeljenog obiteljskog sistema.

1.1.2.2. Društvena uloga kćeri

⁴⁰ Prijevod (T.P.): „Žene kao majke ključni su akteri u sferi društvene reprodukcije. Kao što Engels i marksističke feministice, Levi-Strauss i feministički antropolozi, Parsons i obiteljski teoretičari ističu, žene su primarno društveno smještene u ovu sferu“.

⁴¹ Prijevod (T.P.): „Povijesno gledano, stvarni fizički i biološki zahtjevi roditeljstva i skrbi za djecu su smanjeni. No majčinsko njegovanje i dalje se obavlja unutar obitelji, a ženska majčinska uloga dobila je psihološki i ideološki značaj te tako povećano definira život žene“

Upravo se kroz odnos majki i kćeri može prepoznati obrazac prenošenja uloga. Kao što smo vidjeli ranije, pri tome se ne prenose samo uloge, nego i različiti obrasci ponašanja i ideologije. Andrea O'Reilly vidi patrijarhalni obrazac upravo u inzistiranju na odvajanju majke i kćeri u kćerinim adolescentskim godinama, kako bi ona uspostavila identitet neovisne odrasle osobe. S druge strane se majka promatra samo kroz majčinsku ulogu, „the mother represents for the daughter the epitome of patriarchal oppression that she seek to transcend as she comes to womanhood“⁴² (2004, 161).

Prema Caroline Eliacheff i Nathalie Heinich⁴³ majčinstvo nije samo pitanje biološkog prijenosa života, nego uvelike i „prenošenja identiteta majke“ (2004, 236)⁴⁴. Sara Ruddick smatra da kćeri, ugledajući se na majku, „kopiraju“ njen identitet, ogledaju se u njenoj ulozi:

„When a daughter `identifies` with a mother, the mother does not represent contentless female being, but a distinctive way of caring and knowing. The daughter is kind of apprentice, learning a work and a way of thinking about it. These `lessons` may shape her intellectual and emotional life even if she comes to hate that work, the thought or, for that matter, the mother“⁴⁵ (2007, 184).

⁴² Prijevod (T.P.): „za kćer, majka je sinonim za patrijarhalnu opresiju koju kćer pokušava nadići s ulaskom u djevojaštvo“.

⁴³ Caroline Eliacheff je psihoanalitičarka i specijalistica dječje psihijatrije, a Nathalie Heinich sociologinja, i obje iz svoje struke prilaze složenom odnosu majka-kći. U knjizi Majke-kćeri: odnos utroje analize rade proučavajući filmska i književna djela.

⁴⁴ Ingrid Šafranek navodi da je odnos majke i kćeri često „opsidijanska“, gotovo arhetipska tema, odmah uz teme djetinjstva i žudnje. Iako autorica navodi da je to često nedovoljno u psihoanalizi istražena tema i često pogrešno tumačena u okviru edipovskog kompleksa, činjenica je da je iznimno važna i u književnosti sve prisutnija. Odnos majke i kćeri, prema Šafranek, često je tumačen kao dio ne samo društvene konstrukcije, nego i same prirode, izvornog nasljeđa: „Veza s majkom u širem je kontekstu veza s prirodom, kao i iskonskim elementom porijekla, iskonski okoliš porijekla“ (1983, 41).

I prema Obradoviću „posebno intenzivni međusobni odnosi nastaju u dijadi kći-majka, povezanost majke i kćeri najsnažnija je i najdugotrajnija međunaraštajna veza. Ona je posljedica snažne identifikacije djevojčice s majkom i modela za djevojčin osjećaj identiteta. Ta povezanost mijenja oblik tijekom godina i sve više uključuje istodobno osjećaj međuovisnosti i samostalnosti. Baš zbog toga što i majke i kćeri doživljavaju najveću međusobnu povezanost, ta dvostrukost postaje izvor međunaraštajne ambivalencije i intenzivnoga sukoba“ (Obradović 2006, 413).

⁴⁵ Prijevod (T.P.): „Kada se kći `identificira` s majkom, majka ne predstavlja besadržajno žensko biće, nego osobit način znanja i brige. Kći je neka vrsta pripravnika koja uči kako djelovati te razvija stav o tome. Te

I Chodorow navodi mogućnost da je majčinstvo rezultat kognitivnog učenja uloga kao i identifikacije s ulogom:

"Girls are taught to be mothers, trained for nurturance, and told they ought to mother. (...) They 'identify' with their own mothers as they grow up, and this identification produces the girl as a mother. (...) Girls identify with their mothers as a result of learning that they are girls and wanting to be girl-like"⁴⁶ (1997, 31).

Govoreći o važnosti najranijeg stadija u razvoju djeteta, Nancy Chodorow posebno ističe tri čimbenika:

„Most important, the basic psychological stance for parenting is founded during this period. Second, people come out of it with the memory of a unique intimacy which they want to recreate. Finally, people`s experience of their early relationship to their mother provides a foundation for expectations of women as mothers“⁴⁷ (2007, 134).

Prema Chodorow, u najranijem razdoblju dolazi do oblikovanja identiteta, a on se razvija upravo u odnosu na majku, pa je društvena uloga majke presudna. Na psihološki razvoj djeteta, objašnjava Chodorow, uvelike utječe to što majka promatra žensko dijete kao ono sebi slično, a muško kao ono koje se od nje razlikuje:

„Reciprocally, girls and boys themselves appropriate and transform these unconscious maternal communications through their own intrapsychic capacities for fantasy, their

`lekcije` mogu oblikovati njen intelektualni i emocionalni život pa čak i ako mrzi taj način ponašanja, misao o tome, ili čak majku“.

⁴⁶ Prijevod (T.P.): „Djevojke su naučene da budu majke, osposobljene za odgajanje te im je rečeno da trebaju postati majkama. Dok odrastaju one se identificiraju s vlastitim majkama, a takva identifikacija proizvodi djevojke koje postaju majkama. (...) Identifikacija s majkom je rezultat naučenog da su djevojke i da se žele tako ponašati“.

⁴⁷ Prijevod (T.P.): „Najvažnije, osnovni psihološki stav vezan za roditeljstvo vezan je uz to razdoblje. Kao drugo, ljudi izlaze iz njega sa sjećanjem na posebnu vrstu intimnosti koju žele ponovno kreirati. Napokon, iskustvo rane veze s majkom pruža temelj za očekivanja žena koje postaju majkama“.

own defensive reactions to anxiety and guilt, and their own desires, passions and impulses“⁴⁸ (1999, viii).

Prema Chodorow, dječak je tako ne-majka, jer se od nje razlikuje, stoga se od nje odvaja i postaje autonomna društvena jedinka, dok djevojčica doživljava svoj spol pozitivno, jer se izjednačava s majkom. Chodorow zaključuje da dječaci i djevojčice imaju specifičnosti upravo zato jer je žena majka:

„Girls and boys develop different relational capacities and senses of self as a result of growing up in a family in which women mother. These gender personalities are reinforced by differences in the identification processes of boys and girls that also result from women`s mothering“⁴⁹ (1999, 173),

što je dobro vidljivo unutar obrazaca patrijarhata.

Pozivajući se na učenja Sigmunda Freuda autorica objašnjava edipovski kompleks kod dječaka kao razdoblje kada su željeli vlastite majke, a očeve doživljavali kao suparnike, dok djevojčice pate zbog nedostatka penisa i zato se okreću očevima koji ih imaju te podsvjesno žele djecu s njima, a majku doživljavaju kao suparnicu. No, autorica progovara o važnosti pred-edipovske faze koja je u razvoju žene centralna⁵⁰. Upravo u prededipovskom razdoblju stvara se veza između majke i kćeri. Freud smatra da dječaci brže prelaze u edipovsku fazu, dok djevojčice duže ostaju vezane za majku:

⁴⁸ Prijevod (T.P.): „Recipročno, dječaci i djevojčice sami prilagođavaju i transformiraju nesvjesnu komunikaciju s majkom kroz vlastiti intrapsihički kapacitet za fantaziju, vlastiti obrambeni mehanizam za tjeskobu i krivnju te vlastite želje, strasti i impulse“.

⁴⁹ Prijevod (T.P.): „Dječaci i djevojčice drugačije razvijaju kapacitete za uspostavljanje odnosa ili samosvjesnost, a to je rezultat odrastanja u obitelji u kojoj je žena majka. Ove rodne razlike pojačane su različitim identifikacijskim procesima kod djevojčica i dječaka, a također su rezultat činjenice da je žena majka“.

⁵⁰ „Daughters, just as sons, begin life attached exclusively to their mothers. Children were not originally bisexual, though they were potentially so. They were, rather, gynosexual, or matrisexual“ (Chodorow 1999, 95). (Prijevod (T.P.): „Kćeri, isto kao i sinovi, započinju život vezani isključivo za majku. Djeca nisu izvorno biseksualna, iako imaju za to potencijal. Ona su, radije, rodnoseksualna ili matriseksualna“).

„The preoedipal attachment of daughter to mother continues to be concerned with early mother-infant relational issues. It sustains the mother-infant exclusivity and the intensity, ambivalence, and boundary confusion of the child still preoccupied with issues of dependence and individuation“⁵¹ (Chodorow 1999, 97).

Autorica uzrok vidi u spolu i ulozi, budući da je upravo žena odgajatelj, ona ima drugačiji odnos s kćeri jer je istoga spola, nego sa sinom. Majka pri tome duže osjeća povezanost s kćeri nego sa sinom:

„Because they are the same gender as their daughters and have been girls, mothers of daughters tend not to experience these infant daughters as separate from them in the same way as do mothers of infant sons. In both cases, a mother is likely to experience these infant daughters as separate from them in the same way as do mothers of infant sons. In both cases, a mother is likely to experience a sense of oneness and continuity with her infant. However, this sense is stronger, and lasts longer, vis-à-vis daughters“⁵² (1999, 109).

Sara Ruddick također ističe majčinsku ulogu kao onu koja uteče na diferencijaciju između identiteta žene i muškarca:

„It is because we are daughters, nurtured and trained by women, that we early receive maternal love with special attention to its implications for our bodies, our passions,

⁵¹ Prijevod (T.P.): „Prededipovska vezanost kćeri za majku određena je najranijim odnosom s majkom. Ona sadrži ekskluzivan odnos majke i dojenčeta, probleme s granicama i ambivalenciju te zbunjenost djeteta koje je još uvijek zaokupljeno pitanjima individuacije i neovisnosti“.

⁵² Prijevod (T.P.): „Budući da su istog spola kao i njihove kćeri te imaju iskustvo djevojaštva, majke imaju tendenciju da svoje kćeri ne doživljavaju odvojeno od sebe samih, za razliku od majki koje imaju sinove. U oba slučaja vjerojatno je da će majka iskusiti odvojenost od kćeri na isti način kao i od sina. U oba slučaja majka će vjerojatno iskusiti osjećaj jedinstva i kontinuiteta sa svojim djetetom. Ipak, taj osjećaj je jači i traje duže u korist kćeri“.

and our ambitions. We are alert to the values and costs of maternal practices whether we are determined to engage in them or avoid them“⁵³ (2007, 162).

Ruddick, ovdje posebno naglašava i mogućnost izbora, mogućnost ne-preuzimanja uloge majke, unatoč obilježnosti majčinstvom kao istaknutom ženskom ulogom. Prema Simone Beauvoir ne postoji urođeni „materinski instinkt“, on se zadobiva odgojem:

„Djevojčica zaključuje, jer je tako naučena, da briga o deci pripada majci, to potvrđuju i priče koje je čula, pročitane knjige – čitavo njeno malo iskustvo; bodre je da se oduševljava tim budućim bogatstvima, daju joj lutku da bi ta blaga već sada dobila opipljiv vid. Njena „vokacija“ joj je strogo nametnuta“ (1983, 28).

Beauvoir naglašava kako već u najranijem djetinjstvu djevojčice počinju preuzimati majčinsku ulogu:

„U ranom djetinjstvu materinstvo je za nju čudo i igra: djevojčica u lutki već nalazi, a u budućem detetu predoseća, objekt koji će posedovati i kojim će vladati.“ (1983, 322).

1.1.3. NESVJESNO I OKOLINA SISTEMA

Niklas Luhmann, vidjeli smo, jasno odvaja sistem od njegove okoline. Za njega je sistem struktura različita od okoline, on je samoreferentan. I dok okolina predstavlja kompleksnost, sve mogućnosti, sistem je njen isječak. On reducira svoju složenost uzimajući iz okoline ono što mu je potrebno za oblikovanje autonomne strukture.

⁵³ Prijevod (T.P.): „To je stoga što smo mi kćeri odgajane i obučene od strane žena, što smo rano primili majčinsku ljubav s posebnim naglaskom na implikacije za naše tijelo, strasti i ambicije. Upozorene smo na vrijednosti i cijenu majčinskih praksi, bilo da ih izbjegavamo ili se u njih uključujemo“.

Sistem je sa svojom okolinom, objašnjava Luhmann, povezan „strukturnim sponama“ (1992, 14). Preko njih sistem preuzima obrasce iz okoline, no one „ne dovode u pitanje operativnu autonomiju svakog podsistema“ (1992, 14).

Područje okoline ujedno je i područje nesvjesnog iz kojeg izvire obrasci koje kasnije sistem filtrira i uzima kao svoju normu.

Govoreći o obiteljskom nasljeđu napomenuli smo kako pojedinac, kao pripadnik obitelji kao prvotne društvene zajednice, dobiva specifične uloge, zadane obrasce ponašanja pa i sustave vjerovanja. No, pojedinac nije određen samo obiteljskim ulogama, nego, ulazeći i u druge društvene podsisteme, svoje ponašanje usklađuje sa zahtjevima zajednice u koju ulazi.

Također smo već spomenuli psihoanalitičara Leopolda Szondiја koji govori o tzv. „obiteljskom nesvjesnom“ koje ne podrazumijeva samo nasljeđivanje uloga i pojedinih obrazaca u obitelji, nego i nasljeđivanje sudbine, pa je tako pojedinac, prema Szondiju, osim vlastitom sudbinom, genetski pre/određen i sudbinom svojih predaka. Niz obrazaca i uzoraka predaka koje pojedinac u sebi nosi, obiteljski otisci, kako ih Szondi naziva, često se, tvrdi, pojavljuju u snovima i idejama, i iz njih, kao i iz okoline koja omogućuje različite varijacije utjecaja nasljeđa, pojedinac oblikuje svoju životnu sudbinu.

I Phill Mollon govori o naslijeđenim i naučenim obrascima koje pojedinac u sebi nosi. Mollon, slijedeći Freuda, progovara o postojanju „prerefleksivnog nesvjesnog“ koje se „sastoji od ponavljajućih obrazaca ili načela organiziranja putem kojih osoba percipira svoje odnose s drugima“ (2006, 56), i to tako da ponavlja obrasce odnosa koji se temelje na odnosu s roditeljima u djetinjstvu, te „nepotvrđenom nesvjesnom“ koji ne sadrži potisnute događaje nego one „što nikada ne dobiju potvrdu od važnih figura u djetetovu okruženju pa ih stoga nije moguće prihvatiti i razmišljati o njima“ (2006, 58).

Carl Gustav Jung tvrdi nešto slično. Za njega je djetinjstvo izrazito značajno jer se tu nalaze ne samo počeci instinkata, nego i zbog toga što se:

„ (...) tu zastrašujuće ili ohrabrujuće pred dječju psihu nalaze one davnašnje slike i snovi koji pripremaju celokupnu sudbinu, istovremeno sa slutnjama koje gledaju unazad, i koje zadiru daleko izvan dječjeg iskustva u život predaka“ (1977, 125). Dijete je tako, prema Jungu, obilježeno dvostrukim nasljeđem, rascijepljeno između instinkata koji su još životinjskog podrijetla, dok je s druge strane zbog nasljeđa predaka „poslednje otelotvorenje prastarog i beskrajno komplikovanog naslednog zbira“ (1977, 125).

Upravo nasljedni obrasci i uzorci o kojima Szondi i Mollon progovaraju, ali i svi obrasci i mogućnosti okoline, ako to dodatno povežemo s teorijom Niklasa Luhmanna i Carla Gustava Junga, crpe iz riznice tzv. kolektivnog nesvjesnog.

Carl Gustav Jung određuje psihu kao zatvoren sistem koji se osim svjesnog dijela sastoji i od nesvjesnog koji se zatim dijeli na individualni i kolektivni dio. Upravo se u pod/sistemu kolektivnog nesvjesnog nalazi „psihički život predaka unazad sve do prvih početaka“ (Jung 1977, 194), to je, prema Jungu, „talog sveg čovekovog doživljavanja unazad sve do njegovih najtamnijih početaka“ (1977, 248), „snažna duhovna nasledna masa ljudskog razvitka“ (1977, 249).

Prema Jungu svijest je ovisna o nesvjesnim sadržajima, i dok individualno nesvjesno obuhvaća sadržaje koji se vežu uz sjećanja i sve ono što je pojedinac tijekom života potisnuo, zaboravio ili sl., kolektivno nesvjesno sadrži npr. emocije ili općeljudske reakcije na strah, opasnost, odnose u obitelji, stavove prema ljubavi, prema rođenju i smrti i sl. To su arhaični obrasci čije je postojanje natuknuo već i Freud, a Jung smatra da oni, zajedno s nagonima „koincidiraju u biološkom pojmu pattern of behaviour⁵⁴“ (1977, 297).

Jungova učenica Jolanda Jacobi dodatno pojašnjava kako kolektivni dio psihe pojedinca ne obuhvaća samo individualne sadržaje nego i one "iz baštine mogućnosti psihičkog funkcioniranja kao takvog“ (2006, 19), što bi upravo bili kolektivni obrasci o kojima smo govorili. Do nesvjesnog se, prema Jungu, može doći samo indirektnim putem, tumačenjem različitih simptoma i kompleksa, slika i simbola u snu, fantazijama i vizijama.

⁵⁴ Prijevod (T.P.): obrazac ponašanja.

U tome smislu Jungovo kolektivno nesvjesno možemo odrediti kao (pra)sistem, izvornu okolinu iz koje, luhmannovski rečeno, društveni sistem i njegovi podsistemi preuzimaju svoje obrasce, norme, kodove i uloge, a neiskorištene mogućnosti ostavljaju u svojoj okolini. Stoga se to može shvatiti kao zajedničko kolektivno nasljeđe svakog pojedinca i njegovih sistema. Kolektivno nesvjesno je za Junga „pretpostavka i osnova“, mogli bismo reći obrazac:

„ (obrazac) svih svesnih psihičkih zbivanja i stoga i uticaj koji u velikoj meri kompromituje slobodu svesti, pošto je stalno usmereno da sve svesne procese ponovno navede na stare puteve“ (1977, 194).

To nesvjesno kolektivno nasljeđe, ako ga, dakle, odredimo kao sistem, ima i svoje komunikacijske kodove, simbole i slike, Jung ih naziva arhetipovima. Prema Jungu, arhetipovi su sadržaji kolektivnog nesvjesnog, mitološki i simbolični motivi koji su zajednički cijelom čovječanstvu. Uspoređuje ih s Platonovim idejama i određuje kao:

„duhovne oblike kojih se nazočnost ne može objasniti ničim u pojedinčevom životu i za koje se čini da su iskonska, urođena i naslijeđena obličja ljudskog duha“ (1987, 67).

Arhetipovi su za Junga toliko energetski jaki da imaju snagu stvaranja mitova, religija i filozofija.

Nesvjesno je, prema Jungu, skup latentnih mogućnosti ljudske psihe koji iz nesvjesnog vrši utjecaj na pojedinca.

Prema objašnjenju J. Jacobi:

„sve životne manifestacije, ako su općeljudske i tipične naravi, počivaju na arhetipskim temeljima, manifestirale se one na biološkoj, psihobiološkoj ili duhovnoj razini ideacije“ (2006, 57), npr. starenje, nastanak Ega i sl.

Svijet nesvjesnog je, nastavlja Jacobi, svijet slika, a arhetipovi se javljaju u obliku „personificirane ili simbolične slike“ (2006, 62). Motivi arhetipskih slika u svim su kulturama jednaki, na njih nailazimo „u svim mitologijama, bajkama, religioznim predajama i misterijama“ (2006, 64).

Iz toga možemo zaključiti da su svi prije u radu spomenuti luhmannovski društveni obrasci, uloge i kodovi zapravo dubinski arhetipski, a pojedinac ih u svoj sistem uzima iz neograničenih mogućnosti kolektivnog nesvjesnog.

Stalnim ponavljanjem obrazaca odnosa otac-majka-dijete ili muž-žena npr. stvaraju se, prema Jungu, obiteljski arhetipovi:

„najmoćniji arhetipovi, čiji se stalni uticaj svuda neposredno može prepoznati“ (1977, 246),

koji se zatim mogu projicirati i na druge podsisteme. Jung ističe kako je:

„taloženje snažnih, afektivnih i slikama bogatih iskustava svih predaka o ocu, majci, muškarcu, ženi, o magijskoj ličnosti, o stradanjima tela i duše, podiglo ovu grupu arhetipova, u nesvesnom priznanju njihovih ogromnih psihičkih snaga, do najviših principa koji formulišu i regulišu religijski, pa čak i politički život“ (1977, 247).

Prema Jungu, „sve najjače ideje i predstave čovječanstva“, kao ove navedene, „svode se na arhetipove“ (1977, 249). Zanimljivo je da Jung progovara i o tzv. Personi, arhetipskoj pojavi, maski koju pojedinac preuzima u komunikaciji s drugim ljudima i u različitim životnim situacijama, a što je usporedivo s društvenim ulogama koje pojedinac preuzima u svakodnevnom životu.

Dok Jung smatra da se u nesvjesnom nalaze arhetipske slike, za Jacquesa Lacana „nesvjesno je strukturirano kao jezik“ (1986, 26). *Drugo kao jezik*, kako on to naziva, lanac je označiteljskih elemenata⁵⁵, a kao komunikacijski kod koristi riječi, foneme i slova - jezične znakove⁵⁶. Lacan smatra da pojedinca „priroda snabdjeva označiteljima, a ovi označitelji organiziraju inauguralno ljudske odnose, daju im strukture i modeliraju ih“ (1986, 26). Jezik kao Drugo, dakle nesvjesno, pri tome ima svoja pravila, izraze, gramatiku i sl., tj. možemo reći da se ponaša kao luhmannovski sistem.

⁵⁵ Lacan je radio razliku između označitelja kao akustične slike pojma, i označenika, samog pojma, tvrdivši da do značenja nije lako doći jer svaka riječ vodi prema drugim riječima u označiteljskom lancu, kao što jedno značenje vodi prema drugom.

⁵⁶ Pa tako i, vidjet ćemo, simbole kada govorimo o simboličkom diskursu Drugoga.

Prema Lacanu, pojedinac se rađa u svijet diskursa ili jezika koji prethodi njegovom rođenju i koji će nastaviti postojati i nakon smrti osobe. Dijete rođenjem ulazi u jezičnu tradiciju, dakle već postojeći sistem, u skup svih riječi i izraza u jeziku, te uspostavlja mjesto u simboličkom jezičnom univerzumu svojih roditelja. Jezik postaje dijelom pojedinca ulazeći u njega preko diskursa koji ga okružuje kao dojenče i dijete, oblikujući njegova htijenja i fantazme. Upravo zato što pojedinac rađajući se ulazi u već postojeće kodove i norme, prema Lacanu on se udaljava od svog izvornog sebe, socijalizira se te tako otuđuje – luhmannovski i meadovski rečeno, putem jezika, komunikacije, što smo već i vidjeli, usvaja društvene uloge i tako postaje sastavnim dijelom društvenog sistema.

Jezik koji pojedinac preuzima rađanjem jest materinji jezik, jezik Drugoga, jezik Majke, prvotni komunikacijski kod kojim se dijete uči služiti kako bi moglo artikulirati vlastitu žudnju⁵⁷. Drugo je stoga strani jezik koji pojedinac mora naučiti. Prema Leaderu:

„identitet djeteta ovisit će o tome kako ono preuzima riječi svojih roditelja“ (Leader 2003, 43).

Simboli zatim određuju njegovu psihu i usmjeravaju ga socijalizaciji. Elliot stoga Lacanovu sintagmu da je *nesvjesno strukturirano kao jezik* objašnjava značenjem da se:

„društveni, jezični procesi i unutrašnje dubine psihe uzajamno prožimaju. Biti članom društva zahtjeva, naime, minimalnu razinu jezične kompetencije da bi se usvojila uloga govornika ili slušatelja“ (Elliot 2012, 67).

Za Jacquesa Lacana područje jezika i nesvjesnog jest područje Simboličkog⁵⁸, a subjekt, dakle pojedinac, tvorevina je Simboličkog. Simboličko je društvena, kulturna i jezična mreža u koju se dijete rađa, koja ga imenuje i uređuje njegove odnose. Simbolički odnosi su stoga oni koji uređuju društveni život - područje Simboličkog jest područje simboličkih društvenih zakona⁵⁹

⁵⁷ Fink napominje da kada Lacan govori o iskustvu djetinjstva, često izjednačuje Drugo s majkom (2009, 7).

⁵⁸ Osim Simboličkog dijela psihe, Lacan razlikuje i ego kao Imaginarno - imaginarnu funkciju subjekta (npr. Edipov kompleks, stadij zrcala), te Realno koje se opire bilo kakvoj simbolizaciji, a predstavlja sve ono što je izvan jezika, nedokučivo je. Simbolički poredak se u Realno vraća tek putem fantazama, halucinacija.

⁵⁹ Simboličkim poretom, prema Lacanu, vlada Zakon Oca. Julija Kristeva simboličkom poretku suprotstavlja semiotičko kao područje libidne energije i tjelesnih ritmova koji potječu od prededipskog odnosa s majkom. Za Lacana Imaginarno je stanje ugone, cjelovitosti s majčinim tijelom.

i obrazaca kojima je subjekt je podložan. Zauzimajući simboličko mjesto u odnosima s drugim pojedincima, dakle preuzimajući društvene uloge, pojedinac postaje karikom u simboličkom lancu lingvističkog nesvjesnog sistema.

Kao što smo napomenuli, Simboličko je dimenzija koja odgovara jeziku, ono koristi simbolički diskurs, jezični sustav simbola. Prema Elliotu, simboli uređuju psihu u socijalizirani oblik, odsijecajući dijete od svijeta imaginarnog obilja i usmjeravajući ga prema primljenim društvenim značenjima (2012, 68)⁶⁰.

1.1.3.1. Simboli kao komunikacijski kodovi

Carl Gustav Jung, vidjeli smo, smatra da se nesvjesni sadržaji, arhetipovi, izražavaju putem slika i simbola kao komunikacijskih kodova. Simboli za Junga nikad nisu svjesno smišljeni nego ih stvara nesvjesno „putem takozvanog otkrovenja ili intuicije“ (1977, 121). Jung objašnjava simbole kao:

„naziv, ime ili čak sliku koja može biti dobro znana u svakodnevnom životu, ali uza svoje običajno i očigledno značenje ima ipak svojevrsne konotacije. Sadrži nešto neodređeno, neznano ili skriveno od nas.“ (Jung 1987, 20).

Simbol ima svoj nesvjesni dio koji se ne može do kraja razjasniti:

„Prema tome, riječ ili slika je simbolična kada sadrži nešto više od očigledna i izravna značenja“ (Jung 1987, 20).

Simboličke nazive, prema Jungu, upotrebljavamo za pojmove koje ne možemo jasno odrediti ni shvatiti.

Jung je simbol nazivao i „parabolom libida“ jer transformira energiju, odnosno, predstavlja „predodžbe koje su pogodne adekvatno izraziti libido⁶¹ i tako ga prevesti u neki drugi oblik koji se razlikuje od prijašnjega“ (Jacobi 2006, 120). Simboli, nastavlja, imaju izražajni i impresivni karakter:

⁶⁰ Simboličko je za Lacana područje zakona, Imaginarno je područje prirode.

⁶¹ Jung ne shvaća libido u freudovskom smislu kao manifestaciju seksualne energije, nego kao manifestaciju životne energije uopćeno.

„S jedne strane slikovito izražavaju unutarnje psihičko zbivanje, dok s druge strane, nakon što su postali slikom i `inkarnirali` se u slikovnu građu, putem svog sadržaja utječu na psihički tok i nastavljaju ga dalje pokretati“ (Jacobi 2006, 121).

Prema Jacobi, simboli sadrže arhetip koji odgovara kolektivnim elementima ljudske psihe: „Simboli nesvjesnoga prikazuju neku vrst individualne mitologije koja u tipičnim mitološkim likovima ili onima iz legendi i svijeta bajki iznalazi svoju najbližu analogiju“ (2006, 122)

I za nju simbol obuhvaća ono što je za jezik neizrecivo⁶², to je „slika nekog sadržaja koji svojim većim dijelom svjesno transcendirira sam sadržaj“ (2006, 124). Simbol se tako obraća i svjesnom i nesvjesnom dijelu psihe, kao smisao svrstava se u racionalnu svijest, a kao slika u iracionalno nesvjesno.

Već sam rekla da se, prema Jungu, u simbolima spajaju svjesni i nesvjesni sadržaji, pa ga možda možemo i promatrati kao strukturnu sponu između sistema i njegove okoline. Još jedna Jungova analitičarka, Verena Kast, objašnjava simbol kao „vidljiv znak neke nevidljive stvarnosti“ (2009,20) koji predstavlja „višak značenja“, u vanjskom otkriva ono unutarnje, u tjelesnome duhovno, u vidljivome nevidljivo i sl. Za razliku od simbola, objašnjava Kast, kao i Jung, znakovi nemaju višak značenja.

Arhetipovi prema Kast stoje iza simbola: „ono zatajno što je u pozadini, na što ukazuju simboli“ (2009,153), a određuje ih kao „antropološke konstante doživljaja, preslikavanja, prerađivanja i ponašanja. Oni su, takoreći, izraz ljudske vrste, čovjeka“ (2009, 137).

Lacanoški teoretičari također, napomenuli smo, smatraju da simboli određuju čovjekovu psihu i usmjeravaju ga socijalizaciji.

Filozof Ernst Cassirer čovjeka određuje upravo kroz teoriju simbola, čovjek za njega jest „animal symbolicum“, a simboličke forme su objektivizacije njegova duha. Za Cassirera simbol predstavlja ključ za razumijevanje čovjeka jer se, za razliku od drugih živih bića, npr. životinja koje se služe znakovima, čovjek služi simboličkim izražavanjem. Čovjek kroz simbole dolazi do spoznavanja sebe i svijeta, on živi u svijetu simbola. Za Cassirera, svako egzaktno mišljenje svoje uporište ima u simbolici i semiotici:

⁶² Freud simbol određuje kao „neizravnu prikazbu“, koja se zasniva na načelu poredbe. Simbol stoji na mjestu nečeg drugoga što može biti skriveno, a otkriva se npr. u snovima. Oni nisu znak ili simptom, kao što ćemo vidjeti kod Freuda

„Svaki `zakon` prirode dobija za naše mišljenje obličje neke opšte `formule`, ali nijedna formula se ne može prikazati drukčije osim povezivanjem opštih i specifičnih znakova“ (Cassirer 1985, 34), stoga simboli za njega predstavljaju nešto općevažeće⁶³.

Cassirer promatra čovjeka unutar njegova društvena sistema ističući kako stoga sve simboličke forme koje preuzima utječu na njegov identitet – simboličke forme neizostavni su element kulture⁶⁴.

1.1.3.2. Fantazmi kao strukturna spona sistema

Za C. G. Junga, prethodno smo naglasili, i fantazija je jedan od produkata nesvjesnog. Budući da, tvrdi Jung, psiha ne registrira stvarno zbivanje nego fantaziju o psihičkom zbivanju, fizičko zbivanje je prodrlo u psihu putem mitskih tvorevina, „fantastičnog rastočavanja i tamo zadržano, tako da nesvesno još i danas reprodukuje slične slike“ (1977, 244). *Mitološke fantazije*, kako ih Jung naziva, dolaze iz nesvjesnog u obliku slika ili nizova predstava, a kada se verbaliziraju „imaju karakter povezanosti epizoda istih vrednosti kao i mitska izlaganja“ (1977, 110). Fantazije iz nesvjesnog tako su bliske primitivnim mitovima. Opasne situacije (strah npr.), tvrdi Jung, pobuđuju afektivno jake fantazije i ukoliko se takve situacije tipično ponavljaju iz toga se formiraju isti arhetipovi.

I J. Jacobi ističe kako su, osim snova, nositelji manifestacije nesvjesnog i fantazije i vizije, one su:

„srodne snu i nastaju u trenucima smanjene svijesti, ukazuju na manifestno i latentno značenje i potječu od individualnog ili kolektivnog nesvjesnog“ (2009, 101).

Osim što je usko vezana uz različite nesvjesne procese, fantazija se šire može odrediti kao:

⁶³ Džinić objašnjava da se „Čovjekov svijet simbola sastoji od pojedinih simboličkih formi kao što su jezik, mit, umjetnost i religija. Oni sačinjavaju višestruku mrežu simbola koja se oplemenjuje i neprestano jača kroz sav ljudski misaoni i iskustveni napredak“ (2013, 497).

⁶⁴ Pišući o Cassirerovoj filozofiji, Hotimir Burger posebno ističe Cassirerevu misao „da je svaka simbolička forma specifični način pridavanja smisla, osmišljavanja svijeta“ (2003, 14).

„sposobnost duha da odsutne stvari predočuje kao prisutne, odnosno da stvara slike neovisno o njihovoj prisutnosti“ (Hrvatski 2004, 201)⁶⁵.

Fantazija tako ima sposobnost proizvoditi „prikaze, utvare, priviđenja“ (Hrvatski 2004,202) u obliku mentalnih slika, odnosno fantazmi.

Iz tog izvora mentalnih slika proizlazi i fantastika, no ona nije spontana poput fantazije, tvrdi Mircea Eliade. Prema Renate Lachmann, fantastična književnost „fantaziju uzdiže do temeljnog oblikovnog principa“ (2002, 346), jer fantastika upravo i jest „stvorena fantazijom“ (Hrvatski 2004, 201)⁶⁶:

„Fantazam crpi svoju semantičku energiju iz radikalne neobičnosti alternativnih ili tuđih svjetova u kojima poretkom stvari, životom i smrti, kauzalnošću događaja upravljaju nepoznati zakoni.“ (Lachmann 2007, 40)

Za Lachmann, dakle, osnovna struktura fantastičnog teksta jest fantazija. Fantazija, objašnjava Lachmann, omogućuje da ono što nije viđeno postane vidljivo u fantazmu (2002, 308)⁶⁷. Pri tome naglašava kako je:

⁶⁵ Platon je skovao termin *phantasia* kako bi ga odvojio od teorije mimize – mimize je za njega umjetnost vjernog prikazivanja stvari, s pojavama koje opisuje vezana je sličnošću; fantazija je s druge strane *phantastike* techne (umjetnos himbenih slika), ona stvara pojave koje se ne od-nose ni na što postojeće. Aristotel u djelu *De anima* *phantasiu* određuje kao sposobnost duše, dok ju u *De memoria et recollectione* prvi put spominje kao sposobnost iskazivanja odsutnih stvari.

Jurica Pavičić navodi kako „termini potječu od grčke riječi *fantastikos* – biti sposobna predočavati, tvoriti slike, a vezanu za *fantasia* – predstava, predodžba, preobrazilja“ (1996, 133).

⁶⁶ Neil Cornwell u članku *Fantastično u književnosti* razjašnjava i -problematiku uporabe termina „fantastično“ kao imenice, „fantastično“ kao pridjeva i „fantastike“ (1990,17). Teoretičari te termine često rabe na oprečne načine, pa tako Irwin „fantastiku“ sagleda kao žanr, a „fantastično“ kao element takvog žanra, Todorov, Rabkin, Brooke-Roseova i Siebers pak „fantastičnim“ nazivaju sam žanr, Humeova i ponegdje Jacksonova rabe „fantastično“ kao pridjev koji stoji nasuprot nečemu „stvarnom“. Neil Cornwell ipak zaključuje da se mogu iznaći zajednička rješenja, pa tako određuje „da je žanrovska teorija nečega što se zove fantastičnim (ili *fantastique*) jedno, a teorija šire kvalitete, zvane fantastika, nešto drugo“ (1996, 20).

⁶⁷ Lachmann objašnjava da je *phantasma* „slika nečega drugoga“ (2002, 312) i ima dvojaku funkciju: „1. Mnemonički uprisutniti nešto uistinu postojeće i osjetilno opaženo; 2. Učiniti estetički djelotvornim nešto što nije bilo opaženo i što je nemoguće“ (2002, 312-313).

„svejedno proizvode li fantazam u fantastičkome tekstu ono čudesno, strašno i tajanstveno koji u njega prodiru izvana, ili se on projicira iz unutrašnjosti prema van snovima, halucinacijama, grozničavošću ili tjelesnim oboljenjima protagonista: u svakom se slučaju razvija stanovita fantastička kauzalnost, fantastička predodžba o vremenu i prostoru koja motivira fantastičku logiku radnje. Prekoračenjima se common sense legitimira poremećaj, kako percepcije (koje se tiču ušiju, očiju i osjetila dodira), tako i normi ponašanja“ (2002, 14)⁶⁸.

Fantastika, pri tome, omogućuje i različite prelaske svjetova. Upravo o fantastici i mnogostrukim svjetovima govori teoretičar Brian McHale. On ih povezuje dovodeći fantastiku u odnos s postmodernom poetikom iznoseći ontološku definiciju fantastičnog kao multiplicirane stvarnosti:

„Postmodernist fiction has close affinities with the genre of the fantastic, much as it has affinities with the science-fiction genre, and it draws upon the fantastic for motifs and topoi much as it draws upon science fiction. It is able to draw upon the fantastic in this way because the fantastic genre, like science fiction and like postmodernist fiction itself, is governed by the ontological dominant⁶⁹“ (1987, 74)⁷⁰.

⁶⁸ Govoreći o fantastičnim slikama u nekom književnom djelu, C. N. Manlove „nadnaravne i nemoguće svjetove, bića i predmete“ opisuje kao „sve prema čemu se odnosimo kao prema nečemu što je onkraj svakog makar i izdaleka zamislivog produžetka naše ravnine stvarnosti ili misli“ (1996, 32). Time se, nastavlja autor, narušava poredak stvarnosti na koji smo navikli i smatrali mogućim. Manlove priznaje da sam svijet unutar kojeg se radnja odvija ne mora biti posve fantastičan, nego se u njemu mogu javljati nadnaravni elementi: „Postoji i fantastika smještena u empirijski poznat svijet, no taj je svijet ili suočen s nadnaravnim, ili njime preobražen“ (1996, 32). U tom slučaju, zaključuje Manlove, smrtnici uspostavljaju odnose s onostranim bićima i predmetima, a upravo je taj „kontakt ili odnos između nadnaravnog i naravnog reda stvari“ u djelu ključan (1996, 39). Nadnaravno u fantastici, objašnjava Manlove, može pripadati i našoj stvarnosti, ali tek kada „u njemu nalazimo fizičke, moralne ili mentalne pojave“ (1996, 37).

⁶⁹ Prijevod (T.P.): “Postmoderna književna fikcija ima sličnosti sa žanrom fantastike, kao što ima i sklonosti prema znanstveno-fantastičnom žanru, a oslanja se na fantastične motive i postupke isto kao i na znanstveno-fantastične. To je omogućeno time što je žanr fantastike, isto kao i znanstvene-fantastike, ali i same postmoderne književnosti, utemeljen na ontološkoj dominantiji”.

⁷⁰ Za McHalea osnovna razlika između modernizma i postmodernizma upravo je u tome što se modernizam temelji na epistemološkoj dominantiji, a postmodernizam na ontološkoj postavljajući pitanja poput: „What is a

Prema McHaleu, fantastika omogućuje susret dvaju različitih svjetova koji utječu jedan na drugi:

„The fantastic, in other words, involves a face-to-face confrontation between the possible (the „real“) and the impossible, the normal and the paranormal. Another world penetrates or encroaches upon our world, or some representative of our world penetrates an outpost of the other world, the world next door“⁷¹ (1987, 75).

Takav susret, naglašava McHale, predstavlja i susret različitih poredaka - reda stvarnog, prirodnog, i reda nadnaravnog svijeta. Na takav način, nastavlja McHale, fantastično se može promatrati kao:

„područje kolebanja, kao granica – ali ne više kao granica između tajanstvenoga i čudesnoga, nego kao granica između ovog i susjednoga svijeta, svijeta iza ugla“ (1996, 80)⁷².

Ako na takav način odvojimo fantastičan od stvarnog svijeta drame, s njima pripadajućim elementima i bićima, onda ih možemo promatrati i kroz Luhmannovu teoriju sistema. Fantastičan svijet, pri tome, predstavljao bi poseban sistem, s vlastitim podsistemima, koji obrće norme postojećeg svijeta te uvodi vlastita, autonomna pravila i kodove. Budući da pravila takvoga svijeta nisu, dakle, usuglašena s pravilima realnog sistema, nije neuobičajena ni obilježnost zazornim.

world?; What kind of world are there, how are they constituted, and how they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; How is projected world structured? And so on“ (1987, 10) (Prijevod (T.P.): „Što je svijet? Kakvih svjetova ima, kako su strukturirani, po čemu se razlikuju?; Što se dogodi kada se dva različita svijeta stave u odnos, ili kada se granice prijeđu?; Kako je projicirani svijet strukturiran? Itd.“). Za McHalea poveznica između fantastike i postmoderne je upravo u tome što je fantastika vezana uz ontološku poetiku.

⁷¹ Prijevod (T.P.): „Fantastika, drugim riječima, uključuje izravan sukob između mogućeg („stvarnog“) i nemogućeg, normalnog i paranormalnog. Drugi svijet prodire ili zadire u naš svijet, ili neka predstava o našem svijetu probija predstražu drugog svijeta, svijeta u susjedstvu“.

⁷² Za Renate Lachmann radi se o problematiziranju granice „između kontigencije i smisla, diskontinuiteta i kontinuiteta, neobjašnjivosti i objašnjivosti kakva događaja ili pojave“ (2002, 27-28).

Fantastika za Todorova ima i zasebne komunikacijske kodove, ona koristi „figurativni govor“ (1987, 81), najčešće hiperbolu, jer „preterivanje vodi natprirodnom“ (1987, 81)⁷³ Za E. S. Rabkina fantastika postoji unutar svijeta jezika, pa tako možemo govoriti o posebnom fantastičnom diskursu, kako ga Lachmann naziva, a koji se „razvija u različitim varijantama, prema tome kakvi se književni i izvanknjiževni diskurzi povijesnog ili aktualnog podrijetla u njemu intertekstualno prerađuju (npr. mit, bajka, legenda, avanturistički roman, gothic novel ili pak diskurzi prirodnih znanosti, ezoterike, filozofije...) (2002, 10)⁷⁴.

Irealna bića koja prelaze granice dvaju svjetova, koji iz fantastičnog ulaze u stvarnosni svijet, sa sobom unose i autonomna pravila svijeta iz kojeg dolaze, a u kontaktu sa stvarnim bićima, trajno transformiraju njihov pogled na svijet. Ako spojimo teoriju Amaryll Chanady s onom Niklasa Luhmanna, novi sistem podrazumijeva i nove kodove, pa tako, vidjet ćemo prilikom interpretacije, u tekstovima imamo dva koda koja se međusobno sukobljavaju: realnost – irealnost, naravno – nadnaravno (1985, 12). U tom slučaju fantazmi, baš kao i simboli, djeluju kao strukturne spona za spajanje različitih svjetova-sistema.

1.1.4. IDEOLOGIJA KAO DRUŠTVENI SISTEM

Sam termin „ideologija“ nije jednoznačno određen - u društvenim znanostima, navodi Vladimir Biti, kao pojam uveo ga je A. Destutt de Tracy krajem 18. st. u značenju znanosti o idejama pomoću kojih se dolazi do istinite spoznaje, odnosno „racionalnog znanstvenog

⁷³ Kao i grotesci, kao što ćemo kasnije vidjeti.

⁷⁴ Lachmann naglašava kako fantastika, baš kao i memoria, ali i ironija, kako ćemo kasnije vidjeti, ima korijene u retorici, no dok je retorika usmjerena na formiranje pravila, *phantasia* se javlja kao „književna instanca koja obrće retorička pravila“ (2002, 6). Fantastika u govoru proizvodi začudnost, „govornik samovoljno izaziva afekte zapanjenosti“ (2002, 39). Lachmann određuje retoriku kao „potkod ukupnog komunikativnog koda“ (2002, 350), poetski kod. U tom smislu fantastika se javlja kao protupojam retorike, kao proturetorika, „ludistička praksa u kojoj se preokreću svi utemeljujući elementi ozbiljne retorike te se razvija neka vrst crne retorike koja dopušta groteskno bojanje tropa i figura“ (2002, 349). No fantastika može razraditi i svoju retoriku koristeći postupke poput paradoksa, pseudosa, adinatona, oksimorona, metamorfoza, „svi oni igraju u fantastici svoje uloge različite težine te stupaju u saveze s tajnom, s tuđincem ili nerazjašnjivim“ (2007, 173).

istraživanja izvora ideja, da bi se u tim izvorima razlučilo znanje od predrasuda“ (Biti 1997, 133), ali može služiti i kao osnova za prirodno uređenje društva, pa tako, nadodala bih, ima funkciju sistema tj. podsistema koji su isključivo društveni.

Iako postoji mnoštvo različitih definicija ideologije, većini je zajednička povezanost s idejama koje dijeli određena društvena skupina. Ideologije tako, luhmannovski rečeno, možemo promatrati kao raznovrsne društvene sustave vjerovanja koji kao osnovne objekte komuniciranja koriste upravo ideje. Kao svaki pod-sistem i onaj ideološki je tako jasno uređen, ima svoju strukturu, pravila, autonomne ideje, a tek preuzimanjem tih ideja, a kasnije i različitih uloga, pojedinac postaje dijelom jedne takve društvene zajednice.

Iako govori o ideologijama kao o „političkim ili društvenim sustavima ideja, vrijednostima i pravilima skupina i drugih zajednica, koje imaju funkciju organizirati ili legitimirati djelovanje tih skupina“ (Dijk 2006, 14-15), Teun A. van Dijk ipak se odlučuje za ideji srodan pojam – uvjerenje⁷⁵, kao bilo koji proizvod mišljenja, jer ideologije jesu „skupine uvjerenja u našim umovima“ (Dijk 2006, 45). Ideologije su, za Dijka, sustavi općeg, društvenoga uvjerenja, odnosno, uvjerenja koja „dijelimo s mnogima drugima, npr. s većinom ostalih pripadnika neke skupine, organizacije ili cijele kulture“ (2006, 50), one izražavaju „društvena mišljenja neke skupine“ (2006, 55), zaključuje Dijk. Pripadnici određene skupine, nastavlja, „reproduciraju ideologije svakodnevnim uporabama u društvenoj praksi općenito, a diskursu posebno, te uporabe nemaju samo društvene temelje već i spoznajne kao što su iskustva znanja i mišljenja pripadnika društva“ (2006, 170). Pri tome jednu od značajnijih funkcija, dakle, ima komunikacija, koja, kao što smo vidjeli i u obiteljskom sistemu, omogućava opstojnost samog sistema.

⁷⁵ U sociologiji se često ideologija definira kao „slabije ili jače povezan skup uvjerenja, stavova i shvaćanja“ (Abercrombie 2008, 130). Pojam se upotrebljava unutar tri značenja: 1. U odnosu prema tome odnosi li se ideologija na posebnu vrstu uvjerenja koja su uspostavljena oko nekih središnji vrijednosti, takve ideologije (kao npr. komunizam, fašizam ili neke vrste nacionalizma) javljaju se u opreci s dominantnim institucijama i često organiziraju sljedbenike u sekte ili stranke; 2. Ideologija koja se odnosi na uvjerenja koja su u određenom smislu iskrivljena ili pogrešna, a povezuje se s marksističkom literaturom, pri tome je ideologija određena ekonomskim ustrojstvom društva te je u društvima poput kapitalizma određena i klasnim interesom; 3. Ideologija usmjerena na bilo koja uvjerenja, istinita ili lažna, jer su sva društveno određena.

Budući da se većina teorija ideologija oslanja na pojmove klase, dominantne skupine, moći, političke ekonomije i sl., Dijk se odlučuje posvetiti „spoznajnim i diskurzivnim dimenzijama ideologija“ (2006, 8), odnosno pitanjima „ideja“, „uvjerenja“ i „svijesti“, kroz trokut diskurs-spoznaja-društvo. Za van Dijka funkcije ideologija nisu samo spoznajne, već i društvene, političke, kulturne i povijesne, a same ideologije se „oblikuju, mijenjaju i reproduciraju uglavnom društveno situiranim diskursom i komunikacijom“ (2006, 7). Ono što posebno naglašava jest važnost teksta i govora u (re)produkciji pojedinih ideologija - ističe kako se ideologije ne izražavaju samo diskursom, no diskurs ima posebnu ulogu. Diskurs omogućuje „izravno i izričito izražavanje ideologija“ (Dijk 2006, 261).

Osim toga, ideologije kao sustavi ideja pripadaju „simboličkome području misli i uvjerenja“ (Dijk 2006, 17), tj. spoznaji, a uz to su i izraženo društvene, „povezane sa skupnim interesima, sukobima ili borbom“, a mogu uključiti „društvene zajednice kao što su klase i druge skupine, potom ustanove, organizaciju i druge dijelove društvene strukture“ (Dijk 2006, 17). Autor stoga predlaže definiciju prema kojoj su ideologije „osnova društvenih predodžbi koje dijele pripadnici neke skupine“, što znači da ideologije pripadnicima određene skupine omogućuju „organizirati mnoštvo društvenih uvjerenja oko onoga što je za njih dobro ili loše, ispravno ili pogrešno, i u skladu s tim djelovati“ (Dijk 2006, 21).

No, Dijk, baš kao i Luhmann, isto tako naglašava kako pojedinci mogu biti uključeni u nekoliko ideoloških sistema:

„pojedinci su pripadnici raznih društvenih skupina, svake s vlastitom ideologijom, a kao pojedinci oni mogu, ovisno o kontekstualnim ograničenjima, crpiti iz nekoliko ideologija istodobno“ (2006, 125-126).

Posredstvom moći pojedine ideologije mogu nametati određene ideje svojim članovima. Tu ideju slijedi i Althusser. Za njega je ideologija nešto prikriveno, ono o čemu se ne smije govoriti, a djeluje kao:

„sustav predodžbi, sastavljen od ideja, pojmova, mitova i slika, u kojemu ljudi žive svoje imaginarne odnose prema stvarnim uvjetima postojanja“ (Biti 1997, 133).

Prema Althusseru, temeljna funkcija ideologije jest davanje pojedincu smisao kroz politički i društveni identitet. Ideologija je tako za njega „dvostruko zrcalna“ jer pojedinac u ideološkom

zrcalu prepoznaje i sebe, ali i druge. Pojedinac se pogrešno identificira u odnosu na klasu, rasu, seksualnost, nacionalizam i sl., te smatra da je slobodan.

Althusser naglašava da tako ideologija djeluje kao imaginarni medij koji nadomješta manjak u sebstvu, a jedini način da se ovlada imaginarnim su igre riječima, dosjetke i ironija. Ideologija, kao skupina predodžaba, u prvom redu djeluje na ljude mimo njihove svijesti, ona, za Althussera, pripada području nesvjesnoga.

Već smo napomenuli kako Freud smatra da nesvjesno nije samo značajno za pojedinca, nego se njegov utjecaj širi i dalje, na cjelokupnu kulturu i društvo. U ljudima se, prema Freudu, neprestano bore dva nagona, nagon za životom i nagon za smrću, Eros i Thanatos. Civilizacija je, objašnjava Freud, u službi Erosa, ona nagoni ujedinjavanju u zajednice poput obitelji, rasa, naroda i sl., dok agresivnost i neprijateljstvo to razaraju. Pojedinac sebe potiskuje kako bi postao dijelom društva, smatra Freud.

Erich Fromm također smatra da je društvo bijeg od slobode:

„Društveni sustav, u Frommovoju reinterpetaciji Freuda, utemeljuje identitet ljudskog subjekta tako da on odgovara ekonomskom, kulturnom i društvenom kontekstu.“
(Elliot 2012, 86)

Za Fromma su svjesno i nesvjesno društveno uvjetovani:

„Ja sam svestan svih svojih osećanja i misli kojima je dozvoljeno da se probiju kroz trostruku filter (društveno uslovljenog) jezika, logike i zabrana (društvenog karaktera). Iskustva koja ne mogu da se profiltriraju ostaju izvan svesti, tj. ostaju nesvesna.“
(Suzuki-Fromm 1964, 230)

Čovjek se više od smrti, prema Frommu, boji izdvojenosti i samoće pa stoga slijedi društvena pravila i poredak:

„Pojedinac sebi ne može dozvoliti svest o mislima ili osećanjima koja se ne podudaraju sa šemama njegove kulture, te je stoga prinuđen da ih potiskuje.“ (1964, 232)

Za Fromma potiskivanje kreće u obitelji, dobiti roditeljsku ljubav podrazumijeva potiskivanje i poricanje unutarnjeg identiteta sebstva te prilagodbu društveno propisanim obrascima ponašanja:

„Nukleusna je obitelj institucija koja u samu srž pojedinačnog subjektiviteta usađuje objektivne antagonizme, održava ekonomske uvjete kao ideologiju i ubrizgava percepciju sebstva kao podređenoga, samoponištavajućeg i nemoćnog.“ (Elliot 2012, 87).

Moderno sebstvo je stoga za Fromma ideološko.

I za Slavoj Žižeka ideologija je dio nesvjesnog, no za razliku od klasičnog poimanja ideologije kao „lažne svijesti“, koja podrazumijeva da ljudi zapravo ne znaju što čine jer ne posjeduju znanje i imaju lažnu predodžbu o društvenoj realnosti, Žižek smatra da iluzija ne djeluje u smislu prikrivanja stvarnog stanja stvari, pojedinac ne djeluje iz ne-znanja, nego je iluzija u samom realnom činu, sama realnost je ideološka, ona, poslužit ću se Luhmannovim terminima, služi kao nesvjesni izvor za poredak realnog sistema - ideologija je realni podsistem koji je sazdan na nesvjesnoj iluziji.

Iluzija, koju Žižek naziva *ideološkom fantazmom*, strukturira samu realnosti, ona je dio realnog čina pojedinca, koji je svjestan da slijedi iluziju, no i dalje to nastavlja činiti, „oni vrlo dobro znaju kakve stvari doista jesu, ali i dalje djeluju kao da to ne znaju“ (2002, 54), reći će Žižek. Ono što ne znaju, objašnjava Žižek, jest da su u svojoj društvenoj realnosti vođeni iluzijom. Ideološka fantazma, nesvjesna iluzija, „strukturira naš realan, stvarni odnos prema realnosti“ (2002, 54), ona jest u „djelovanju u okviru same realnosti“ (2002, 52).

Ideologija, objašnjava Žižek:

„nije neka snovita iluzija koju gradimo kako bismo izbjegli neizdrživu stvarnost; u svojoj temeljnoj dimenziji ona je fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj „realnosti“ samoj“ (2002, 71).

Fantazija na taj način utječe na suvremeni društveni i politički život.

Tako i određeni zakon ne mora biti istinit, ali je nužan, iluzija tjera ljude da vjeruju kako se u zakonima nalazi istina. Jedina stvarna poslušnost je ona izvanjska, tvrdi Žižek:

„Mi se ustvari ne povinujemo autoritetu već naprosto slijedimo vlastiti sud koji nam govori kako autoritet zaslužuje poštovanje utoliko što je dobar, mudar, blagotvoran...“ (2002, 60).

Djelovanje pojedinca je automatsko, on se pokorava zakonu samo zato što je zakon, tvrdi Blaise Pascal.

Za Žižeka ni ironija ni humor zato ne mogu djelovati subverzivno, ironija je zatvaranje očiju pred ideološkom fantazmom, jer:

„Čak i ako ne shvatimo stvari ozbiljno, čak i ako zadržimo ironičnu distancu, mi ih ipak činimo“ (2002, 55).

U suvremenim društvima vladajuća ideologija i ne teži tome da bude shvaćena doslovno ili ozbiljno, tvrdi Žižek, pa su stoga i „cinična distanca, smijeh, ironija, takoreći, dio igre“ (2002, 48).

1.2. IRONIJA I ELEMENTI HUMORA

Pojam ironije nipošto nije jedinstven. Spomenuli smo značajnu Žižekovu teoriju, no ironiji se, posebice kroz povijest, prilazilo na različite načine. Ernst Behler stoga govori o tri vrste ironije – „klasičnoj ironiji“, „romantičnoj ironiji“ i „tragičkoj ironiji“.

„Klasična ironija“, prema Behleru, vezana je uz retoriku. Prema retoričkom određenju:

„Ironija je podsmješljiv način govora kojim se izražava ili daje na znanje suprotno od onog što se misli, kudi se pohvalom i slično“ (Stojanović 2003, 17), ona je dio specifične diskurzivne taktike, reći će Stojanović.

Retorika definira ironiju kao „dissimulatio“ i „simulatio“. „Dissimulatio“ podrazumijeva prikrivanje pravog mišljenja tako da se „onaj ko govori pretvara da ne misli ono što doista misli“ (Stojanović 2003, 19). No, u retorici pod ironijom se prvenstveno podrazumijeva „simulatio“. U „simulatio“ govornik iznosi ono što u stvari ne misli, pa se tako može i prikloniti mišljenju svog sugovornika. Ironija na taj način stvara privid ili čak obmanu, pridobiva sugovornika, potpomaže stvaranju iluzije, ideološkog fantazma, rekli bismo. Kao što je svjestan iluzije ideološkog sistema, pojedinac tako može prepoznati i privid koji daje ironija, no, pristajući pri tome na njenu igru.

Aristotel u *Nikomahovoj etici* ironiju određuje kao „nedostatak ili umanjivanje u odnosu na pravu meru koju predstavlja iskrenost ili istinoljubivost, dok je izneveravanje ove mere u suprotnom smeru – razmetljivost“ (Stojanović 2003, 14). Osoba koja se služi ironijom tako odstupa od vrline iskrenosti prešućujući informacije i praveći se manje vrijednim ili manje obaviještenim nego što uistinu jest. Ipak, umjereno služenje ironijom, prema Aristotelu, svjedoči o duhovitosti, a pretjerano korištenje o netaktičnosti. U Retorici, Aristotel govori o ironiji kojom se služi slobodan čovjek, onaj koji je primjeren i pristojan, radi vlastitog zadovoljstva i to tako da njome reagira na ozbiljnost protivnika u nekom sporu. Kod Sokrata ironija je jedna od njegovih metoda vođenja dijaloga kojom dovodi sugovornika do saznanja da „ništa ne zna“.

Pascal, vodeći se Biblijom, ironiju shvaća određenom vrstom poruge ili podsmjeha koji ne mora biti u sukobu s milosrđem. Ona je ispravna jer je istinoljubiva i ljude potiče da se ostave zabluda. Toma Akvinski ne smatra ironiju grijehom i razlikuje ju od hvastanje koje teži dobitku i časti.

Baveći se Sokratom, Hegel zaključuje da je krajnji cilj metode ironije pokolebati svijest i izazvati zbunjenost, biti ironičan znači konkretizirati, privoditi sudionika dijaloga istini. Kierkegaard se ne slaže da je Sokrat ono apstraktno želio učiniti konkretnim, nego mu je cilj da kroz konkretno na vidjelo izađe apstraktno. Za Kierkegaarda ironija je retorička figura a očituje se u suprotstavljanju rečenog i mišljenog, a u vezi je s „otmjenošću“ koja prati ironičan govor – „ona je oblik izolacije u komunikaciji koja treba da bude pristupačna samo probranima“ (Stojanović 2003, 28). Nadalje, Kierkegaard ironiju određuje kao „neobuzdanu slobodu subjektivnosti“, međuprostor, načelo negacije koje pogađa cjelinu svijeta u određenom povijesnom trenutku.

Retoričari ironiju svrstavaju i u trope i u figure. Ironija je trop, ukoliko se umjesto jedne riječi stavi druga, suprotnog značenja, ali kontekst omogućava da se shvati smisao. Češće se pak koristi kao figura, i to kada se „proteže celom mišlju koju izražava rečenica ili čak ceo tekst“ (Stojanović 2003, 20).

No osnovna karakteristika „klasične ironije“, tvrdi Behler, „is always that the intention of the speaker is opposed to what he actually says, that we understand the contrary of what he expresses in his speech“⁷⁶ (1990, 76).

Pod pojmom „romantične ironije“, Behler ponajprije podrazumijeva Schlegelovu teoriju o ironiji kojom je on (Schlegel) proširio retoričko viđenje ironije kao figure govora. Za Schlegela je osnova ironije u konačnosti čovjeka koji neuspješno pokušava dostići beskonačnost:

„Ironija je nastojanje da se beskrajna punina beskonačnoga artikulira u formama konačnosti, i sačuva njihova suprotnost“ (Schlegel 2006, 19).

Ironija je kao takva forma paradoksa, zakon kontradikcije, ona koja nastaje na temelju suprotnosti, u graničnom prostoru između izrečenog i neizrečenog, doslovnog i nedoslovnog, skrivenog i uočenog. Schlegelova ironija u neprestanom je alteriranju između samo-stvaranja i samo-destrukcije. Takva ironija mješavina je samosažaljenja, samopodcjenjivanja i podsmjeha, ona predstavlja slobodu stvaralačkog subjekta, onog koji upućuje na ograničenost

⁷⁶ Prijevod (T.P.): „je uvijek da je namjera govornika suprotna od onoga što zapravo govori, da razumijemo suprotno od onog što on izražava u svom govoru“.

stvari i podsmjehuje se vlastitoj nemoći, a, kao subjektivna, stoji nasuprot objektivnoj/tragičkoj ironiji koja označava pobjedu sudbine nad čovjekovim životom, a o kojoj ćemo kasnije posebno govoriti⁷⁷.

Pojedini teoretičari često ironiji prilaze pomalo idealizirajuće, pa joj čak i namjenjuju funkciju mijenjanja strukture društvenog sistema, ili joj barem pripisuju kritičku zadaću kojoj je cilj društvena promjena. Simon Critchley ističe da se ironija ne mora isključivo gledati tradicionalno kao jedan od načina ismijavanja, nego upravo kao ozbiljna kritička opomena društva ili određenog načina ponašanja, za što se zalaže i Linda Hutcheon.

Za Lindu Hutcheon ironija je karakteristična za razdoblje postmodernizma, jer postmodernizam, baš poput ironije, sve problematizira, propituje i dovodi u pitanje:

„Većina protivnika postmodernizma shvata ironiju kao suštinski neozbiljnu, ali to je greška i pogrešno razumevanje kritičke moći dvoglasja. (...) U stvari, ironija bi mogla biti jedini način na koji danas možemo biti ozbiljni. On sugerira da u našem svetu ne postoji nevinost. Ne možemo zaobići diskurse koji prethode i stavljaju u kontekst sve što kažemo ili učinimo, a putem ironijske parodije ističemo našu svest o toj neizbežnoj činjenici. `Već-kazano` mora i može biti ponovno razmotreno samo na ironijski način“ (1996, 75-76).

I za Gordanu Slabinac ironija se ističe po tome što su

„sve važeće i postojeće vrijednosti, sadržaji i ideologemi podvrgnuti desakralizaciji, snižavanju, prevrednovanju ili osporavanju čime se otvara prostor za njihovo kritičko sagledavanje i razumijevanje, dograđivanje i rekonstruiranje“ (1996, 15).

Ironija ima posebno naglašenu društvenu dimenziju:

„Irony might be deemed appropriate only for certain topics or certain audiences; it might not be accepted as fit for use in particular place or at a particular time.⁷⁸“ (Hutcheon 1995, 15)

⁷⁷ Hegel Schlegelu zamjera upravo subjektivnost u ironiji, jer kao takva, tvrdi Hegel, odražava neozbiljnost i proizvoljnost.

⁷⁸ Prijevod (T.P.): „Ironija se može smatrati prikladnom samo za određene teme i određenu publiku; njeno korištenje možda neće biti prikladno za određeno mjesto ili vrijeme“.

Može biti i politički provokativna:

„Irony can be provocative when its politics are conservative or authoritarian as easily as when its politics are oppositional and subversive: it depends on who is using/attributing it and at whose expense it is seen to be⁷⁹“ (Hutcheon 1995, 15).

Za Gordanu Slabinac ironija je posebna vrsta „semantičkog zavoda“ jer nam „omogućuje prihvaćanje i razumijevanje novih razina smisla“ (1996, 27), ona je i „moćno sredstvo spoznaje“, upućujući na indirektan smisao „s pomoću jednoga otkriva drugo“ i tako „rastvara površinu, ruši iluzije i skida maske“ (1995, 23).

S druge strane, Slavoj Žižek ironiji prilazi na specifičan, kompleksniji način. Prema Žižeku, prethodno smo vidjeli, ironija jest kod koji služi održanju iluzije u pojedinom sistemu, no ona nema snagu mijenjati situaciju, jer pojedinac ne djeluje iz ne-znanja, nego prihvaća iluziju kao takvu.

Slično tvrdi i Dragan Stojanović navodeći kako:

„Institucije moći ostavljaju mogućnost za delovanje kritičkog duha da bi same delovale što efikasnije, duže ili sigurnije“ (2003, 201).

Niklas Luhmann dopušta postojanje kritike i alternative u strukturi sistema, bez da autonomija sistema bude poljuljana, u smislu pronalaženja i generaliziranja slabih točki (1992, 59).

Budući da ne dolazi iz okoline, nego iz samog sistema, Žižek, vidjeli smo, smatra kako ironijski kod može tek podržavati ideološku fantazmu. Ironiju stoga možemo sagledati kao komunikacijski kod ideoloških i drugih društvenih sistema, kao „drugi glas“⁸⁰, sastavni dio sistema, ali i onaj koji propituje sistem iznutra, iznosi i neke druge „istine“.

⁷⁹ Prijevod (T.P.): „Ironija može biti provokativna kada joj je politika konzervativna ili autoritarna, no isto tako kada joj je politika u opoziciji ili subverzivna; ovisno o tome tko ju koristi/što joj pripisuje i na čiji trošak“.

⁸⁰ Bahtin govori o pojmu heteroglosije – istodobnom supostojanju više jezičnih kodova u kulturi, dvostranom diskursu koji služi dva govornika u isto vrijeme, ali i u isto vrijeme simultano izražava dvije različite intencije – izravnu intenciju lika, kao i neizravnu intenciju autora. Takav diskurs prisutan je u humoru, ironiji ili parodiji. Bahtinov subjekt prožet je drugošću, glasovima i jezicima drugih, što izaziva kaos – ukidanjem višeglasja uvodi se red. Kao primjer može poslužiti simbolika babilonske kule koja je prisutna u *Andelima Babilona* ili pak već navedena višestruka nastanjenost One u *Posljednjoj karici*.

Hocke također smatra da „ne postoje samo dvije istine, ima više istina, dapače, bezbroj, a one se gube u neprozirnosti labirinta“ (Hocke 1991, 8).

Prema Domagoju Brozoviću ironija neosporno zahtijeva tumačenje, ona nas „navodi da povjerujemo i prepoznamo kao istinito ne ono što je iskazano, nego ono što je mišljeno“ (2012, 51). Ironija je za njega i demonstracija mentalne moći jer:

„nastoji izazvati i izaziva sasvim određene vrste emocija, stavova i zaključaka, a ujedno je i diskretan poziv za poistovjećivanjem glavnog aktera i promatrača, koji preko ironičara i zajedno s njim održava mentalnu superiornost“ (2012, 51).

Ironija se javlja i u govoru i u pisanome tekstu. Ključna je za razumijevanje nekog teksta, jer bez uočavanja ironije, prema Draganu Stojanoviću, gubi se smisao dijela teksta i on se svodi isključivo na doslovnost. Niti jedan tekst nije sam po sebi ironičan, nastavlja Stojanović, nego je „on to uvek s obzirom na neki kontekst koji će onome ko tekst razumeva pružiti ili nametnuti značenjski relevantne elemente koji će onda učestvovati u razumevanju i na karakterističan način promeniti smisao koji se u njemu konstituiše“ (2003, 110). Ironija postoji ona kad: „kontekst na smisao teksta izvrši takav pritisak u razumevanju, da ono napušta trasu, određenu značenjskim jedinicama koje su upotrebljene u tekstu i načinom njihovog ulančavanja u celinu, i skreće na nesigurnu putanju nedoslovnosti“ (Stojanović 2003, 141). Tekst je ironičan onda kada se sukobljavaju semantički materijali teksta sa semantičkim materijalima konteksta, zaključuje.

Isto tako, ironija preko konteksta može sudjelovati u stvaranju privida smisla, ističe Stojanović:

„kontekst može uticati na stvaranje privida da je do komunikacije uopšte došlo ili pak pothranjivati utisak da je komuniciran jedan određeni smisao dok je, za kontekstualno bolje i svestranije obaveštene, `u stvari` komunicirano nešto sasvim drugo“, zato, zaključuje Stojanović, ondje gdje je ironija „tu je komunikacija kolebljivog smisla i kolebanje u razumevanju smisla.“ (2003, 104)

Ironija, zaključuje, posjeduje mogućnost kritičkog propitivanja određenih sadržaja, jer:

„vrednost kojoj je moguće ironično podsmehnuti se, na primer, ne može biti apsolutna.“ (Stojanović 2013,202)

U književnom tekstu, navodi Stojanović:

„granice ironije prema humoru, parodiji, sarkazmu pa i grotesci takođe nisu sasvim oštre.“ (2003, 45),

ironija se često tumači jednim od ovih pojmova, i obrnuto, upravo zato što niti jedan od pojmova nije krajnje određen. Ironija i humor stoga imaju izrazito kompleksan odnos:

„The relationship between irony and humor is a vexed one, but none the less not one that can be ignored in dealing with the politics of irony. Not all ironies are amusing – though some are. Not all humor is ironic – though some is. Yet both involve complex power relations and both depend upon social and situational context for their very coming into being“ (Hutcheon 1995, 25-26)⁸¹.

Humor je, kao i ironija, društveni fenomen, a da bi bio prepoznat kao takav, potrebna je interakcija između osobe koja taj humor proizvodi i osobe koja ga kao takvog prepoznaje. „Humor otkriva dubinu onog što nam je zajedničko“ (Critchley 2007, 27), možemo nadodati - društveno zajedničko, „on je oblik *sensua communis*, zajedničkog smisla, zdravog razuma, to znači da su vicevi izraz društvenosti i da posjeduju implicitnu razboritost“ (Critchley 2007, 80).

Dragan Stojanović smatra da se uz ironiju u određenim uvjetima može vezati i smijeh, ali o odnosu teksta i konteksta ovisi „da li će se smeh uopće javiti i da li će, i ako se javi, biti vedar ili gorak, zajedljiv ili dobronameran, agresivan ili suzdržan, srdačan ili potuljen, zloćudan ili blag, da li će biti gromka provala ili tek nagovešten osmeh“ (2003, 149).

Prema najčešćim definicijama smijeh proizlazi iz „nesklada između stvarnog stanja stvari i načina na koji se prikazuju, između očekivanja i zbilje. Humor iznevjerava naša očekivanja stvarajući novu zbiljnost, mijenjajući situaciju u kojoj se nalazimo“ (Critchley 2007, 11). Povezan je sa smijehom, no ne izaziva svaki humor smijeh, kao što ni svaki smijeh nije u osnovi humorističan. Humor je, prema Ani Werkmann, misaoni fenomen koji je „samo popraćen neurofizičkim fenomenom smijeha, i to ne uvijek“ (2011, 136).

Prema Deb Victroffu društvo smijeh koristi i kao „jezik sporazumijevanja“ (1961, 37), dakle kao komunikacijski kod. Smijeh je zarazan, veže se uz određene društvene skupine i, prema Victroffu, čovjek ne može uživati u komičnom ako se osjeća usamljenim. Slično će reći i Bergson – smijehu je potrebna jeka, on uvijek ima društvenu funkciju, „smijeh mora imati društveno značenje“ (1987, 13).

⁸¹ (Prijevod (T.P.): „Odnos između ironije i humora je sporan, ali niti jedan se ne može zanemariti kada je riječ o politici ironije. Ne teži svaka ironija zabavi – iako neka da. Nije sav humor ironijski – iako neki je. Oni imaju kompleksan odnos i oboje ovise o socijalnom i kontekstu situacije“).

Karnevalska kultura, kako ju tumači Bahtin, pri tome rabi smijeh i ironiju kao osnovni komunikacijski kod koji propituje red i norme određenog sistema te društvene uloge. Karnevalizirani smijeh može biti različite jačine – od onog grohotom otvorenog, do stišanog, ironijskog. Humorni elementi tako, posebice ako dolaze uz ironiju, postaju dio istog glasa, istog komunikacijskog koda.

Za Bahtina je karneval, kao „zbir svih veoma raznovrsnih svečanosti, obreda i formi karnevalskog tipa“ i „sinkretična predstavljачka forma obrednog karaktera“ (Bahtin 2000,116), protusvijet, groteskno izokrenut i slobodan u svim svojim izričajima. Kultura karnevala svojstvena je puku, smjehovna je i materijalistička te kao takva ulazi u područje neoficijelnog:

„On (Bahtin) u igri karnevalskog obrtanja oficijelnoga sluti neki drugi svijet u kojemu postaju valjani antihijerarhija, relativiziranje vrijednosti, dovođenje u pitanje autoriteta, otvorenost, vesela anarhija, izrugivanje dogmama, u kojemu se dopuštaju sinkretizam, mnoštvo perspektiva.“ (2002, 377).

Osim toga, karneval je vrijeme kada se „zakoni, zabrane i ograničenja koji određuju sistem i poredak običnog, to jest nekarnevalskog života“ (2002, 116) ukidaju, ukida se „hijerarhijski poredak i svi oblici straha koji su vezani uz njega, strahopoštovanje, pijetet, etikecija, itd., zapravo sve što je uslovljeno socijalno-hijerarhijskom i svakom drugom nejednakošću ljudi“ (2002, 117).

Prema Bahtinu „u karnevalizovanoj književnosti XVIII i XIX veka smeh se, po pravilu, znatno prigušuje – do ironije, humora i drugih oblika redukovanog smeha“ (2002, 157).

Za Bahtina moć smijeha je u mogućnosti da približi predmet koji mu se podvrgava:

„On uvodi predmet u zonu bliskog kontakta gdje se on može neposredno opipati sa svih strana, prevrtati, izvrnuti naopako, zagledati od vrha do podnožja, gdje se može probiti njegova vanjska obloga, zaviriti u njegovu unutrašnjost. Sumnjati, rastavljati, raščlanjivati, ogoliti i demaskirati, slobodno istraživati, eksperimentirati...“ (1989, 455)⁸².

⁸² Karnevalizirani smijeh je, prema Bahtinu, duboko ambivalentan i povezan s ritualnim smijehom: „Ritualni smeh je bio usmeren ka višem: psovali su i ismejivali sunce (najvišeg boga), druge bogove, najvišu zemaljsku vlast, kako bi ih naterali da se obnove. (...) Karnevalski smeh je isto tako uperen ka višem – smeni vlasti i istina, smeni poredaka sveta. Smeh obuhvata oba pola smene, odnosi se na sam njen proces, na samu krizu. U aktu

Ironija i smijeh tako prelaze i u područje zazornog, jer smijeh je prijetnja, on je materijalan, tjelesan, „tamo gdje se pojavi smijeh, tijelo se smije izravno kao i duh“, to je tjelesni smijeh koji proizlazi iz znanja o „(ne)značenju“ (Avenessian 2004, 972). Prema riječima Fadila Hadžića „humor ima heretički karakter, on ruši konvencije i žive spomenike, i najčešće to čini iz prikrajka“ (1998, 8-9). Humor stoga može postati i društvenom prijetnjom, pa se onda mora držati pod kontrolom, ono komično mora postati prihvatljivo unutar društva ili društvene skupine, „a da istodobno ne izgubi funkciju olakšanja od napetosti što ih generira samo to društvo“ (Grgurić 2008, 13).

Pri tome ne smijemo zaboraviti da je često, kako navodi i Critchley, većina humora ipak samo reakcionarna, tj., ne teži kritizirati niti promijeniti situaciju, nego „jednostavno služi tomu da učvrsti društveni konsenzus“ (Critchley 2007, 21). Ako tome pridodamo i Žižekovu teoriju, možemo zaključiti da, kao što prepoznaje ideološku iluziju, pojedinac isto tako pristaje i na privid koji stvara ironija.

Komika, prema Bergsonu, izražava posebnu neprilagođenost određene ličnosti društvu, a smijeh je vrsta kazne, jer se „društvo preko njega osvećuje za suviše slobodno ponašanje pojedinca prema društvu“ (1987, 125)⁸³.

karnevalskog smeha sjedinjuju se smrt i ponovno rođenje, negacija (rugaње) i afirmacija (smeh koji likuje). To je duboko kontemplativan i univerzalan smeh. To je specifičnost ambivalentnog karnevalskog smeha“ (2002, 120-121).

⁸³ Za Bergsona smijeh izvire iz ponavljanja, imitacije, automatizma karaktera. Bergson svoju definiciju smijeha oblikuje proučavajući komediju, i to zbog postupaka koje komedija primjenjuje – pa razlikuje komiku situacije, riječi i karaktera - a ti postupci teže komičnom. Smijeh je ispravak, a da bi to postigao mora u osobi koja je izvrgnuta smijehu izazvati mučan dojam. No smijeh se, prema Bergsonu, ne pojavljuje samo iz smiješnog, tako da nije dostatno samo smijati se nekome/nečemu. „Uvjet za mogućnost smijeha je odvajanje“, reći će Martine Robert (2004, 988), pa stoga Bergson veže smijeh uz neosjetljivost, odnosno ravnodušnost, odvajanje od emocija – „komično zahtijeva neku vrstu trenutne anestezije srca ako želi proizvesti potpuni učinak“ (Bergson 1987, 11). U komediji se nečiji karakter preuveličava tako da otkriva nezapažene strane stvarnoga. Smijeh proizlazi iz krutosti duha, odvajanja od života, iz procjepa između onog što je i što bi trebalo biti, iz gesta i pokreta u trenutku kad postaju mehanički, a ima moralno značenje, „on je upozorenje koje društvo upućuje liku“ (Robert 2004, 986). Za Bergsona smijeh podrazumijeva čovjeka – uvijek se smijemo samo ljudskom, a ako se smijemo životinji ili stvari, onda se smijemo jer ih dovodimo u vezu s čovjekom na temelju sličnosti. Komično stoga

Baveći se Bahtinom i smijehom David Carrol navodi kako su :

„Smijeh i dijalog upotrijebljeni da potkopaju ideološku ozbiljnost autoritarnih i hegemonijskih diskurza Crkve, Države i svih političkih intelektualnih birokracija i institucija“ (177-178, 1992), on se (smijeh), „opire ili čak potkopava snagu svih političko-religiozno-filozofskih sistema i institucija, i prema tome, čini dijalog mogućim, čak i unutar monolitnih, autoritarnih, totalitarnih struktura čija funkcija je da ga isključi ili suzbije“ (1992, 172)⁸⁴.

Dijalog, koji je za Bahtina ključan element samog postojanja, tako može biti ideološki obojen:

„I sama individualna svijest ispunjena je znakovima. Svijest postaje svijest samo kad se ispuni ideološkom respektivnom znakovnom sadržinom, dakle, samo u procesu socijalne interakcije.“ (Weber 2002, 13-14).

Prema Samuelu Weberu:

„Vladajuća klasa teži da ideološkom znaku prida nadklasni vječni karakter, da uguši ili potisne borbu društvenih ocjena koja se u njemu vodi, da ga učini monoakcentnim“ (1992, 25).

Pozivajući se na Bahtina, Juliet Flower MacCannell zaključuje kako su u riječima realizirane bezbrojne ideološke niti, verbalni oblici imaju određeni ideološki kontekst:

„U stvarnosti mi nikada ne izgovaramo riječi i ne čujemo riječi već čujemo istinu ili laž, dobro ili zlo, važno ili nevažno, prijatno ili neprijatno“ (1992, 47).

Ipak, važno je napomenuti da se karnevalizirane strategije ne javljaju u svojstvu rušenja vodeće kulture, nego prvenstveno s njom ulaze u dijalog, ukazuju na slijepa mjesta, propituju nametnute norme, obrću ju:

„karneval otkriva da su svi odnosi arbitrarni, da su alternativne strukture koje dozvoljavaju druge vrste odnosa uvijek moguće“ (Bahtin 1989, 173).

proizlazi iz nesvjesnog jer se događa automatizmom. Prema Bergsonu komika se javlja i iz pretjerivanja, posebno kada to pretjerivanje u komediji dugo traje, stoga su i neki autori definirali komično kao pretjerivanje.

⁸⁴ Također, nastavlja Carroll, „likovi i retoričko-političke strategije koje se odnose na karneval – luda i klaun, smijeh i parodija – mogu se shvatiti kao očita osnova i najsubverzivniji elementi njegove kritike tradicije, birokracije, religije, filozofije i ideologije“ (1992, 172).

„To je protukultura“ (2002, 374), reći će Lachmann.

Kao takav, objašnjava Carroll, karneval sa svojim komunikacijskim kodovima ponovno promišlja i ukazuje na propuste i nedostatke, priziva promjenu:

„Karneval nudi kritičku perspektivu društva, trenutačan `estetski` raskid sa strukturama, zakonima i dogmatski nametnutim `istinama` koje određuju mjesto `ljudi` pod normalnim uvjetima“ (Carroll 1992, 174), jer, ističe Carroll, „bilo koje društvo, koliko god represivno, moglo bi si barem u principu uvijek priuštiti, bez posljedica po sebe, trenutačnu slobodu i društvene obrate karnevala izričito zbog toga što su trenutačni, a `normalnost` je već prije karnevala bila uspostavljena, te je povratak u nju nakon njega, dakle, zajamčeno“ (1992, 173-174).

Karneval je tako tek „naznaka mogućnosti alternativnih formi društvenih odnosa“ (Carroll 1992, 174).

Carroll također napominje da Bahtin vidi subverzivnu notu karnevala upravo u njemu (karnevalu) karakterističnim postupcima: obrati društvenih hijerarhija, dvosmislice u govoru i djelovanju, maske i kostimi, smijeh, parodija i ironija (1992, 175).

1.2.1. IRONIJA I PARODIJA

Parodija je, prema Bahtinu, neizostavan element karnevaliziranog žanra menipejske satire i svih karnevaliziranih žanrova. Parodiranje je:

„stvaranje detroniziranog dvojnika, zapravo isti svet okrenut naopačke.“ (Bahtin 2002, 121)

Sve ima svoju parodiju, tj. smiješni vid, ističe. Parodija je, kao i dijagolizam, nužno dvosmjerna, tvrdi Bahtin, ona treba i pošiljatelja i primatelja koji će znati da se radi o parodiji (Lachmann 2002, 382).

Smijeh je, vidjeli smo, najspecifičniji dio karnevala, a on se, prema Lachmann, temelji upravo na „slavlju preokretanja i parodije visoke kulture“ (2002, 377), on je kolektivan i univerzalan, u njemu Bahtin vidi mogućnost odmaka od trenutnog poretka:

„on u igri karnevalskog obrtanja oficijelnoga sluti neki drugi svijet u kojemu postaju valjani antihijerarhija, relativiziranje vrijednosti, dovođenje u pitanje autoriteta, otvorenost, vesela anarhija, izrugivanje dogmama, u kojemu se dopuštaju sinkretizam, mnoštvo perspektiva“ (2002, 377).

Linda Hutcheon govori o spajanju ironije i parodije na takav način da ironija daje parodiji upravo kritičku dimenziju, kao doduše i satiri, obogaćujući ju upravo za pozadinski ironijski odmak. Prema Hutcheon, postmodernistički tekstovi često su parodijski zbog intertekstualne veze s tradicijom i konvencijom žanrova:

„U postmodernoj parodiji ironijski se diskontinuitet vrlo često otkriva u središtu kontinuiteta, razlika u središtu sličnosti. U izvesnom smislu parodija je savršen postmoderni oblik, pošto ona na paradoksalan način i uključuje u sebe i izaziva ono što parodira⁸⁵.“ (1996, 29)

Uz to, navodi:

„Ono što ovde podrazumevam pod parodijom nije ismejavajuća imitacija standardnih teorija i određenja koja su ukorjenjena u devetnaestovekovne teorije humora. Kolektivni teret parodijske prakse sugerise ponovno određenje parodije kao ponavljanja sa kritičkom distancom, koja omogućava ironijsko ukazivanje na razliku u samom središtu sličnosti. U historiografskoj metafikciji, filmu, slikarstvu, muzici i arhitekturi takva parodija, na paradoksalan način, donosi i promenu i kulturni kontinuitet.“ (Hutcheon 1996, 55)

I zaključuje:

„Parodirati ne znači uništiti prošlost: u stvari, znači učiniti prošlost svetom, ali i osporiti je.“ (Hutcheon 1996, 211)

I dok ironija može koristiti parodiju kako bi zamaglila stvarno značenje, Margareth A. Rose navodi da parodija također može koristiti ironiju i to na više načina, „from, for example, the

⁸⁵ Parodija polazi od stvarnosti, nekog mita, da bi došla do humornih snoviđenja, „putovanje mašte kroz mit i stvarnost ka smehu često je ironična parabola koja izražava piščev doživljaj života i sveta“ (Koljević 1968, 9).

ironic use of the parodied text to conceal the parodists identity or meaning to the use of irony in meta-linguistic or meta-fictional comments about that text and its place in the parodist work“⁸⁶ (1993, 87-88)⁸⁷.

Margareth Rose navodi kako:

„Comic incongruity created in the parody may contrast the original text with its new form or context by the comic means of contrasting the serious with the absurd as well as the `high` with the `low`, or the ancient with the modern, the pious with the impious, and so on“⁸⁸ (1993, 33).

Rose govori i o dvije temeljne teorije o razlogu parodiranja nekog teksta:

„The first maintains that the imitation by the parodist of a chosen text has the purpose of mocking it and that the motivation in parodyng it is contempt. The second holds that the parodist imitates a text in order to write in style of that text and is motivated by sympathy with the imitated text“ (1993, 46).

Pomoću parodije komički duh se „oslobađa mitološke patetike i intelektualnih ograničenja koja podrazumijevaju i nameću jednoznačne strukture iskustva“ (Koljević 1968, 22). Parodičar na taj način mit, odnosno zadanu „istinu“, pre-vrednuje, „jer istina više nije dogma nego dijalektičko poimanje stvarnosti koje uključuje u sebe bezbroj protivrečnih pretpostavki“ (Koljević 1968, 13).

1.2.2. IRONIJA I GROTESKA - FANTASTIKA

⁸⁶ Prijevod (T.P.): „od, na primjer, ironijskog korištenja parodiranog teksta kako bi se prikrio identitet parodista ili značenje, do korištenja ironije u meta-jezičnim i meta-fikcionalnim komentarima o tom tekstu i njegovom mjestu u opusu parodista“.

⁸⁷ Prijevod (T.P.): „prva navodi kako je namjera parodiranja teksta ruganje, a motivacija je nepoštivanje prvotnog teksta. Druga navodi kako se tekst parodira kako bi se imitirao stil prvotnog teskta, a motivacija je simpatija prema imitiranom tekstu“.

⁸⁸ Prijevod (T.P.): „komično nepodudaranje nastalo unutar parodije može dovesti do suprotnosti originalnog teksta i njegove nove forme jer komično stvara kontrast između ozbiljnog i apsurdnog, `visokog` i `niskog`, antičkog i modrenog, pobožnog i nepobožnog i sl.“.

U književnosti groteska se tumači kao „izobličen prikaz stvarnosti“ koji u sebi sadrži elemente karikature i fantastike, a nalazi se „na granici između gorko ozbiljnog, čak strašnog, i smiješnog“ (Solar 2011, 186):

„Kao izraz suprotstavljanja općeprihvaćenim shvatanjima i vjerovanjima i kao znak otuđenosti od svijeta, naročito je prisutna u epohama u kojima se razbija vjera u racionalne i prirodne osnove na kojima je izgrađen svijet i u kojima fantazija gradeći sliku raspadanja određene duhovne strukture prelazi sve granice prirodno mogućeg i racionalno prihvatljivog.“ (Rečnik 1985, 229)

Ironija često dolazi uz grotesku, budući da počesto govori o popuno novim ili suprotnim smislovima, „znat će posegnuti za govorom grotesknog da osnaži svoje učinke“ (Slabinac 1995, 28). Prema G.R.Tamarinu, groteska je najudaljenija od humora, jer je smijeh humorista pomirben i harmoničan, dok groteska izaziva disharmoniju:

„Smijeh humorista je vedar, filozofski, smijeh suosjećajan, širok, druževan i pun razumijevanja za ljudske slabosti, s tendencijom da izazove simpatiju prema objektu. On je harmoničan, izglaušuje opreke; dok groteska agresivno ističe disharmoničnosti, humor je neka vrsta katharze, i u tom smijehu iako zazvuči akord tuge i tragike, on je prikriven platinom vedrine. Ugoda (smijeh) humora potiče iz uštede na emocijama dok groteskni smijeh nije samo ugodan već i neugodan, on slijedi znatnom intelektualnom i afektivnom naporu te je iscjepkan, `abortiran`“ (1962, 89), pa stoga često i zazoran.

Tamarin upravo u fantastici vidi korijen groteske. Prema Gordani Slabinac i ironija i fantastika podjednako pridonose kritici suvremenog društva. Fantastika može imati različite ciljeve – didaktične, satirične, parodijske i posebice ironične, jer se

„ironijski diskurz služi subverzivnom moći fantastike kako bi osnažio svoj svijet antimimetičkog oblikovanja književnog teksta“ (1996, 96).

I Eric S. Rabkin dovodi u vezu ironiju s fantastikom, jer obje iznose protuistinu kao istinu te tako tvore super-žanr. Fantastika se često služi figuralnim izražavanjem kako bi izrekla neizrecivo, pa se i tu, unutar uspostavljanja novih smislova, veže uz groteskno i ironijsko.

Fantastično je, prikazujući nevidljivo i nemoguće, „u svojoj biti polisemičko, oksimoronsko, proturječno, protustvarno“ (Slabinac 1996, 100).

I Katheryne Hume vidi vezu ironijskog i fantastičnog:

„Na posljatku, ironija nas, zapravo, vuče ispod razine bivanja koju držimo stvarnom. Vuče nas u demonsko carstvo snomorica, kojega je demonizam fantastičan jednako kao i demonizam božanskog carstva, onoga ljepote i reda kojemu teži romansa. Odatle sklonost fantastičnom u ironičkom mitu“ (Hume 1984, 158).

„Groteskno spajanje nespojivog, i fantastički govor o neizrecivom, svoj vitalizam i privlačnost duguju ironijskom utemeljenju“ (Slabinac 1996, 9), zaključuje Slabinac, jer „ondje gdje je ironija, možemo računati s deformiranjem, ismijavanjem, subverzijom, što nerijetko prelaze u polje fantastičnoga“ (Slabinac 1996, 132)⁸⁹.

Groteska je česta pojava i u snovima:

„Rijetko se koji atribut češće upotrebljava u vezi s fantastičnim slikama naših noćnih halucinacija, od grotesknog i bizarnog“ (Tamarin 1962, 108).

Osim što ostavljaju groteskni dojam:

„Postoji velika sličnost u strukturi, mehanizmu i psihogenezi obiju pojava: tehnika sažimanja; obrat afekata i paradoksalne čuvstvene reakcije; pretjerivanje, monstroznost i bezmjernost; alogizam i infantilizam izražavanja; demoni; omogućavanje nemogućeg; srodnost s nadrealističkom konstrukcijom“ (Tamarin 1962, 108).

⁸⁹ Lachmann navodi kako se Bahtina „u kontekst teorije fantastike može smjestiti utoliko što on u žanru antičke menipejske satire prepoznaje elementarne postupke fantastičkoga načina pisanja“ (Lachmann 2002, 6). Bahtin navodi kako je najvažnija odlika menipejske satire u tome što su fantastika i avantura unutrašnji motivirane i opravdane idejno-filozofskim ciljem: „stvaranjem izuzetnih situacija radi provociranja i proveravanja filozofske ideje-reči, istine oličene u liku mudraca, tragaoca za tom istinom. Podvlačimo da fantastika ovde ne služi pozitivnom otelovljenju istine, već njenom traženju, provociranju, i što je najglavnije, njenom proveravanju. U tu svrhu junaci menipske satire dižu se u nebo, silaze u podzemni svet, putuju po nepoznatim fantastičnim zemljama, dolaze u izuzetne životne situacije“ (Bahtin 1989, 109). „Fantastika u Bahtinovim projektima isplivava na površinu kao ludička, groteskna strana ozbiljno-komičnoga žanra“ (Lachmann 2002, 425), zaključuje Lachmann.

Ironija i humor su stoga i duboko nesvjesni, intimni. Prema Freudu smijeh je, preko nesvjesnog, sličan mehanizmu sna⁹⁰, jer, „pri obrazovanju dosetke za trenutak se napušta jedan tok misli, koji onda iznenada kao dosetka iskrsava iz nesvesnog“ (1969, 126). Isto tako, smijeh sudjeluje i u buđenju infantilnog dijela u pojedincu:

„Misao koja u svrhu obrazovanja dosetke ponire u nesvesno traži tamo stari zavičaj nekadašnje igre rečima; mišljenje se za časak vraća na detinji nivo, kako bi se opet dočepalo detinjeg izvora uživanja“ (Freud 1969, 175)⁹¹.

Freud pri tome također smatra da smijeh donosi ugodu pražnjenjem nakupljene energije⁹². Njime postizemo višak energije koji nam je potreban da bi potisnuti materijal prodro u svijest. U humoru superego promatra ego s visine, pa se zapravo radi o ismijavanju samoga sebe, u vicevima ismijavamo druge, tvrdi, i zato im nedostaje dostojanstvo ili vrijednost. Pojedinaac se pri tome smije „količinom psihičke energije koja je otklanjanjem prepreke postala slobodna“ (Freud 1969, 154)⁹³.

⁹⁰ Bahtin navodi kako je san prvi puta ušao u europsku književnost putem žanra menipejske satire: „San se ovdje uvodi upravo kao mogućnost sasvim drugoga života, organizovanog po zakonima drukčijim nego kao što je običan život (ponekad direktno kao 'svet okrenut naopačke'). Život viđen u snu čini običan život čudnim, nagoni da se on shvati i oceni na nov način. Čovjek u snu postane drugi čovjek, otkriva u sebi nove mogućnosti, ispituje se i proverava snom“ (Bahtin 1989, 140).

⁹¹ Linda Hutcheon navodi kako je Freud smatrao „that ironic modes such as parody, travesty, and caricature are always, despite their seemingly innocent humor, actually against people and objects which lay claim to authority and respect“ (1995, 53). (Prijevod: „da je ironijski kod poput parodije, travestije i karikature uvijek, unatoč naizgled nevinom humoru, zapravo usmjeren protiv ljudi i objekata koji se temelje na autoritetu i poštivanju“).

⁹² Smijeh je graničan fenomen, nastaje na granici između tijela i duha, pa stoga postaje i temom proučavanja psihoanalize, koja ga dovodi u odnos s nesvjesnim. Za Freuda je tako smijeh „izraz zadovoljstva prouzročenog osjećajem superiornosti u odnosu na njega“ (Avenessian 2004, 982).

⁹³ John Morreall proučavajući smijeh i humor svoja istraživanja sažima u tri teorije – *teoriju superiornosti*, *teoriju olakšanja* i *teoriju inkongruentnosti*. Prvu teoriju, *teoriju superiornosti*, objašnjava kao „the oldest, and probably still most widespread theory of laughter is that laughter is an expression of a person's feelings of superiority over other people“ (1983, 15) (Prijevod: „najstariji i vjerojatno još uvijek najrašireniju teoriju smijeha koja objašnjava da je smijeh posljedica osjećaja nadmoći nad drugom osobom“), a kao takvu zastupali su ju Platon, Aristotel, Kvantilijan i Hobbes, a sama teorija dominirala je do 18. st.

Druga teorija, *teorija olakšanja*, govori da pomoću smijeha čovjek oslobađa zarobljenu energiju, a pojavljuje se u 19. st. u djelu Herberta Spencera i Sigmunda Freuda.

Francis Hutcheson u djelu „Razmišljanja o smijehu“ iz 1750. g. iznosi teoriju prema kojoj humor proizlazi iz „doživljaja nepodudarnosti onoga što znamo ili očekujemo s onim što se uistinu dogodi u vicu, dosjetki, pošalici

2. LITERARNI KORPUS ISTRAŽIVANJA

Za istraživanje su odabrane drame Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića koje sadrže tri za ovo istraživanje ključna elementa:

- a) Drame u kojima se isprepliću intimne (obiteljske, partnerske i sl.) teme s ideološkim temama (religija, politika i sl.),
- b) Drame s elementima nadnaravnog,
- c) Drame s ironijskim elementima.

U ovom radu tako će se analizirati devet drama, tri drame Lade Kaštelan, tri Ivana Vidića i tri Mate Matišića:

2.1. POSLJEDNJA KARIKA LADE KAŠTELAN

Lada Kaštelan⁹⁴ je temu ispreplitanja svijeta živih i svijeta mrtvih otvorila već prvom dramom *A tek se vjenčali...* (1980.), no dublje ju razrađuje u drami *Posljednja karika* u kojoj Ona,

ili besmislici“ (Crichtley 2007, 13-14). Takvu teoriju zastupaju i Kant, Schopenhauer i Kierkegaard. Morreall će ju nazvati teorijom inkongruentnosti, navodeći kako se, poput teorije superiornosti, temelji na kontrastu, no, „while amusement for the superiority theory is primarily affective, for the incongruity theory amusement is an intellectual reaction to something that is unexpected, illogical, or inappropriate in some other way“ (1983, 15) (Prijevod (T.P.): „dok se smijeh u teoriji superiornosti temelji na afektu, u teoriji inkongruencije se radi o intelektualnoj reakciji na nešto neočekivano, nelogično“), a fokus se, tvrdi Morreall, premješta s emocionalne strane smijeha, na kognitivnu ili misleću.

⁹⁴ Lada Kaštelan rođena je 1961. godine u Zagrebu. Diplomirala je klasičnu filologiju i dramaturgiju. Kao gimnazijalki objavljena joj je zbirka pjesama *Hrana za ptice*, a prvi dramski tekstovi, nastali na temelju Euripidovih tragedija (*Alkestida*, *Feničanke*, *Helena* i *Tragedija o Agamemnonu*), objavljeni su u knjizi *Pred vratima Hada* 1993. godine. Godine 1997. u knjizi *Četiri drame* objavljene su drame *A tek su se vjenčali*, *Adagio*, *Posljednja karika* te *Giga i njezini*.

Prva drama *A tek se vjenčali* praizvedena je 1982. godine u *Teatru ITD* (u koprodukciji s ZKM-om). *Adagio* je praizveden 1987. godine u *Dramskom kazalištu Gavella*, a ponovno je igran 2009. godine u *HNK Zagreb*. *Posljednja karika* nekoliko je puta postavljena na pozornicu – praizvedena je 1994. u režiji Ivice Kunčevića u *Dramskom kazalištu Gavella*, već sljedeće godine izvedena je u *HNK Osijek* u režiji Želimira Oreškovića, u

trudna i na rubu života i smrti, uz pomoć misteriozne Služavke organizira večeru za svoju preminulu majku i baku te njihove pratioce. U 1994. godinu, vrijeme sadašnjosti One, tako dolaze Baka i Majka, obje na svoj 35. rođendan. Za vrijeme večere odmotavaju se obiteljske tajne, otkrivaju obiteljski odnosi i uloge te konačno ponovno uspostavlja izgubljeni obiteljski red.

2.2. GIGA I NJEZINI LADE KAŠTELAN

I u drami *Giga i njezini* prisutno je isprepletanje irealnog svijeta i svijeta zbilje. Giga, koja je ostala udovica nakon što joj je suprug Marko nestao u ratu, stvara u glavi imaginarnog Marka s kojim živi niz godina. U međuvremenu je snube prosci, ukupno njih sedam, koje Giga odbija, svjesna da će se u jednom trenutku ipak morati odlučiti. U trenutku kada ipak pristane proglasiti realnog nestalog Marka mrtvim, mijenjaju se pozicije, prosci postaju irealni, a realni Marko se vraća kući. Smatrajući da ga je Giga iznevjerila, Marko ju napada, Giga ga u obrani usmrćuje te nastavlja živjeti s imaginarnim idealnim Markom. Drama se temelji na motivima drame Milana Begovića *Bez trećega*.

2.3. PRIJE SNA LADE KAŠTELAN

Drama *Lade Kaštelan Prije sna* smještena je u bolnicu, vjerojatno ginekološki odjel na kojem se nalazi šest žena, svaka s različitim zdravstvenim problemima i obiteljskim odnosima. Prva

Varaždinu je izvedena 1996. godine u režiji Hane Veček, a 1998. godine izvedena je u HNK Rijeka u režiji Nenni Delmestre. Drama *Giga i njezini*, dobitnica nagrade Marin Držić 1995. godine, a na pozornicu je postavljena 11. ožujka 1997. godine u režiji Neve Rošić. Godine 2005. prouzvedena je drama *Prije sna* u režiji Nenni Delmestre u GDK Gavella. Ista drama nagrađena je Marulom za 2006. godinu, a igrana je i u splitskom HNK 2008. godine. Godine 2007. tiskana je u izdanju ITI-ja uz engleski prijevod. Drama *Dva i dvadeset* napisana je 2011. godine, još uvijek nije izvedena.

Lada Kaštelan napisala je i nekoliko radio drama, radijskih adaptacija svojih drama (*A tek se vjenčali*, *Posljednja karika* i dr.), filmske i televizijske scenarije.

Od 1987. godine radi kao dramaturginja HNK u Zagrebu, a od 2001. godine predaje na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu.

trudnica zbog supruga neprestano neuspješno pokušava ostati trudna, a u snu viđa pobačenu djecu. Druga trudnica odlazi na umjetnu oplodnju iako joj se brak raspada. Mlađa žena naslijedila je bolest od majke i neće moći imati djece. Starija žena, unatoč tome što ima tešku bolest, to ne želi priznati svome sinu. Žena godinama živi uz Muža koji ju otvoreno vara. Tu je i Žena koja spava, ona koja se nikada ne budi, a navodno je i rodila u snu. Ona je i poveznica s bajkovitim umetkom koji na specifičan način govori o majčinstvu. Izvan bolnice nalaze se muški likovi: Muž, Mate, dvojica prijatelja Mlađe žene, Otac pet kćeri, ali i Ljubavnica čija je sudbina određena njezinim izvanbračnim odnosom.

Govoreći o premijeri drame *Prije sna* Lade Kaštelan, Lucija Ljubić navodi karakteristike teksta Lade Kaštelan: „paralelni svjetovi, izmaštani prostori zaogrnuti plaštem zbilje, nevidljivi i nezbiljski likovi, propitivanje graničnih točaka u lancu između gašenja i rasplamsavanja života kao i provjera opravdanosti vlastitog postojanja“ (Ljubić 2005, 5). Također, naglašava kako je sve prikazano „kroz filter ženskog očišta“, ali tako da je riječ o „suptilnim promišljanjima radi ovjeravanja osobitog, ženskog postojanja u svijetu“ (Ljubić 2005, 5). Ipak, ni u ovoj drama Kaštelanova ne zaboravlja društvenu zbilju, zaključit će Ljubić, „bez obzira jesu li u limpskim predjelima bolnice ili u priprostom kafiću“ (Ljubić 2005, 6). Govoreći o drami *Prije sna* Lucija Ljubić će navesti kako Lada Kaštelan kroz društvenu kritiku, odnosno ironiju, progovara o problemima suvremenog društva – „politički oportunisti, djeca u prekoceanskoj dijaspori, pitanje braniteljskog statusa, homoseksualnost, brakolomstvo, mlade neudane žene u platonskim prijateljstvima s muškarcima, medicinski potpomognuta oplodnja“, a sve kako bi u drami „održala vezu sa zbiljom“, jer se likovi približavaju granici nezbiljskog (2005, 6).

2.4. OCTOPUSSY IVANA VIDIĆA

Martina Petranović razlikuje dvije faze Vidićeva⁹⁵ dramskog pisanja. U prvu fazu ubraja drame *Harpu*, *Netko drugi*, *Putnike*, *Veliku Tildu*, *Groznicu* i *Ospice*, a karakteristične su po

⁹⁵ Ivan Vidić rođen je 1966. godine u Zagrebu. Diplomirao je dramaturgiju na *Akademiji dramske umjetnosti* u Zagrebu 1991. godine. Osim dramskih tekstova, piše i prozu te filmske scenarije.

Prvo izvedeno djelo mu je *Harpa* igrana 13. prosinca 1991. u ZKM-u, u režiji Božidara Violaća. *Harpa* je prvi puta objavljena u *Prologu* (“Prolog”, br. 67/68, Zagreb 1988/89) 1987. godine pod imenom *Škrtica*. Drama *Netko drugi* objavljena je u Novom prologu 1990. godine (“Novi Prolog”, br. 17/18, Zagreb 1990), a iste godine

„postmodernističkoj igri, preslagivanju i resemantizaciji, intertekstualnosti, sklonosti parodiji, persiflaži, travestiji i srodnim strategijama, izbjegavanju scenskog realizma, odustajanju od klasične koncepcije dramskog lika, rastrzanosti prostorno-vremenske strukture i dramskih zbivanja, izmicanje okovima ideologije“ (2006, 132). Prema Petranović, zaokret se događa s *Bakinih srcem*, „preobrazbu Vidićeva pisma možda najjasnije odražava problematika rata kao dramatičarove trajno prisutne opsesije“ (2006, 132).

Ipak, prema Petranović, Vidić, iako se usmjerava realizmu, „nikada se posve do kraja ne odriče nadrealne nadgradnje dramskoga svijeta ili crnohumornih, grotesknih i ironijskih tonova, pa ni intertekstulnih dijaloga s književnom tradicijom“ (2006, 133). Stoga njegov opus smješta „negdje na presjecištu tragedije i parodije, melodrame i groteske, na pola puta između nervoznoga cereka i peckanja u želucu“ (2006, 133).

Drama *Octopussy*, nastala na temelju dvaju poglavlja neobjavljenog romana *Prijateljska vatra*, odvija se u ugostiteljskom objektu istoimenog dvosmislenog naziva, unutar 24 sata. Tu krčmu na raskršću dviju cesta drži Gazda, a služi mu njegov ne tako sposoban rođak Redar, no pitanje srodstva i nasljedstva ono je što se ne dovodi u pitanje u ovakvoj zajednici. Krčmu posjećuju tek rijetki, svakodnevni gost je slijepi starac Notar koji nakon ispijene rakije ima vizije, a za zabavu su zadužene tri pjevačice, popularno nazvane Bećarice. Ipak, u *Octopussy* iznenada dolazi Andrija, u pratnji svog bratića Keke koji treba od Andrije naslijediti pravo na upravljanje rodnim krajem. Andrija je optužen za ubojstvo Nijemca i njegove supruge s kojom je bio u ljubavnom odnosu, ne znajući da je to zapravo njegova strina. Naime, njegov stric-Stipe je mitska osoba u ovom kraju i svi iščekuju njegov povratak, no zbog niza plastičnih operacija nitko ga nije prepoznao. Andrija je tako, baš poput Edipa, obilježen incestom i rodoskvnućem, te je osudio svoj rod na prokletstvo tijekom naraštaja. Osim toga,

u Quorumu je objavljena drama *Velika Tilda* (“Quorum”, br. 5/1990, Zagreb). U Teatru ITD najprije je izvedena drama *Putnici* 1993. godine u režiji Borne Baletića, a zatim *Groznica* 1995. godine u režiji Milana Živkovića. Drama *Ospice* izvedena je 1997. godine u režiji Krešimira Dolenčića u GDK Gavella. *Ospice* su objavljene sljedeće godine u časopisu Glumište. Godine 1999. praizvedena je drama *Bakino srce* u Teatru ITD u režiji Vladimira Stojsavljevića, a 2000. godine praizvedena je drama *Velika Tilda* u režiji Nenni Delmestre u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci. *Octopussy* je praizveden 2003. godine u HNK u Zagrebu u režiji Ivice Boban, a *Veliki bijeli zec* (Prvotisak drame objavljen je u časopisu Kazalište, br. 11-12, 2002.godine.) već sljedeće godine u ZKM u režiji Ivice Kunčevića. Godine 2007. u Ljubljani je izvedena Vidićeva drama *Život u sjeni banane*.

Ivan Vidić dobitnik je nagrade Marin Držić za drame *Bakino srce* 1998. godine i *Octopussy* 2001. godine. Dobitnik je i nagrade Dubravko Dujšin za *Velikog bijelog zeca* 2004. godine.

Octopussy je otvoren i nekim drugim svjetovima, pa u njega dolaze i irealni likovi: od samog vraga, preko medvjede šape koja noću ubija, do utvara i žandara iz nekih drugih vremena koji donose krajnju osvetu.

Sam Vidić razjašnjava kako je u *Octopussyju* riječ o „arhetipskoj situaciji, mitu svedenom na lokalnu mjeru“, a temelji se na „demitologizaciji junaka, obitelji, karaktera, nacije, a kao svaka demitologizacija zapravo je nanovo mitologiziranje“ (Vidić 2003, 71).

Kada govori o drami *Octopussy* Bojan Munjin govori o njenim „antimitskim junacima“, „mračnim, očajnim ljudima, naviklim na kukavičluk i smrad međuljudskih odnosa, okupljeni u krčmi kozmopolitskog naziva Octopussy“ (Munjin 2004, 5-6). „Postupkom koji je kritika već nazvala zgušnjavanjem“, navodi dalje Munjin, „Vidić svodi događaje, ljude, krajolik i datume na problem sumornog duhovnog okoliša koji je trajno prisutan bez obzira na konkretne događaje“ (2004, 6).

Osim toga, navodi Ružić, „uza sve ironijske, satirične i aktualne elemente, naslonjene na funkcionalni zaplet, tu je i onaj nadrealni koji postoji u svakom od Vidićevih komada“ (Ružić 2002, 34).

2.5. VELIKI BIJELI ZEC IVANA VIDIĆA

Dramu *Veliki Bijeli zec* Ivan Vidić u ironiziranom predgovoru određuje kao „obiteljsku dramu“ tako stavljajući naglasak na odnose u tročlanoj obitelji koju čine Majka, Otac i njihova kći Jela. Obiteljske uloge jasno su određene – Majka je prvenstveno kućanica, supruga i majka, Otac hranitelj i zaštitnik obitelji, dok je njihova kći Jela u stanju prijelaza iz kćeri u ženu. Drama je podijeljena u dva čina, dva dana - prvi je obećavajući i utopijski, no on se ne tiče samo obitelji, nego i cijele države u čijoj je izgradnji sudjelovao i sam Otac. Upravo zato je prvi dan usredotočen na svečani mimohod i Očevu proslavu, ali i Jelin gubitak nevinosti. Drugi dan donosi preokret – Otac nije sudjelovao u mimohodu i sad sve više zapada u alkoholizam, Majka je ona koja postaje hraniteljicom obitelji, a Jela se vraća kući nakon neuspjele veze. S protekom vremena obitelj se sve više raspada, da bi sve završilo Jelinim ubojstvom - mišomorom koji je Majka zapravo namijenila Ocu.

2.6. ONAJ KOJI SE SAM GOVORI IVANA VIDIĆA

Drama *Onaj koji se sam govori* progovara o dvama svjetovima – svijetu bogatih i svijetu siromašnih. Duboko u spilji živi siromašna obitelj koju čine Baka i Dječak, a preživljavaju od onoga što im donese njihov neobičan fantastični kućni ljubimac Maca. Prvi susjed im je Debeli, korumpirani političar koji brine samo za vlastiti profit te iseljava siromašne ljude iz njihovih prirodnih staništa kako bi mogao sagraditi zgrade. Ipak, kada se u jednom trenutku počne nadimati i ispuhivati iz sebe samo istinu, pomoć će potražiti upravo kod Bake i Dječaka, ne znajući da je njihove obitelji već spojila tajna veza između Dječaka i njegove kćeri Sekice.

Govoreći o Vidiću, Marina Petranović karakterističnost njegova rukopisa vidi u „kritičkoj literaturi, njegovoj ludičkoj, reciklirajućoj komponenti, poigravanju konvencijama i klasičnim predlošcima, igri govora, rascijepljenosti jezika, dramske pozicije, prisustvu svijeta zlih slutnji, opsjednutosti temama seksualnosti, političkog nasilja, novčane pohlepe, tajanstvenog pisma koje pobuđuje nadu, korištenju fantastičnih narativnih postupaka i poigravanju nadasve ironičnim, disperzivnim, nejasnim i nesigurnim značenjima“ (152-153). Martina Petranović mladog Vidića i njegove prve dramske tekstove također smješta u (tada) „novi postmodernistički naraštaj dramskih pisaca sklonih ludizmu, parodiji, persiflaži i intertekstualnim igrama s književnim i kulturnim naslijeđem“ (2006, 130).

2.7. BLJESAK ZLATNOGA ZUBA MATE MATIŠIĆA⁹⁶

⁹⁶ Mate Matišić rođen je 1965. godine u Ričicama pokraj Imotskoga. Diplomirao je na Pravnom fakultetu u Zagrebu, radio je kao urednik Dramsko-literarne redakcije Hrvatskoga radija, zatim kao dramaturg u Jadran filmu, skladao je glazbu za filmove (*Kako je počeo rat na mome otoku*) i kazališne predstave (*Božićna bajka*, *Cinco i Marinko* i dr.), a pisao je i filmske scenarije (*Život sa stricem* i dr.).

U književnosti se javio dramom *Bljesak zlatnoga zuba* koja je objavljena u *Prologu* iz 1985. (Prolog/teorija/tekstovi, 2/1985) pod imenom *Namigni mu, Bruno!*. *Bljesak zlatnog zuba* praižveden je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu 8. veljače 1987. godine u režiji Marina Carića (Druga izvedba bila je 1994. godine u HNK Osijek.). Godine 1988. dvaput je postavljen dosad neobjavljeni tekst *Legenda o svetom Muhli*, prvi puta u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku u režiji Žarka Petana, a zatim u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci u režiji Marina Carića. *Božićna bajka* praižvedena je 1989. godine u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku pod imenom *Josip i Marija* u režiji Marina Carića, a *Cinco i Marinko (Lijepa smrt)* u režiji Marina Carića praižvedeni su u Satiričnom kazalištu Kerempuh u Zagrebu, 1992. godine. Obje drame prvotno su objavljene 1996.godine unutar knjige drama *Namigni mu, Bruno. Anđeli Babilona*, napisani 1992. godine, objavljeni su prvi puta u Kolu 1996. godine, a iste godine su praižvedeni u Dramskom kazalištu Gavella u režiji

Drama *Bljesak zlatnog zuba* većim je dijelom smještena u selo Ričice u kojoj dio žena i djece žive sami jer su im muževi na radu u Njemačkoj. Jedna od takvih obitelji je i ona Truse i Stipe, pa kad njihova kći izvanbračno zatrudni, otac dolazi kako bi organizirao brak i spriječio ogovaranje seljana. U Ričicama su prisutne i primarno dvije ideološke struje: jednu predstavljaju Nine i njegov unuk Iko koji su vezani za zemlju te njeguju tradiciju, a s druge su Učitelj i Doktor koji žele promjene te se zalažu za izgradnju brane koja će u konačnici i potopiti selo. Tu su i Babe, ironične komentatorice svakodnevnih događaja, poštari-glasnici, kao i udvarači koji kao prednost prilikom udvaranja upravo koriste svoje zlatne zube.

2.8. ANĐELI BABILONA MATE MATIŠIĆA

U središtu *Anđela Babilona* je Gradonačelnik jedne urbane sredine koji je emotivno vezan za svoj rodni zavičaj, pa u uredu drži ovcu s kojom ima poseban odnos. On je i nepismen, pa zaduži Profesora, koji štrajka glađu jer mu je onemogućeno akademsko napredovanje, da ga u jednom danu nauči slova kako bi lakše politički manipulirao. Drama je tako podijeljena na nastavne sate unutar kojih gradonačelnikov ured sve više počinje sličiti na biblijski Babilon u kojemu je jedini nevini lik ujedno i na kraju tragično žrtvovana ovca Bilka.

2.9. SVEĆENIKOVA DJECA MATE MATIŠIĆA

Leo Rafolt ističe kako Matišićeve drame, a prvenstveno tu misli na *Anđele Babilona* i *Svećenikovu djecu*, „posjeduju snažnu kritičku notu i u modusu groteske i tragigroteske ismijavaju vrijednosti novog režima“, pa će zaključiti kako „crnohumorno, farzeskno i

Božidara Violića (Prva verzija s podnaslovom *Drama s pjevanjem i plesanjem* objavljena je u časopisu Kolo 1996 (br.1) i u knjizi *Anđeli Babilona* (1996). Nova verzija drugačijeg završetka tiskana je u knjizi J. Boke *Nova hrvatska drama* (2002)). Božidar Violić režirao je i *Svećenikovu djecu* 1999. godine koja su objavljena unutar antologije Lea Rafolta *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame* iz 2007. godine (U navedenoj antologiji objavljene su i drame Ivana Vidića *Veliki bijeli zec* te Lade Kaštelan *Prije sna.*). Autor je i *Posmrtna trilogija* objavljene 2006. godine koju čine drame *Sinovi umiru prvi*, *Žena bez tijela* i *Ničiji sin* napisane 2005. godine. Iste godine u GDK Gavella izvedena je drama *Sinovi umiru prvi*. Drama *Fine mrtve djevojke* praizvedena je 11. siječnja 2013. godine u *GDK Gavella*.

groteskno u hrvatskih dramatičara koji stvaraju devedesetih godina postaje jedan od osnovnih oblika izražavanja“ (Rafolt 2011, 18).

Svećenikova djeca pri tome se bave pitanjem pronatalitetne politike. Naime, kada postane svjestan da stanovništvo sve više stari, a sve manje djece se rađa, Fabijan odlučuje uz pomoć prijatelja trafikanta Petra bušiti prezervative i tako povećati natalitet. U međuvremenu, Petrova žena Marta koja ne može imati djecu pronalazi dijete u kutiji te odlučuje odglumiti trudnoću samo kako bi ga zadržala. Iako se sumnja da je djetetu biološka majka violinistica koju roditelji njena ljubavnika Stjepana drže u podrumu kako bi iznijela trudnoću, ispostavlja se da mu je majka ipak pacijentica u ludnici u kojoj i sam Fabijan završava nakon što umjesto rođenja prouzrokuje niz smrti.

3. INTIMNO

Odabrani korpus drama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića, vidjeli smo, ima zajedničke motivske svjetove koji su vezani uz obiteljske, odnosno, ideološke teme. Upravo teme poput obitelji, obiteljskog nasljeđa, obiteljskih uloga, majčinstva, ali i partnerskih i bračnih odnosa, kojima navedeni korpus obiluje, možemo nazvati „intimnim“, no kako bismo to potkrijepili vratimo se na trenutak teorijskoj podlozi.

Kada govori o pojedincu Niklas Luhmann naglašava kako pojedinac živi unutar osobnih (intimnih) i neosobnih (šire društvenih) odnosa⁹⁷.

Luhmann karakterizira moderno društvo kao ono koje ima „više mogućnosti za neosobne odnose i intenzivnije osobne odnose“ (1996, 9). Pojedincu je, prema Luhmannu, potrebna razlika između „bliskog i dalekog svijeta“ (1996, 13), razlika „iskustava, procjena i načina reagiranja“, kako bi mogao „kanalizirati dobivanje informacija“ (1996, 13). Stoga, prema Luhmannu, možemo govoriti o „intimnim odnosima“ u kojima „postaju važna više individualna, jedinstvena svojstva osobe“ (1996, 10).

Termini „intima“ i „intimno“ često se tumače kao „neotuđiv i neponovljiv unutrašnji i duševni svijet pojedinog bića“ (Hrvatski 2004, 229), ali i kao „najosobniji osjećaji i odnosi u ljubavi, braku, obitelji“ (Hrvatski 2004, 229.).

I Renate Lachmann termin intimno - „intimus, najunutarniji, najdublji, najpouzdaniji, jest superlativ od interior, unutarniji, tajniji, pouzdaniji. Inter kao komparativ od in znači stupnjevanje `u` ali i `između`“ (2007, 292) - određuje na dva načina, kao „oznaka nečega što individua, u odnosu na psihu ili tijelo, osjeća kao svoje `vlastito`, kao osobno područje. U to područje mogu spadati raznolike stvari: osjećaji, ideje, snovi, autorefleksija, opažanje vlastitoga tijela“ (2007, 292), „u drugome značenju intimno dozvoljava da se u njemu

⁹⁷ Neosobni odnosi su za Luhmanna primarno ekonomski i gospodarski, „no gospodarstvo je samo jedan od više momenata društvenoga života. Čak i kad se zauzme stajalište pojedinca, prirodno je da on prema većini drugih može stvarati sam one osobne odnose. Utoliko se društvo, ako pod njim razumijevamo ukupnost mogućih odnosa, pojavljuje kao pretežito neosobno. No istodobno za svakog pojedinca također vrijedi da on u nekim slučajevima može intenzivirati osobne odnose, mnogo toga što shvaća kao svoje najsvojstvenije pripočivati drugima i nalaziti potvrđeno u drugima“ (Luhmann 1996, 9).

sadržano ime inter interpretira kao odnos kojim se određuje verbalna i gestička komunikacija između dvije (ili) više individua“ (2007, 293).

Intimnim, dakle, možemo odrediti osobne (obiteljske) odnose u kojima se nalaze likovi u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića, dok se oni ideološki, o kojima ćemo kasnije govoriti, mogu okarakterizirati kao oni „šire društveni“. U radu će prvenstveno biti naglasak na intimnim-obiteljskim odnosima, a kada i govorimo o partnerskim odnosima sagledat ćemo ih s obzirom na tendenciju da postanu, odnosno ne-postanu (u smislu narušavanja), obiteljski odnosi.

3.1. OBITELJSKI NIZ⁹⁸

Ukoliko, slijedeći Luhmanna, odredimo obitelj kao strukturirani podsistem, možemo zaključiti da se kao takav podvrgava pravilima sistema te ima ograničenu specifičnu komunikaciju, granice koje ju odvajaju od okoline i drugih sistema, oblikuje uloge, očekivanje je unutar pod/sistema generalizirano, i sl. U dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića vidljivo je na koji način različiti pod/sistemi (poput onih političkih, ideoloških, religijskih i sl.) djeluju na pojedine likove, a u prikazu ćemo krenut upravo s obiteljskim, jer društvo je ono koje, prema Meadu, oblikuje pojedinca, a prvotna društvena zajednica kojoj neki pojedinac pripada, u koju se najčešće rađa, upravo jest obitelj. Upravo zbog činjenice da se pojedinac najčešće rađa u obitelj, otvara se pitanje nasljeđivanja kao bitne odrednice obiteljskog sistema.

Važnost pripadnosti nasljednom nizu posebno je naglašeno u drami Ivana Vidića *Octpussy* u kojoj su likovi podijeljeni na one koji pripadaju određenoj obiteljskoj lozi, pa su stoga posebno pozicionirani, i na sve ostale, koji su im najčešće podređeni i čine okolinu njihova obiteljskog podsistema. Obiteljska loza u ovom slučaju znači poseban položaj u društvu, zaštitu i moć⁹⁹, a pomoću nje se prenose i ideološki i patrijarhalni obrasci ponašanja.

Obiteljski sistem u drami je jasno razrađen - osnovno pravilo jest poštivanje prvenstva roda, a jasno su podijeljene i uloge. Andrija, kao krvni nasljednik svoga Strica, prisvaja pravo upravljanja krajem i s time usklađuje i svoje ponašanje:

⁹⁸ Obitelj je kroz povijest proučavana u različitim disciplinama, počevši od filozofije, pa sve do sociologije, psihologije i medicine, a svaka od disciplina prilazila joj je na specifičan način i u žarište stavljala specifičnu odrednicu. Samim time brojne su i definicije obitelji - sociološka se temelji na društvenoj funkciji, psihološka na socijalizaciji i razvoju djeteta, pravna na braku i srodstvu i sl.

⁹⁹ Pitanjem moći baviti ćemo se nešto kasnije.

„ANDRIJA (za sebe, mantra da se smiri): Sve je moje. Moje. Moje. Ovo je moj kraj i ja tu radim što hoću. Sve je ovdje moje od davnine. Moje je i odavde do Davnine, pa od Davnine, do Didovog roga, od Didovog roga do Babine Strane, od planine do mora, pa sve nazad do ove strane, na zapad do planine i na istok do Davnine, koja je u neku ruku centar ovog kraja, iako nije najveća. Moji su gradovi i sela, moje su šume i polja, moje su ceste i sve ono što putuje cestama. Moji su ovdje svi putevi i stranputice. Moji su ljudi i sve ono što oni imaju. Sve im ja dajem, a oni žive i rade za mene. Tko ovdje dođe, došao je na moje, ja sam napisao dobrodošli preko ceste, a oni su došli na moje.“ (Vidić 2002, 293)

On je nadaleko, gotovo mitski poznat u svome narodu, kao onaj „od Davnina“, još jedan u slavnoj nasljednoj lozi:

„GAZDA (šapće mu): Ne ponovilo ti se. Udarit će me kap. Pa je l' ti znaš s kim si bio drzak?! Je li ti znaš tko su oni?! Želiš ti doživjeti sutrapnji dan?! Pa oni su ti od Davnine, ono je Keko, a drugi, to je Boga mi, Andrija glavom...“ (Vidić 2002, 299)

Svoju ulogu naslijedio je od strica Stipe, koji se preselio u Njemačku, a sada se vraća kako bi „obnašao čelne dužnosti“ (Vidić 2002, 293). U toj ulozi kasnije će ga naslijediti bratić Keko:

„ANDRIJA: Kad ja odem, a ti preuzmeš sve, ne puštaj nikome. Ako popustiš, milit će da se bojiš, da si slab na živce i živog će te pojesti“

I poslovi se dobivaju na temelju krvnoga srodstva, pa tako Gazda nekoliko puta ističe da trpi Redara samo zato što mu je sinovac:

„GAZDA (razočarano): Eee, da mi nisi sinovac, ne bi ti ovdje nikad radio. Šuti! Eee, muko moja“ (Vidić 2002, 291),

a obiteljska zaštita često služi i u zataškavanju različitih razbojstava:

„KEKO: Ne brini se zbog toga, stoput sam ti rekao. Otišao si, ako te je tko i vidio, nema šanse da će se usuditi to reći. Nitko ne smije ni pisnuti. Vice treba doći svaki čas. Ako treba, stvar ćemo valjkom zagladiti.“ (Vidić 2002, 310)

Osim jasno usklađenih uloga, sistem ima i prepoznatljive kodove, iskaznice koje pripadnici sistema posjeduju i koje im služe za legitimaciju¹⁰⁰ te omogućuju posebne povlastice, a rangirane su s obzirom na zauzimanje položaja u obitelji:

„KEKO: A što nisi lijepo stao, pokazao im iskaznicu i sve ih rastjerao?

ANDRIJA: Eh, iskaznicu. Tko to danas nema.

KEKO: A koju imaš?

ANDRIJA (ponosno): A koju ću imati – valja zlatnu!

KEKO (zavidljivo): Eh, jesi...A ja samo plavu, običnu.“ (Vidić 2002, 294)

(...)

„ANDRIJA: A vidi – ja ti imam još i ovu, crnu. (Vadi i pokazuje mu.) To ti je uvozna, izvozna dozvola, vozačka dozvola, lovačka i ribička dozvola, te platna i kreditna kartica i svaka druga dozvola. Danas ti je kartica sve. Sve smiješ. Legitimirati, ispitati, konfiscirati oružje, stan i prevozno sredstvo i stoku“ (Vidić 2002, 299).

U obitelji je na snazi i određen sustav vjerovanja, a kao norma se ističe trojstvo domovina-obitelj-crkva. Što je veća vezanost za obitelj veća je i moć, no veća je i kontrola, pa se bilo koji odmak od obiteljskih pravila strogo kažnjava. Stoga je i Andrijin čin rodoskrnuća neoprostiv, a doživljava se i kao prokletstvo, nesreća koja je nasljedna i koja zauvijek negativno obilježava rod¹⁰¹:

„NOTAR: I krv je potekla...od roda prolivena...na prokletstvo naraštajima koji će zbog usijanih glava ispaštati...kako je narod stoljećima ispaštao kletvu kraljeva.“ (Vidić 2002, 303)

(...)

¹⁰⁰ Legitimacija je za Luhmanna „uključivanje obveznih odluka u vlastitu strukturu odlučivanja“ (1992, 21), što znači da postoje određene norme ili odluke koje se na poseban način moraju poštivati.

¹⁰¹ Nataša Govedić ističe kako u *Octopussyju* „Vidić poseže za dramskim, gotovo mitskim materijalom Edipova rodoslovnog prokletstva u kojemu je krvna veza među muškarcima jedini kriterij međusobnog poštovanja, zaštite i zajedničkog kriminala“ (2002, 11).

„NOTAR: I ako se u narodu ponovno ne probudi vrlina...Ako se ne vrati svojem domu, obitelji i crkvi...Ako ponovno ne bude kao u ona stara vremena kad se poštivao zakon, red i poredak...I kad je svatko znao gdje mu je mjesto...Ako žene ne budu rađale...Djeca slušala starije...A narod predvodili oni najodlučniji i najumniji...Osuđeni smo na propast i izumiranje...Tako će i biti.“ (Vidić 2002, 314)

I u *Andelima Babilona* Mate Matišića nasljeđe igra značajnu ulogu u ponašanju likova, no ovaj je put riječ o nasljeđivanju obrazaca ponašanja, a ne o nasljeđivanju vlasti. Unatoč tome što sada živi u urbanom prostoru, Gradonačelnik i dalje duboko u sebi nosi osjećaj pripadnosti ruralnom kraju, pa vikendima odlazi na selo, služi se rustikalnim govorom, a u uredu drži ovcu Bilku. Odnos s Bilkom temelji se na obrascu koji Gradonačelnik nasljeđuje od svoga oca, kojeg je navodno i usmrtio zbog osjećaja suparništva:

„ŽENA: Hm...kućni ljubimac...? Ona je njemu puno više od toga...Ostalo mu tako u krvi...Na selu gdje se rodio imali su puno ovaca...majka mu je mlada umrla...otac se više nije ženio...jer nije imao s kim...Djevojke s tih brda nastoje što prije pobjeći u grad...Kad je bio dječak jedne večeri ga je probudilo ovčje zvono...Ustao je misleći da se vuk približio toru...

PROFESOR: I? Je li bio vuk?

ŽENA: Nije, nego otac...

PROFESOR: Otac?

ŽENA: Da, njegov otac...s velikim gumenim čizmama na nogama u kojima su bile i dvije stražnje noge od ovce...

BILKA (off): Meeee...! Meee!

ŽENA: Kad mu je bilo šesnaest, oca su našli mrtvog u toru...Optužili su nekog pastira koji je s ocem bio u svađi...Čovjek je proveo potpuno nevin petnaest godina na robiji...

PROFESOR: kako znate da je bio nevin?

ŽENA: Zato što je on ljevoruk...(pokazuje prema sobi u kojoj je gradonačelnik)...a policija je utvrdila po ranama da su ubodi zadani lijevom rukom...Pogledajte...(otvori vrata ormara, vidimo par velikih gumenih čizama). Mislila sam da ih čuvao kao uspomenu na oca, ali on ih skoro svake večeri navlači na noge i izvodi Bilku u šetnju, tu u park, ispred vijećnice...Ponekad zna provesti cijelu noć u Bilkinjoj sobi; nitko ne zna što rade...Čuje se samo njeno blejanje...“ (Matišić 1996, 18)

Motiv nasljedstva time je doveden gotovo do apsurdna, pa je vjerojatno i to jedan od razloga što je dramu Matišić žanrovski odredio kao „rustikalnu travestiju“¹⁰².

Vidićevom *Octopussyju* sličnija je Matišićeva drama *Bljesak zlatnoga zuba*. Teme pripadnost rodu i narodu, isticanje osjećaja tradicije i ljubav prema rodnom kraju, kao i težnja za održanjem postojećeg stanja, slične su Vidićevima, a i ovdje su istaknute kao temeljne vrijednost koje se prenose nasljeđem.

Kao nositelji nasljeđa prvenstveno se javljaju muškarci, pa se na taj način prenosi i patrijarhalni obrazac. Nino tako na unuka Iku prenosi odnos prema tradiciji, vjeri, ljubav prema domovini i zemlji:

„(Pojavljuju se nine i Iko. Nine Iki otkriva neke tajne.)

NINE: Kora i drvo, to ti je ko čovik i zemlja, Ikane moj! I jedno i drugo osića kad ih silom razdvojiš! I ko šta se čovik pati, tako i diple sviraju! Ne more jedno brez drugoga. Drvo brez kore je suvo drvo, suva i pusta je zemlja brez čovika. Čovik odvojen od svoje zemlje priča o njoj, o ljudima koji tamo žive, o običajima...“ (Matišić 1996, 75)

(...)

„NINE: Ništa meni nije Bog da nevista, ništa! Sve san ovo ja stica četri godine vucarajući se po brdima, ko divljak...Za zemlju san ja šepav, za zemlju! Zbog svoje pojate i svinjaka ja o kljuki odan...Ni unda nisan mirova kad su me sa ganjka tirali, a ni sad bome neću...“

MARA: Država će ijonako uzet ono što je državno...

¹⁰² O travestiji i parodiranju reći ćemo više u poglavlju o *irionjskom*.

NINE: A narod neće dat ono šta je narodno! A zemlja je narodna! I država je narodna...(Uzima pušku.)

MARA: Ostavi se puške, more sve na zlo izać!

NINE: Većeg zla od ovog za mene ne more bit nevista! (Odlazi.) Ajmo dite didovo, ajmo...

IKO: No passaran dide! No passaran!

MARA: Iko! Ne idi ti nigdi...Iko, vrati se...

(Iko odlazi sa Ninom. Mara ostaje sama.)“ (Matišić 1997, 103)

Obitelj u ruralnoj, zatvorenoj sredini, kakva je u *Bljesku zlatnoga zuba*, ima značajan utjecaj na razvoj pojedinca, jer su norme i naslijeđeni obrasci točno određeni i čvrsto postavljeni, pa im pripadnik sistema teško uzmiče.

Ono što se otvara u drami jest pitanje prenošenja/nasljeđivanja (društvenih) obiteljskih uloga, posebno kroz odnos majke i kćeri, o kojemu ćemo nešto kasnije detaljnije govoriti. U obiteljskom sistemu kakav je prikazan u Matišićevoj drami uloge su točno raspodijeljene kako bi struktura mogla opstati – otac je hranitelj obitelji, žena je majka i domaćica, a od djece se zahtjeva da slijede točno određene obrasce kako bi ih zatim mogli prenositi na neke buduće generacije:

„STIPE: Zavolit žeš ga! Ima vrimena! Dok se obiknete jedno na drugo! Ko da ja ovu tvoju mater volin, ali eto trpin je! Život je taki! Rodiš se, oženiš, pokotiš štogod dice, di si bijo šta si radio? Ništa! Ko te pita za voljenje!“ (Matišić 1996, 134)

Osim obiteljskih uloga, tu su i šire društvene uloge - poput uloga učitelja ili liječnika, koje služe opstanku društvenog sistema u cjelini. Uloge, kao društveni obrasci ponašanja, stoga su jedan od značajnih čimbenika u strukturi sistema koji se temelji na nasljeđivanju.

3.1.1. OBITELJSKE ULOGE

Na primjerima drama Mate Matišića *Bljesak zlatnoga zuba* i *Anđeli Babilona* mogli smo nazrijeti na koji način se nasljeđuje obiteljska povijest ali i usvajaju određene obiteljske uloge. U *Bljesku zlatnoga zuba* tako su točno vidljivi obrasci ponašanja koji se prenose s majke na kći te oca na sina, odnosno djeda na unuka.

Prema Burgessu, naveli smo, svaka uloga sa sobom nosi očekivanja, vrijednost i pritisak obiteljskog sistema na nositelja specifične uloge. Od kćeri se tako ovdje zahtijeva poštovanje i poslušnost roditeljima, izbor poželjnog ženika te nastavljanje loze, ali isključivo u bračnoj zajednici, od majke se očekuje da te vrijednosti prenese na kći, da se brine za kućanstvo te da bude poslušna supruga, dok se od oca/supruga, npr. očekuje da donosi odluke te prehranjuje obitelj.

I Ivan Vidić u svojim dramama ima jasno postavljene systemske uloge. U *Velikom bijelom zecu* su tako majka i otac čak i imenovani svojom obiteljskom ulogom, a s obzirom na to usklađuju i svoje ponašanje:

„MAJKA: Nego...ja mislim da naša Jela ima...nekog.

OTAC: Koga?

MAJKA: Nekog...mislim. Onako, dečka.

Šute i gledaju se.

OTAC (pomirljivo): Sedamnaest godina. Što si drugo i mogla očekivati. To ti je to. Ide vrijeme. Samo neka je solidan momak.

MAJKA: Ne znam. Kad ovo prođe, moram s njom sjesti i o nekim stvarima ozbiljno popričati.“ (Vidić 2012, 20)

Napuštanjem zadanih obrazaca ponašanja s obzirom na primarnu ulogu koju nose (majke/supruge, oca/hranitelja obitelji) dovode u opasnost strukturu obitelji te sistem nasljeđivanja uloga:

„MAJKA(tiho): Nemoj da te on čuje. To je jedino što mu je ostalo u životu, vidiš ga kakav je, vidiš kako danas živimo...(Uzdiše.) na niske smo grane spali.“ (Vidić 2012, 53)

(...)

„SIRKA: Eh, susjeda, susjeda...Pazi što radiš. Upropastit ćeš to dijete. Osim ako prije toga ne upropastiš sebe. U svakom slučaju, upropastit ćete se obje, ako nešto ne poduzmete. Zar ne vidite da vam taj čovjek radi o glavi?“

(...)

„Ne radi, jer neće. A i kad bi htio, ne može, jer ne zna. Služite ga, on od jutra do mraka spava. Ti cijeli dan čistiš po kućama, on navečer pokupi novce, pa do birtije do birtije.“ (Vidić 2012, 62).

Slično se događa i u drami *Onaj koji se sam govori* gdje se nasljedni niz prekida jer Dječak odrasta uz baku, a ne uz majku, pa baka mora preuzeti specifičnosti majčinske uloge kako bi red obiteljskog sistema ponovno bio uspostavljen:

„BAKA: Nemoj. Mlad si. Školovan si. Bila sam ti majka i učiteljica. Osnovno obrazovanje imaš. Ja sam ti ga dala. I još puno više od toga.“ (Vidić 2012, 115)

Uloge na taj način održavaju društvenu stabilnost i omogućuju funkcioniranje nasljednoga niza.

Drama Lade Kaštelan *Posljednja karika* najjasnije otvara pitanja nasljeđivanja i odnosa u obitelji, utjecaja nasljeđa na pojedinca, prenošenja uloga, sudbina i sl. U drami se promatra nasljeđe po ženskoj liniji, pa su junakinje nositeljice uloga i sudbina svojih prethodnica.

U pitanju su tri generacije, imenovane jednostavno kao Baka, Majka i Ona, svaka jedna od karika u obiteljskom lancu, one koje nemaju samo svoju, nego dijele sudbinu cijele obitelji,

neizbježno isprepletene sudbinama svojih predaka. Tako se obrazac odnosa One i ljubavnika može prepoznati u partnerskim odnosima njene majke, koji crpi iz odnosa prethodnih generacija. Isto tako, otvara se pitanje prenošenja negativnih obrazaca, nesretnih događaja, pa čak i smrti¹⁰³.

Upravo zato, Ona, posljednja nositeljica obiteljskih otisaka, odlučuje prekinuti sudbonosni niz i ne dopustiti da njene nasljednice budu obilježene obiteljskim „prokletstvom“ (sjetimo se *Octopussyja*). Odbijajući zadanu ulogu majke, Ona svjesno urušava obiteljski poredak i trajno onemogućava nastavljanje nasljednog niza:

„ONA: Ne mogu sama. Ništa više ne mogu sama.

Želim biti

Zadnja

Karika u

Lancu.“ (Kaštelan 1997, 83).

Tek narušavanjem očekivane uloge otvara se prostor transformaciji te konačan izlazak iz zadanog poretka.

3.1.1.1. Majčinstvo

Vidjeli smo da u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića nasljeđe igra značajnu ulogu, pa je i majčinstvo prvenstveno obilježeno funkcijom očuvanja nasljednog niza. Uloga majke pri tome je često jedina ženina uloga.

¹⁰³ Za Josipa Jankovića, pojedine obitelji u sebi nose i nasljedne negativne konotacije: „Brojni autori pokazali su da obitelj često biva instrument viktimizacije svojih članova i prenošenja nesreće s koljena na koljeno, iz generacije u generaciju! Poput teškog lanca koji sputava uznike ona često nesrećom roditelja kažnjava djecu da bi ova u sljedeću generaciju prenijela isto ili neko slično zlo. Jednako kao pojedinac ili globalni sustav ona je u stanju viktimizirati svoje članove do te mjere da im oduzima zdravlje, pa čak i život“ (1994, 278).

Uloga majke kao temeljne obiteljske i ženine uloge jasno je vidljiva u dvjema dramama – *Bljesak zlatnoga zuba* Mate Matišića i *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića. Ta uloga određuje ih intimno i sudbinski, istodobno im onemogućavajući pristup nekim drugim mogućnostima iz okoline, ali i doslovno zatvarajući područje kretanja.

Prostor drame *Bljesak zlatnoga zuba* jest, vidjeli smo, ruralni prostor, izoliran, snažno obojen patrijarhalnim obrascem. O ženinoj sudbini odlučuje otac/suprug, čije su socijalne uloge razgranate, pa dok majka u skladu s ulogom simbolično zauzima prostor kuhinje/kuće, muškarac osvaja područja i izvan samoga sela:

„(Seoska kuhinja. Na zidu izvezen natpis: `Kuharice manje zbori, da ti ručak ne zagori`. Na drvenom krevetu leži Zlata, tako da joj se glava umotana maramom od grubog platna jedva primjećuje. Trusa, njena majka, stoji pokraj peći i bdije nad mlijekom koje se isparava iz karirane posude.) (Matišić 1996, 76)

(...)

(Munchen. U sobi Mijo, Stipe i Marin. Stipe telefonira dok Mijo nervozno šeta po sobi tuckajući drškom noža po malom komadu drveta. Marin, odjeven poput provincijskog playboya, sjedi na krevetu i lista nekakv njemački časopis. Zidarskom olovkom on podcrtava interesantna mjesta u štivu. Odmah je jasno da u sobi žive samo muškarci. Iz kupaonice se čuje ženski glas. Gazdarica Hilda pjeva neku popularnu njemačku pjesmu.) (Matišić 1996, 87)

Iako je smješten u urbanu sredinu, *Veliki bijeli zec* donosi slične obrasce i podjele uloga. I ovdje su muški i ženski prostori točno naznačeni – majčin je i dalje prostor kuhinje/kuće, dok se muškarac izmješta, zauzimajući raznovrsna područja (šuma, kafić):

„Duga devetka. Kafić, gostionica, vrtni restoran, što god tko želi: univerzalni ugostiteljski objekt. Za stolom sjedi satnik Lukša i njegova dva prijatelja, Blaž i Mlačo, također u sređenim, vrlo urednim uniformama.“ (Vidić 2012, 29)

(...)

„Majka i Sirka u kuhinji. Predano pripremaju svečani ručak. Majka djeluje zadovoljno i ispunjeno, dok je Sirka ispod oka podsmješljivo mjerka.“ (Vidić 2012, 39)

Kuća je intimni, unutarnji prostor, prostor obitelji, izvora nasljeđa, jer prije nego što je zauzeo svoje mjesto u svijetu, navodi Bachelard, čovjek zauzima mjesto u kući, „always, in our daydreams, the house is a large cradle“ (1994, 7)¹⁰⁴. Takvom prostoru usklađena je i majčinska uloga nositeljice nasljeđa.

Ipak, to može biti i prostor odjeljenja, opresije, imaginarne zaštite uloge, majčin mikrokozmos bez mogućnosti napuštanja. Prostor kuće tako nastanjuje i kći, kao žena i nasljednica patrijarhalnih obrazaca, baš kao i imaginirana Višnja, ali ga sve više nastanjuje i otac nakon što gubi svoju mušku ulogu staratelja o obitelji:

„U maloj, neurednoj kuhinji Jela i majka upravo završavaju pranje suđa i usput bezvoljno razgovaraju.“ (Vidić 2012, 57)

(...)

„Majka i otac u kuhinji. Otac je danas ogroman, debeo i teži oko sto i pedeset kila. Za stolom sjedi u gaćama i bulji u tanjur pred sobom. Mrzovoljan je i mamauran.“ (Vidić 2012, 67)

(...)

„Jela uzima tanjure i pomaže. Jagoda joj ih uzima iz ruke.“ (Vidić 2012, 43)

Drama *Octopussy* Ivana Vidića smještena je u „muški“ prostor, tek poneki ženski likovi koji su u njemu prisutni imaju isključivu ulogu pružanja užitka i zabave:

„Ugostiteljski objekt u surovom, krševitom kraju. (...) Gazda za šankom pere čaše i mlati insekte ubrusom. Polutama: on zirka prema žaruljama, pa onda znatno pojača svjetlo, naštimava ga, da bi na kraju sve vratio onako kako je bilo. U dubini je postament male pozornice predviđen za živu muziku, izrešetana meta za pikado u koju je netko pucao iz pištolja, napola oljušteni plakat neke političke stranke i veliki poster s tri djevojke na njemu. Piše Bećarice što je netko flomasterom ispravio u Beračice; one ovdje nastupaju.“ (Vidić 2002, 287)

¹⁰⁴ Prijevod (T.P.): „uvijek, u našim svakodnevnim sanjarenjima, kuća je velika kolijevka“.

Patrijarhalan obrazac ovdje je osobito izražen, ne samo u odnosu prema ženama, nego i u pitanju nasljeđivanja, pa tako Andrija gubi dio svoje moći jer je nasljednik loze po majci, a ne po muškoj strani obitelji:

„ANKA: Tuče nas! (Gazdi.) On nas tuče, a ti tu stojiš i mirno gledaš!

GAZDA: Nije istina. Što to pričaš. Ja prvi ne bi dozvolio da netko tuče ženu. Tuku se muškarci međusobno. Dijete se išiba kad je zaslužilo, a pljuskaju se žene i živa muzika.“ (Vidić 2002, 309)

(...)

„ANDRIJA: Ti si, Keko, stariji i ti si oduvijek u svemu trebao biti prvi. Samo toliko. Da znaš, sad kad ovdje preuzimaš posao, da je to pošteno i da ja znam da je oduvijek tako trebalo i biti.

KEKO: Hvala ti, ali nemoj. Ja sam ti vjeran kao bratu i ništa ti ne zamjeram, jer znam da mora biti tako kad si od tazbine ili od ženske strane. Shvaćam ti ja to, prijatelju, oduvijek.“ (Vidić 2002, 311)

Drama *Prije sna* Lade Kaštelan pak smješta se u, patrijarhalno gledano, „ženski“ prostor - ginekološki odjel, na kojemu su žene povezane upravo svojim odnosom prema ulozi majke – trudnice, one koje pokušavaju imati djecu i žene koje su neplodne.

Za Simone de Beauvoir trudnoća je doslovno „drama koja se odigrava u samoj ženi; ona je istovremeno doživljava i kao obogaćenje i kao oštećenje; fetus je dio njenog tela i parazit koji je iskorišćava; ona poseduje njega, a i on nju; fetus u sebi sažima čitavu budućnost, a noseći ga, ženi se čini da je široka kao svet; ali sâmo to bogatstvo je poništava – ona ima utisak da nije ništa. Uskoro će se pojaviti jedan nov život i opravdati njenu sopstvenu egzistenciju – žena se time ponosi; ali isto tako oseća i da je igračka mračnih sila koje se titraju s njom“ (1983, 327). Stoga se, ističe Beauviour, trudnoća i majčinstvo doživljavaju na različite načine, „prema tome da li se odvijaju u pobuni, mirenju sa sudbinom, zadovoljstvu, oduševljenju“ (Beauvoir 1983, 321). Budući da se radi o najosobnijem i najintimnijem odnosu žene prema

majčinstvu, možemo ovdje govoriti unutar termina „majčinskog odgajanja“, iako su patrijarhalni obrasci i dalje prisutni.

Junakinje drame *Posljednja karika* Lade Kaštelan nastanjuju prvenstveno metafizičke prostore, prostore sjećanja i nasljeđa koji se mogu poistovjetiti s intimnim prostorom kuće, jer upravo je kuća „one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind“¹⁰⁵ (Bachelard 1994, 6). Takav prostor ispunjen je iskustvima majčinstva iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, što mu daje i posebnu dinamiku (Bachelard 1994, 7).

Iako u drami žena nije određena isključivo majčinskom ulogom, odnos majka-kći uvelike utječe na njen život i uloge koje nosi, jer postajući majkom, žena je ujedno i majka i kći:

„A mother identifies with her own mother (ot the mother she wishes she had) and tries to provide nurturant care for the child. At the same time, she reexperiences herself as cared-for child, thus sharing with her child the possession of a good mother“¹⁰⁶ (Chodorow 1997, 90).

3.1.1.2. Majke i kćeri

Za Nancy Chodorow majčinstvo je ciklički proces, ovdje bismo ga mogli nazvati lancem, nasljedna nit koja ide od majke prema kćeri i dalje:

„Women, as mothers, produce daughters with mothering capacities and the desire to mother. These capacities and needs are built into and grow out of the mother-daughter relationship itself“¹⁰⁷ (1997, 7).

¹⁰⁵ Prijevod (T.P.): „jedna od najvećih sila za integraciju misli, sjećanja i snova čovječanstva“.

¹⁰⁶ Prijevod (T.P.): „Majka se identificira s vlastitom majkom (ili majkom kakvu bi željela imati) i nastoji pružiti njegovateljsku brigu djetetu. Istodobno, ona ponovno proživljava sebe kao onu koja se brine za dijete te prenosi na svoje dijete posjedujući potencijal dobre majke“.

¹⁰⁷ Prijevod (T.P.): „Žene, kao majke, proizvode kćeri s kapacitetom i željom za majčinstvo. Ti kapaciteti i potrebe ugrađeni su i izrastaju iz samog odnosa majka-kći“.

Upravo takav jedan lanac prikazan je u drami *Posljednja karika* Lade Kaštelan gdje se nasljeđe majčinstva i utjecaj majke prebacuje s Bake na Majku, pa s Majke na Onu koja opterećena takvim utjecajem želi prekinuti lanac rađanja i nepreglednog prenošenja uloga.

Taj lanac vezanosti za majku, prema Chodorow, javlja se već u najranijoj fazi života:

„Psychoanalytic theory describes a mother-infant relationship of particular quality, and argues that the foundation for the mother`s participation in such a relationship is laid in her early relationship to her own mother“¹⁰⁸ (1999, 90). Prema Adrienne Rich žene stoga jesu istodobno i kćer i potencijalna majka.

Tako je i Ona, suočena s gubitkom majke, istodobno i suočena s gubitkom identiteta kćeri i identifikacijom s budućom majčinskom ulogom. Možda to i jest konačan razlog odluke o rađanju, jer, prema Judith Butler, „žena rađanjem stupa u vezu s majkom; ona postaje, ona jest vlastita majka, one su isti kontinuitet koji sebe diferencira“ (2010, 72). Slično tvrdi i Simone de Beauvoir „kada žena i sama postane majka na neki način zauzima mesto one koja ju je rodila: ona se tek tada smatra punoletnom“ (1983, 324).

Majčinstvo je generacijski proces, neosporno vezan uz obiteljsko, a to iskustvo, prema Chodorow, događa se i na nesvjesnoj razini¹⁰⁹.

U *Posljednjoj karici* vidljivo je i kako su, preko majke, kćeri identitetski povezane i s bakom, majčinom majkom, a često su i „osećanja bake prema unucima samo produžetak onoga što ona oseća prema kćeri“ (Beauvoir 1983, 442). U drami se može iščitati kako se takva vrsta povezanosti zatim zrcali i u nekim drugim odnosima.

To možemo potkrijepiti i teorijom Nancy Chodorow:

„I also make the claim, broadly, that the mother is very important in the daughter`s psyche and sense of self, such that core psychological and interpersonal experiences

¹⁰⁸ Prijevod (T.P.): „Psihoanalitička teorija opisuje odnos majke i djeteta kao onaj posebne kvalitete, te tvrdi da je temelj za postajanje majkom upravo u tom najranijem odnosu s vlastitom majkom“.

¹⁰⁹ O ulozi nesvjesnog u prenošenju obiteljskih obrazaca više ću reći u poglavlju o *irealnom*.

for women can be understood in terms of this internal mother-daughter lineage“¹¹⁰ (1999, viii).

Ipak, za ostale kćerine odnose, posebno one partnerske, izrazito je važan i odnos s ocem:

„He (Freud) finds that a woman`s preoedipal attachment to her mother largely determines both her subsequent oedipal attachment to her father and her later relationship to men in general“¹¹¹ (1999, 96).

Pozivajući se na psihoanalitičarku Marjorie Leonard, Chodorow navodi kako je odnos s ocem izrazito važan za razvoj kćerine heteroseksualne uloge:

„Leonard argues that the father`s role is crucial to his daughter`s development during her oedipal period and during preadolescence and early adolescence. She gives clinical examples of ways a father can be not there enough, which leads a girl to idealize her father and men, or to endow them with immanently sadistic or punitive characteristics – or can be there too much, requiring her to develop defensive measures against involvement with him and with men“¹¹² (1999, 118).

Djevojka razvija edipovski kompleks i prema majci i prema ocu, navodi Chodorow, tako se razvija trokut, a otac je taj koji „razbija“ vezanost za majku i omogućuje da se žena od nje odvoji.

Prema Chodorow najraniji odnos s majkom utječe na kasnije stvaranje intimnih odnosa:

"On one psychological level, all people who have experienced primary love and primary identification have some aspect of self that wants to recreate experiences, and

¹¹⁰ Prijevod (T.P.): „Također tvrdim, u širem smislu, da je majka izrazito važna za kćerinu psihu i osjećaj sebe, na takav način da se psihološka i međuljudska iskustva žene mogu promatrati kroz nasljednu nit“.

¹¹¹ Prijevod (T.P.): „On (Freud) smatra da ženska prededipovska vezanost za majku u velikoj mjeri određuje i njenu kasniju edipovsku vezanost za oca te kasniji odnos s ljudima u cjelini“

¹¹² Prijevod (T.P.): „Leonard tvrdi da je uloga oca presudna u kćerinu edipovskom razdoblju te tijekom predadolescencije i rane adolescencije. Ona daje kliničke primjere načina na koji otac koji nije dovoljno prisutan utječe na kćerinu idealizaciju muškaraca i oca, ili pak utječe na kćerinu sadističku i optuživačku prirodu – ili pak može biti pretjerano prisutan, što utječe na razvijanje obrambenih mjera u odnosu s ocem i muškarcima“.

most people try to do so. (...) Adult love relationships are an attempt to recreate primary intimacy and merging"¹¹³ (1997, 79).

U odnosu One s Ljubavnikom u *Posljednjoj karici* vidljiv je takav utjecaj, ali i prenošenje obrazaca, posebice usporedbom s majčinim partnerskim odnosima, ali čak i bakinim.

Ipak, partnerski odnos One dobrim je dijelom rezultat i odnosa s ocem, uz kojeg Ona nije odrastala, pa je, možda upravo zato što je odsutan, i idealiziran, što je vodi k idealizaciji partnera.

Caroline Eliacheff i Nathalie Heinich navode kako se svaka majka suočava s dva oprečna modela majčinstva¹¹⁴, uloge: „Ili majka, ili žena; ili karika u obiteljskom rodoslovnom stablu, ili jedinka obdarena specifičnom osobnošću; ili ovisna ili samostalna; (...) ili prokreativna (roditeljica) ili kreativna (stvarateljica).“ (2004, 19) Ta dva modela, naravno, ne moraju se isključivati i često istovremeno supostoje, kao što u dramama možemo i vidjeti.

Neke majke se posvete djeci i potisnu sve druge uloge tako postajući *više majke nego žene*, što je, vidjeli smo, većinski prisutno u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića, „u platonskom incestu, prema kojemu teži majka koja je `više majka nego žena`, ona isključuje svakog trećeg iz svog odnosa s djetetom, a osobito s kćeri, kao onom koja je slična majci“ (Eliacheff-Heinich 2004, 84).

S druge strane su *više žene nego majke*, majke-ljubavnice, majke-supruge, majke-zvijezde kojima je stalo ponajprije do vlastitih potreba: „Obrnuto, u slučaju žene koja je `više žena nego majka`, isključeno je dijete – prije svega kći, kao ona koja nije različita od majke. U tom drugom slučaju, majka se vezuje uz nekog muškarca, neki projekt ili neku strast, koja ne ostavlja nikakvo mjesto kćeri, nikakvu mogućnost da se ubaci u prostor koji joj je ostavila majka“ (Eliacheff-Heinich 2004, 84).

¹¹³ Prijevod (T.P.): „Na psihološkoj razini, svi ljudi koji su doživjeli primarnu ljubav i primarnu identifikaciju imaju dio sebe koji želi rekreirati to iskustvo, a većina ljudi to i pokušava. (...) Odrasli ljubavni odnosi pokušaj su ponavljanja primarne intimnosti i povezanosti“.

¹¹⁴ Autorice naglašavaju kako je majčinstvo univerzalna ženska tema: naravno, sve žene ne postaju majke, i sve majke nemaju kćeri; ali sve žene imaju majku, a ponekad čak i više „mama“ (Eliacheff-Heinich 2004, 11). Pri tome naglašavaju da taj izraz za njih označava funkciju, a ne geneaološko mjesto, čime se približavaju terminu „mothering“.

Majka iz *Posljednje karike*, unatoč jakom majčinskom obilježju u imenu, jednim je dijelom i majka-ljubavnica, ona koja je obilježena odnosima s muškarcima, a koji sudbinski određuju i njenu kćer:

„ONA: A s kim će doći mama?

SLUŽAVKA: vidjet ćete.

ONA: Ti sve znaš.

SLUŽAVKA: Ja sam ovdje zbog vas.

ONA: Voljela bih da dođe s tatom.

SLUŽAVKA: Teško.“ (Kaštelan 1997, 83)

U *Velikom bijelom zecu* majka je primjer majke-supruge, one koja se nakon odlaska kćeri više nije sposobna vratiti u primarno majčinsku ulogu te se u prvenstveno posvećuje muškarcu kao onome koji može ponovno vratiti strukturu obitelji:

„MAJKA: Nemoj tako, susjeda. Vidiš koliko mu je teško. Veliku su mu nepravdu učinili. Zna on biti težak, ali nije jadan kriv. U ovom trenutku moramo biti uz njega. Izjede ga to što ne radi.“ (Vidić 2012, 61“

Odnos majke i kćeri može biti postavljen i tako da se vidi hijerarhijska razlika. Za Giginu majku u *Giga i njezini* možemo reći da je primjer superiorne majke:

„GIGA: Čak mi je i rođena mati govorila da nisam lijepa.“ (Kaštelan 1997, 124)

Eliacheff i Heinich to objašnjavaju ovako:

„Što se događa kad kći, u majčinu pogledu, ne pronade osjećaj vlastite ljepote? Majčina superiornost tad više ne znači obećanje budućeg ostvarenja kćeri, nego neizbježnost nepremostive razlike, inferiornost zbog koje se kći čak neće nikad moći utješiti u srdačnom razumijevanju svoje majke, jer joj upravo vlastita majka zadaje tu bol“ (2004, 130).

Moguće da se ta inferiornost kod Gige ispoljavala i u odnosu s muškarcima, no, unatoč opasnosti od ponavljanja obrazaca, ona poduzima sve kako bi postala majkom, pa čak proglašava voljenog muškarca mrtvim kako bi imala priliku osnovati obitelj:

„GIGA: Počela sam se bojati samoće. Možeš li razumjeti?

MARKO: Nisam baš primjetio.

GIGA: Da se bojim?

MARKO: Da si sama.

GIGA: Imam već trideset godina.

MARKO: Nemaš još.

GIGA: Želim imati dijete. Možeš li to razumjeti? Dijete.“ (Kaštelan 1997, 122)

Ne identificira se samo kći s majkom, nego, prema Beauvoir, i majka u kćeri traži svoju dvojnicu, „na nju projicira svu neodređenost svog odnosa prema sebi, a kada sebi potvrđuje drugost tog alter ega oseća se izdano“ (1983, 355). Do sukoba dolazi kad dvojnica odlučuje postati „druga“, kada se odvaja.

Upravo majke igraju važnu ulogu u tzv. prijelazu kćeri iz djevojke u ženu, one su te „koje, najčešće, organiziraju taj prijelaz kćeri iz statusa djevojke u status žene. Ta ambivalentnost majki, koje istodobno sprječavaju i potiču svoju kćer da postane ženom, odgovara ambivalentnosti kćeri, koje podjednako žele i opiru se tome da iz statusa djevojke prijeđu u status žene“ (Eliacheff-Heinich 2004, 195). Za Luhmanna kontrola je obvezna kako bi omogućila konzistentnost uloge:

„Uloge koje smo jednom uzeli obvezuju nas na kontinuitet i svode mogućnost varijacija na granice onog što se može učiniti plauzibilnim bez gubitka identiteta, (...) kad ne bi bilo takvih uzajamnih vezivanja prikazom, ne bi bila uopće moguća trajna interakcija“ (Luhmann 1992, 90).

Dva su takva primjera vidljiva u dramama – odnos Jele i Majke u *Velikom bijelom zecu* te Zlate i Truse u *Bljesku zlatnoga zuba*. I Majka i Trusa su zapravo nepripremljene i iznenađene promjenama koje se odvijaju kod njihovih kćeri. Majka razgovorom pokušava vratiti bliski odnos s Jelom, pokušava joj pomoći savjetima, ukazati na vlastito iskustvo, ali i upozoriti, pa i spriječiti njenu promjenu u ženu i tako ju zaštititi od eventualnih povreda:

„MAJKA: Ja te možda gnjavim, ali vjeruj mi, ja sigurno bolje od tebe znam što je za ženu. Prestani, molim te, prije nego što se nešto dogodi. Promijenit će se, čim postigne što želi. Svi su muškarci isti. Ne daj mu da ostvari svoj cilj.“ (Vidić 2012, 22).

Na takav način majka istodobno ponovno pokušava preuzeti nadzor nad kćeri: „U današnje vrijeme, `imati na oku` znači prije promatrati, umiješati se, vidjeti dobro što se događa i, koliko god je moguće, razgovarati o tome: to je, mnogo suptilnije, ponašanje majke koja se upleće, koja glumi permisivnost da bi bolje osigurala svoju vlast nad kćeri“ (Eliacheff-Heinich 2004, 197). I sama Jela je pri tome svjesna koliki može biti majčin utjecaj na njen život: „Od majke se ne može pobjeći“ (Vidić 2012, 47), reći će sudbonosno.

Još jedan udarac za roditelje bio je Jelin povratak kući nakon neuspjele veze: „Vratiti se svojoj majci: osim što je riječ o potvrđivanju neuspjeha braka (u ovom slučaju veze, op.au.), to je i kretanje protiv prirode, koje primorava kćer da vrati unatrag svoju sudbinu, da ponovno prijeđe iz statusa žene u status djevojke, odnosno kćeri. Ta transgresija, to kršenje „reda“ – bračnog reda i reda položaja žene – odigrava se na nekoliko razina, od najindividualnijeg do najkolektivnijeg, i od najmaterijalnijeg do najsimboličnijeg.“ (Eliacheff-Heinich 2004, 218) Povratkom Jele kod roditelja polako se urušavaju sve iluzije o sretnoj obitelji, promijenjen je i odnos majke i kćeri te se Jela sada sve teže uklapa u već gotovo posve raspadnutu obitelj:

„MAJKA: Polako, srce moje. Imam posla preko glave. Tek si se vratila kući. Tko je mogao znati da će sve ispasti tako naglo...“

JELA: Već sam tri tjedna kod kuće.

MAJKA: Nismo mi mogli znati da ćete vas dvoje tako naglo prekinuti. Tko se tome mogao nadati? Otac ti je dao svoj lovački kabinet...“ (Vidić 2012, 52-53)

U tradicionalnijim obiteljima, kakvoj pripadaju Trusa i Zlata, majka na temelju vlastitog iskustva pokušava nametnuti ženika po vlastitom izboru i savjetuje kćer da odgovori na udvaranja mladića sa zlatnim zubima:

„ZLATA: Ja se neću udavat zbog para!

TRUSA: Unda ti se bolje i ne udavat!

ZLATA: Jesi li se ti za ćaću zbog para udala?

TRUSA: Nisan! I zato je tvoj ćaća u Njemačkoj, a ja ovdi, i zato smo mi svoje najlipše godine proveli na dvi strane, od jednog do drugog Božića! Da nam je bilo para ne bi nam se tribalo rastavljat, mogli smo živit skupa, ka šta je i dato čoviku i ženi! Nismo u ovi deset godina koliko smo vinčani, u vri glave godinu dana bili skupa. Kad čovik ima para, to ti je unda sasvim druga pisma. Ja bi samo tila da tebi ne bude košto je meni bilo! Svaka bi prava mater o tome tribala vodit brigu!“ (Matišić 1996, 79-80)

„U odnosu prema ljubavnom životu svoje kćeri majka ima dvostruku ulogu: preventivnu, koja se ostvaruje kroz nadzor, i poticajnu, koja se ostvaruje kroz usmjeravanje prema `poželjnom objektu` – onome koji će zadovoljiti interese cijele obitelji vezane uz nasljeđivanje, u tradicionalnoj verziji, ili afektivne interese mlade žene, u modernoj verziji“ (Eliacheff-Heinich 2004, 201). Takvo društvo od majke traži da u potpunosti kontrolira ponašanje svoje kćeri: „Čim djevojka postane zrela za udaju, prva je zadaća njene majke da drži na oku njezinu seksualnost. (...) u tradicionalnim društvima, `imati na oku` kćer znači nadzor, kontrolu, zabranu, koja je povezana s onim neizrečenim: tipična uloga `pratilje` – majke ili zamjene za nju – koja nije napuštala mlade djevojke da bi spriječila svaku nedoličnu situaciju“ (Eliacheff-Heinich 2004, 197).

I dok su majke aktivno uključene u transformaciju svoje kćeri u ženu, djevojke se nalaze na margini: još uvijek se nalaze unutar zadanih obiteljskih obrazaca i uloge kćeri, no usvajanjem ljubavnog govora sve više ulaze u prostore okoline. Nakon transformacije pred njima su dva puta, ulazak u brak i ponovno preuzimanje nekih novih obiteljskih uloga i obrazaca ili izabiranje biti samo ženom, bez zadane uloge, što sa sobom nosi posljedicu obilježnosti zazornim.

3.2. KODOVI LJUBAVI

Iako ljubavni odnos, kakav je prikazan u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića, omogućuje slobodu izlaska iz unaprijed zadanih (obiteljskih) uloga, i obiteljskog sistema, i on slijedi određena pravila kako bi se mogao uspostaviti i realizirati, pa tako primjenom specifičnog koda, kako to određuje Luhmann, i sam postaje sistemom sa specifičnim obrascima i autonomnim načinom komunikacije.

Kada govori o ljubavi Niklas Luhmann ne govori o osjećajima, nego govori o „semantici ljubavi“ i njenoj evoluciji kroz povijest - semantici kodiranja intimnih odnosa, odnosno postojanju simboličkog komunikacijskog koda - pravila za izražavanje, simuliranje i ponašanje kada se radi o „practiciranju ljubavi“:

„U tom smislu sam medij ljubavi nije osjećaj već komunikacijski kod prema čijim pravilima osjećaje možemo izražavati, oblikovati, simulirati, pripisivati drugima i nijekati, i sa svim time postaviti se prema konzekvencijama kada se realizira odgovarajuća komunikacija.“ (Luhmann 1996, 17)

(...)

„U tome smislu, polazište iz kojega valja poimati i praticirati ljubav nije tematska razina komunikacijskog procesa, nego njegovo kodiranje.“ (Luhmann 1996, 19)

Kod je onaj koji omogućuje komunikaciju, koja je za Luhmanna presudna u intimnom ljubavnom odnosu jer omogućuje razumijevanje, a mijenja se upravo u odnosu na komunikacijski medij i društvenu strukturu, pa je i jedan od sljedbenika i pokazatelja društvenih promjena.

Komunikacijski proces je „usmjeren na zasnivanje i trajnu reprodukciju intimnih odnosa“ (Luhmann 1996, 34) u kojima sudjeluju individualizirane osobe s vlastitim posebnostima, pri čemu, prema Luhmannu, zaljubljeni aktivno djeluje, a ljubljani pasivno promatra (1996, 34). Ljubljani pri tome projicira svoj vlastiti svijet, a zaljubljeni se angažira kako bi taj svijet prihvatio/selektirao te reagira na dani doživljaj ljubljenoga. U svijet ljubljenoga uključena je i okolina kojoj pripada jer je u nemogućnosti napustiti sistem u kojem živi, ali i informacije

koje je selektirao vlastitim horizontom očekivanja. Na taj način, mogli bismo nadodati, događa se transformacija, jer ljubljani uvođenjem pravila svog sistema u sistem zaljubljenoga nepovratno mijenja njegove dotadašnje uloge i načine ponašanja.

„Nevjerojatnost ljubavi“, kako to Luhmann naziva, upravo je u prevladavanju nemogućnosti komunikacije te razumijevanju okoline ljubljenoga te načina na koji on kodira informacije:

„Tako istodobno možemo uvidjeti da ljubav rješava pripadne joj komunikacijske probleme na sasvim osebujan način. Ona, da to paradoksnosno formuliramo, može intenzivirati komunikaciju uz krajnje odricanje od komunikacije. Ona se služi krajnje indirektnom komunikacijom, pouzdaje se u preduhitivanje i neupitno razumijevanje“ (Luhmann 1996, 23)

I Roland Barthes u *Fragmentima ljubavnog diskursa* zauzima tezu pri kojoj je komunikacija u ljubavnom odnosu presudna, pa govori o zasebnom ljubavnom diskursu koji ima svoje osobitosti i pravila. U tom diskursu posebno se izdvaja diskurs subjekta-zaljubljenoga koji se često svodi na „iznenadno izbijanje jezičnih bujica, koje mu naviru izazvane beznačajnim, slučajnim okolnostima“ (Barthes 2007, 15). Zaljubljeni tako govori u krhotinama, „figurama“, koje „crpi iz zalihe figura, prema potrebama, naložima ili hirovima svojeg imaginarnog“ (Barthes 2007, 17). Prema tome, i za Barthesa i za Luhmanna ljubav je bliska narativnoj formi, a uključeni u ljubavni čin imaju i posebnu vrstu govora, kodirana pravila pomoću kojih oblikuju vlastiti mikrokozmos.

Luhmann navodi nekoliko kodova ljubavi koji su se kroz povijest izmjenjivali, od idealiziranja ljubavi, do problema pronalaženja i zadržavanja partnera, a upravo iz tih izvora crpi i današnja književna produkcija progovarajući o partnerskoj ljubavi, preljubu i braku.

U *Velikom bijelom zecu* Ivana Vidića prikazan je mladi ljubavni par - Jurica je nešto stariji i iskusniji mladić, dok Jela, 17-godišnja djevojka, tek treba steći prva ljubavna iskustva. Iako odnos na početku djeluje pomalo idealizirano, posebno iz Jelinog kuta gledišta, on nije lišen nesigurnosti i nestabilnosti, pa slijedi Luhmannovu tezu o alternativni prekida i samoće, koja je prisutnija u suvremenom društvu.

Kao što je drama podijeljena u dva dana, tako je prikazan i odnos Jele i Jurice. Prvi dan je onaj obećavajući, u svakom pogledu, kako to i autor na nekoliko mjesta ističe. Jela stoga koristi kod idealiziranja ljubavi, „njen kod fiksira ideale. Ljubav nalazi vlastito obrazloženje u savršenosti predmeta koji je privlači. Ljubav je prema tome ideja perfekcije koja se izvodi iz perfekcije svoga predmeta“ (Luhmann 1996, 49)¹¹⁵. Istodobno, takva ljubav je i paradokсна¹¹⁶, jer „u predavanju sebe valja sačuvati i pojačati sebstvo, a ljubav valja voditi predano i ujedno reflektirano, i ekstatično i ironično“ (Luhmann 1996, 167), a da bi došlo do samog čina ljubavi potrebno je imati određenu distancu - „odmak omogućuje ono jedinstvo samorefleksije i angažmana koje bi se izgubilo u neposrednom užitku. Tako se naglasak premješta s ispunjenja u nadu, u čežnju, u daljinu, a u procesu ljubavi čovjek mora i tražiti napredak i strahovati pred njim.“ (Luhmann 1996, 167) te posjedovati dovoljnu dozu refleksivnosti: „U skladu s time osjećajno se potvrđuje i traži odgovarajući osjećaj; čovjek ljubi sebe kao ljubećega i kao ljubljenoga, ljubi i drugoga kao ljubećega i ljubljenoga, dakle povezuje svoj osjećaj upravo s tom koincidencijom i osjećaja. Ljubav se usmjerava na Ja i Ti utoliko što oboje stoje u odnosu na ljubav, to jest što si uzajamno omogućuju takav odnos“ (Luhmann 1996, 170).

S druge strane Jurica nastoji u njihov odnos uključiti i seksualnu dimenziju, pa se i ljubavni kod sve više mijenja u oblik pasionirane ljubavi¹¹⁷. Nastala pasionirana ljubav prepuna je paradoksa, podrazumijeva osvajačko samopodređivanje, željenu patnju, videću sljepoću, priželjkivanu bolest, priželjkivano zatočeništvo, slatko mučeništvo – neumjerenost, eksces, prelaženje granica. Uvođenje paradoksa u kod ljubavi omogućuje distancu prema propisima, tehnikama i prezentiranim stavovima te uključuje trud, brigu, bol pa i mržnju u sam kod ljubavi: „Naglašavanjem pasije najprije se iskazuje da se ljubav odigrava izvan područja racionalne kontrole! (Luhmann 1996, 68). Paradoks se sve više prenosi na očekivanja koja je unatoč paradoksu moguće ispuniti ljubavlju – transformacija nevjerojatnog u vjerojatno¹¹⁸.

¹¹⁵ Antika, arapska ljubavna lirika, talijanska renesansa pa 17. stoljeće poznaju sredstvo idealiziranja ljubavi.

¹¹⁶ Spajanje koda idealiziranja ljubavi i paradoksa tipičan je za razdoblje romantizma.

¹¹⁷ Osim što se oslanja na tradiciju, 17. st. uvodi i novine i kodificira ljubav u oblik tzv. pasionirane ljubavi koja u sebi uključuje i seksualnost.

¹¹⁸ „Zaodijevanje iskaza o ljubavi u formu paradoksa nije pronalazak 17. stoljeća već antička i srednjovjekovna tradicija. Ona je proizvela kazuistiku ljubavi jer se paradoksi mogu razrješavati samo od slučaja do slučaja i djelovanjem samih ljubavnika. Stoga ljubav i jest bliska narativnoj formi. Ona je romaneskna tema par excellence“ (Luhmann 1996, 63).

Paradoks je usko vezan uz „pasiju“. Za Luhmanna je termin pasija „duševno stanje u kojemu se čovjek zatječe pasivno trpeći, a ne aktivno djelujući“ (1996, 65), to podrazumijeva da ljubavnik i ljubavnica istodobno djeluju i trpe, a aktiviranjem pasije aktivira se i strastvena ljubav: „Uvjet socijalne interakcije stapa akciju i pasiju u novo jedinstvo u povijesti ideja; tako reći aktivira pasiju kao motiv strastvena djelovanja“ (1996, 67). Kao pasija ljubav postaje aktivna – nada, očaj, smjelost, strah, bijeg, respekt – i više ne podliježe raciu, a sam paradoks je u tome što „upravo iracionalnost pasije mora učiniti nevjerojatnim da joj istodobno podlegnu dvije osobe u uzajamnu odnosu“ (Luhmann 1996, 68). Ljubav postaje borba za osvajanje žene, koja sad ima slobodu odlučiti hoće li pristati na ljubav ili ne, ali je istodobno i samopodređivanje njenoj volji, što dovodi do gubitka identiteta i samootuđenja: „Čovjek ne pati jer je ljubav tjelesna i jer budi zemaljsku požudu; čovjek pati jer se ljubav još nije ispunila ili jer u ispunjenju ne održava ono što obećava“ (Luhmann 1996, 72).

Jelu na početku drame zatičemo kao onu koja zapisuje, bilježi u teku svoja maštanja, snove i razmišljanja, prizivajući sliku pra-šume i svojevrsnog utopijskog svijeta u kojemu ne postoji strah¹¹⁹:

„Jela, sedamnaestogodišnja djevojka lijepe vanjštine, nalazi se u gustišu zapuštenog vrta svoje kuće, koji je tako gust i tih da podsjeća na predpovijesnu prašumu legendarne Lemurije. Sama je u tom zelenom metežu, ali snalazi se, razgledava oko sebe sa znatiželjom, divi se, mašta. Pod rukom drži teku u koju zapisuje sve što joj padne napamet.“ (Vidić 2012, 13)

Figura pisanja za Barthesa je uobičajena za ljubavni diskurs, a predstavlja „iluzije, rasprave i slijepe ulice do kojih dovodi želja da `izrazimo` ljubavni osjećaj u nekom `djelu`“ (2007, 197). Unatoč idealizaciji, Jela je, kao što sam već naglasila, neodlučna i nesigurna, ona neprestano aktivira figuru odlučivanja, unutar koje, objašnjava Barthes, „Zaljubljeni subjekt postavlja sebi sa strahom pitanja, najčešće beznačajna, o svojem ponašanju: što da radim kad se nađem pred tom alternativom? Kako da postupim“ (2007, 64). Njeni snovi o svijetu lišenom straha i „potpunom sjedinjenju s voljenim bićem“ (Barthes 2007, 197) tako se kose sa stvarnošću, obuzima je tjeskoba, „strah od neke opasnosti, povrede, napuštanja, preokreta“

¹¹⁹ Strah možemo promatrati i kao jedan od načina društvene kontrole, kao što ćemo kasnije vidjeti. Pra-šuma je stoga ovdje utopijsko vrijeme/mjesto u kojemu nema zadanih uloga niti oblika ponašanja.

(Barthes 2007, 39), no strah od transformacije ipak je ne sprječava da se otvoreno prepusti strasti, ona „podliježe“, „propada“ kako bi to opisao Barthes, u ljubavnom činu:

„JURICA: Što ti je?

JELA: Ne znam. Još mi je uvijek sve ovo novo.

JURICA: Bojiš se?

JELA: Ne. (Razmišlja.) Više sam neodlučna.

JURICA: Morat ćeš se odlučiti, jednom.

JELA: Jednom ću se valjda i odlučiti.“ (Vidić 2012, 14)

Sam čin odvija se u isto vrijeme s vojnim mimohodom, pa tako i na simboličkom planu zadobiva oblik svečanosti, što dodatno naglašava Barthes pojašnjavajući da „zaljubljeni subjekt doživljava svaki susret s voljenim bićem kao svečanost“ (2007, 110).

Dok je prvi dan obilježen svečanošću, drugi dan govori o gubitku ljubavi i prekidu. Jurica je onaj koji je, prema autorovim riječima, „pokvaren u duši“, pa se unutar tog koda može iščitati i njegov položaj u navedenom ljubavnom odnosu. Njegov ljubavni diskurz ponešto je drugačiji od Jelinog, on ne doživljava ljubav ni toliko iskreno ni otvoreno kao Jela, usredotočen je prvenstveno na želju za posjedovanjem, pa tako koncipira i svoj govor. On preuzima fragmente ljubavnoga diskursa i koristi ih u svoju korist, on ih izokreće, prilagođava sebi, potpuno gazi Barthesovu figuru „htjeti-uzeti“ koja se temelji na odluci subjekta „da u odnosu prema voljenom biću odustane od svake `želje za posjedovanjem` (vouloir-saisir)“ (2007, 202). Za razliku od Jele, Jurica je iskusan i upoznat s načinom uspostavljanja ljubavnog odnosa:

„JURICA (grubo): Mala, pogledaj me.

Odustani od ovoga.

Zaboravi na stid i ne odupiri mi se.

Predaj mi se.“ (Vidić 2012, 15)

Prema Luhmannu, važan je način na koji zaljubljeni „prilazi“ ljubljenoj: „Napregnuto promatranje drugoga, svakog znaka što ga on (namjerno ili nenamjerno) daje kao uputu da mu se može dati znak ljubavi, pripada najvažnijim propisima klasične ljubavne semantike. Uvid na kojem se to zasniva glasi da jedino kontinuirana pozornost i spremnost na trajno djelovanje u pogledu na drugoga doista mogu simbolizirati ljubav.“ (1996, 37). Čin zavodjenja, osim ljubavnim govorom, Jurica podupire i dodirima. Za Barthesa je i dodir tipična figura u ljubavnom diskursu, a odnosi se na „svaki unutrašnji govor potaknut kratkotrajnim dodirima s tijelom (ili točnije – kožom) žuđenog bića“ (2007, 195).

Za Ericha Fromma ljubav je „prevladavanje ljudske odvojenosti, ispunjenje čežnje za sjedinjenjem“ (2000, 49), i dok voljeti znači „vidjeti“, promatrati, upoznati partnera te u ljubavni odnos uključiti kodove davanja, brige, odgovornosti, respekta i znanja, erotska ljubav, prema Frommu, uključuje i kod isključivosti, „njihova je ljubav egoizam u dvoje; oni su dvoje ljudi koji se poistovjećuju i koji su riješili problem odvojenosti na način što su uvećali jedan individuum na dvoje“ (2000, 74).

Upravo zato što je u ljubavni odnos ušla na najintimniji način, prekid s Juricom Jela doživljava kao „prekid s imaginarnim“. Prema Barthesovu objašnjenju, tada subjekt „odlučivši se odreći stanja zaljubljenosti, s tugom vidi sebe prognanog iz svojeg Imaginarnog“ (2007, 141). Pasionirana ljubav tako čini prijelaz u luhmannovsku pasiju, jer „u ljubavnom žalovanju, objekt nije ni mrtav, niti je nekamo otišao“, pa subjekt trpi dvostruku bol - „morat ću patiti zato što je drugi prisutan (pa me i nehotice nastavlja ranjavati) i tugovati zato što je mrtav (barem onakav kakvog sam ga volio)“ (Barthes 2007, 99). Jurica je sada u vezi s novom djevojkom, a Jeli je uskraćena i bilo koja vrsta oporavka od nesretne ljubavi. Jurica tako ostaje onaj „neprežaljeni“, jer, prema Barthesovim riječima, Jela (zaljubljeni subjekt) „vidi život voljenog bića kako se nastavlja kao da se ništa nije dogodilo“, pritom „zamišljajući sebe mrtvim“ (2007, 152), čime se simbolično otvara tragičan završetak drame u kojemu Jela ponovno proživljava bolan ljubavni odnos:

„JURICA: Evo nas.

JELA: Gdje sam?

JURICA: Eto.

JELA (zbunjeno trepće): Jurice, jesi li baš siguran?

JURICA: Jesam. Ja sam uvijek siguran, i ti znaš, ljubavi, da se u mene možeš pouzdati.

JELA: Gdje si me to doveo?

JURICA: Nazad. Na početak. Stigla si.“ (Vidić 2012, 105)

Prema Luhmannu, u suvremenijim ljubavnim kodovima može se zamijetiti istovremeno i odbacivanje i nastavljanje tradicije ljubavnih/intimnih kodova. I dalje se u kodovima zrcali struktura društva, pa su stoga i intimni odnosi nestabilniji. U kod je sada trajno inkomponiran „simbiotični mehanizam seksualnih odnosa“ (Luhmann 1996, 196), a osnovna problematika koju Luhmann izdvaja jest problem kako pronaći i zadržati partnera, kako smo već i naveli.

Pasija gotovo više da i nije moguća -"Tu sada zakazuje pojam pasije koji je morao odbijati pokušaje društvene i obiteljske kontrole, naglašavajući iracionalnu, čak bolesnu neodgovornost za vlastito osjećanje i djelovanje. Žestina i ushit u toj točki sada postaju nepotrebni. na njihovo mjesto stupa načelo koje je teško formulirati, a koje pokušava izraziti da je onaj tko ljubi sam izvor svoje ljubavi." (Luhmann 1996, 204). Ljubav se postupno odmiče i od idealiziranja i paradoksiranja te se orijentira na problem: "Tako nas zapovijed pristajanja na svjetonazor drugoga dovodi pred pitanje trebamo li prihvatiti, priznavati i potvrđivati i bezrazložne strepnje, autodestruktivne nazore, navike opasne po život, trebamo li ih prihvaćati i potvrđivati. Psihologijska analiza svakodnevice i moderni senzibilitet postavljaju to pitanje u središte etosa ljubavi." (Luhmann 1996, 208). Potreba za iskrenom komunikacijom sve je veća, a upravo u rješavanju problema ljubavnici iskazuju svoju ljubav.

Iako ostale drame nisu toliko zasićene tipičnim ljubavnim kodovima, i u njima se, u većoj ili manjoj mjeri, javljaju elementi ljubavnog diskursa.

Još jedna drama Ivana Vidića, *Onaj koji se sam govori*, u središtu ima mladi ljubavni par. No ovaj put riječ je o tipičnoj shakespirijanskoj priči, a ljubav je onemogućena klasnom razlikom, koja unatoč tome završava sretno. Zaljubljenici su siromašni Dječak i Sekica, kći bogataša, a u drami je naglasak na Dječakovom ljubavnom diskursu. Dječak je prepun ljubavne čežnje, „suptilnog stanja ljubavne žudnje, u kojemu se osjeća upravo njezina odsutnost, bez ikakve želje za posjedovanjem“ (Barthes 2007, 141), on imaginira, baš poput Jele, o svijetu u kojem

će on i Sekica napokon biti sretni zajedno. No, za razliku od Jele i Jurice, njihova ljubav je obostrana, pa ih i autor „nagrađuje“ odlaskom u utopijsku Zelenu Zemlju, o kakvoj je Jela mogla samo sanjati.

Uz ljubavni diskurs vezan je i osjećaj sućuti, a Dječak osjeća sućut zbog Sekicinog odnosa s ocem, „svaki put kad zna da je nesretna ili ugrožena, zbog ovog ili onog razloga, koji je izvan same ljubavne veze“ (Barthes 2007, 60). Također, jedna od figura ljubavnog diskursa je i predmet koji se veže uz objekt ljubavi, pa tako Dječak uz sebe nosi cvijet koji mu je Sekica poklonila – „svaka stvar koju je dotaknulo tijelo voljenog bića postaje dio tog tijela i subjekt se strastveno vezuje uz nju“ (Barthes 2007, 156):

„DJEČAK: Od danas će sve biti drugačije. Sve smo dogovorili, ona i ja. (Naviruje se da li se vraća Baka. Oprezno vadi cvjetić iz džepa i miriše ga.) Mmm...Draga moja...Cvjetiću moj predivni. Izbio je iz smrznute zemlje. Ona ga je pronašla. Živog. I meni ga dala. Probio je led svojom malom glavicom. Prvi. Najhrabriji među malenima. To je jedno čudo. (Raznježeno.) Ljubavi moja. (Gleda ga malo pa ga pažljivo spremi.) Otići ćemo mi odavde, draga. Sve je dogovoreno. Neće nas zaustaviti ni Baka, ni taj tvoj otac. Ljubavi moja, više nećeš patiti. Ni ti, ni ja.“ (Vidić 2012, 114)

Sekica nije sklona ljubavnom govoru, no ona aktivno omogućuje realizaciju plana za budućnost, pa tako i transformaciju Dječakove ljubavi koja se približila pasiji, kao posljedici društvene i obiteljske kontrole, u slobodnu pasioniranu ljubav, otvorenu seksualnom diskursu:

„SEKICA (šapće Dječaku, lagano podižući suknjicu, kao da se s njome hladi): Izliječi se. Ja ti nudim bolje. Već si vidio moju...“ (Vidić 2012, 170)

I Mate Matišić u *Bljesku zlatnog zuba* ima mladi ljubavni par, no njihova ljubav već je konzumirana, čekaju dijete, pa se i govor više približava obiteljskim ulogama supružnika i roditelja, nego ljubavnom diskursu. Ljubav se u ovom slučaju veže uz brak, pa se ne tematizira sam ljubavni odnos nego se otvaraju teme poput braka iz ljubavi i sl., a naglašena je i patrijarhalna matrica:

„SVETO: (MIRNO) Sidi! (Zlata sjedne.) (Sveto kruži oko nje.) Slušaj me sad dobro, šta ću ti reć! Jesi razumila? (Zlata klima glavom.) Muči, i ne upadaj mi u rič, ne privrći očima, ne krsti se, samo šuti i slušaj! (Zlata šuti i sluša.) Znam kako ćemo!

ZLATA: Kako ćemo?

SVETO: Reka san ti da me ne prikidaš! Kako ću ti reć kako ću i šta ću, kad mi ne daš doć do rići!

(Zlata pokorno šuti, smireno.) Ovo šta ćeš sad čuti, ne smiš nikome živome kazat!

ZLATA: A zašto?

SVETO: Prikini brstit više!!! Kad ja kažen da ne smiš kazat unda ne smiš! I prikini priću! Ne smiš kazat nikome ni za živu glavu! Razumiš?!

(Zlata šutke potvrdno klima glavom; skeptično.) Neka mi Bog pomogne da jesi!
(Nastavlja tonom punim opreza...) Slušaj, ja sad iden...“ (Matišić 1996, 109)

Mate Matišić i Lada Kaštelan u svoje drame u središte češće stavljaju bračne odnose koji slijede neka druga, ponajprije obiteljska, pravila i zakonitosti i često su potpuno lišeni ljubavnoga diskursa, o čemu ćemo nešto više govoriti u sljedećem potpoglavlju.

Načine na koji ljubavni kodovi funkcioniraju u intimnim odnosima ponajprije možemo vidjeti na primjerima mladenačkih ljubavnih odnosa u *Velikom bijelom zecu* i *Onome koji se sam govori*. Sudionici odnosa na prijelazu su između djevojaštva/dječastva u zrelo doba. Upravo ljubavni odnos omogućava im tu transformaciju, jer, za Luhmanna, zadatak zaljubljenoga upravo je da prolazi svojevrsnu transformaciju:

„Drugi, onaj koji djeluje, zaljubljeni, mora biti `identitet-u-transformaciji`, tako da „vlastiti identitet kao jamstvo trajnosti čovjek mora ulagati dinamično, a ne statično; dakle ne onakav-kakav-je-uvijek nego kao da raste-uz-ljubav (...) onome koga ljubimo trebamo potvrditi da kroz njega i kroz ljubav prema njemu razvijamo vlastito ja“ (1996, 37-38).

3.2.1. BRAČNI KODOVI

Prelaskom u bračni odnos, zaljubljenici u dramama većinom ljubavne kodove zamjenjuju onim obiteljskim – ovaj puta preuzimajući uloge supružnika, odnosno roditelja, i tako ponovno zauzimaju mjesto u nasljednom lancu i obiteljskom sistemu. Dok su ljubavni odnosi, kao podsistem, kao što smo vidjeli, imali vlastiti način komunikacije i procedure, ulaskom u brak pojedinci ulaze u drugi podsistem s vlastitim pravilima. Dok, kao što smo također već napomenuli, pasionirana ljubav poznaje paradoks kao kod, što omogućuje distancu „prema propisima, tehnikama i prezentiranim stavovima“ (Luhmann 1996, 63), pa zaljubljenicima omogućuje prelazak granice i rušenje zadanih obrazaca pa i transformaciju, u dramama prikazani bračni odnosi ponovno vraćaju sebi svojstvena pravila i uloge. Bračni odnosi duboko su uronjeni u obiteljsko, pa postaju dio obiteljske priče, a tako i nepisanih obiteljskih pravila. Ulaskom u brak, supružnici spajaju dva nasljedna niza, a postajući roditeljima postaju i svojevrsnim prijenosnicima i čuvarima nasljeđa.

Kao društveni konstrukt, brak propisuje određena pravila i uloge. Bračne uloge određeni su „zadaci koje obično obavljaju suprug i supruga u kućanstvu“ (Abercrombie 2008, 26), a pod utjecajem patrijarhata takve uloge i zadaci posebno su naglašeni. Ako obitelj ima naslijeđen patrijarhalni obrazac, to će se često očitovati i u odnosu među supružnicima i njihovim ulogama. I dok muškarci imaju mogućnost preuzimanja raznovrsnih uloga, u patrijarhalnim sredinama žena je ulaskom u brak ponovno ograničena onim obiteljskim – supruga i majke, postajući tako odgovornom za nasljedni niz, jer „sve i tako počinje i završava u krilu majčinom“ (Vidić 2012, 41).

Tako Majka u *Velikom bijelom zecu* Ivana Vidića osim uloga supruge i majke, barem u prvom danu, nema drugih odrednica. Ona čak niti nema imena, nego je izravno imenovana svojom ulogom. Otac je pak, doslovno opisan kao „graditelj države, vjere, zajedništva i obitelji“ (Vidić 2012, 31), on je skrbnik obitelji također imenovan svojom roditeljskom ulogom. Oni su zaštitnici obitelji, naslijeđenog poretka, čvrsto održavaju zadani red i poštuju obiteljska pravila. Njihove uloge točno su određene – Majka je ona koja „djeluje zadovoljno i ispunjeno“ (Vidić 2012, 41), ona zna koje je „mjesto i uloga žene“ (Vidić 2012, 41), pažljiva je supruga, uzorna majka, domaćica koja priprema večere za suprugove prijatelje, glanca mu cipele i brine se o kućanstvu; Otac je onaj koji „poštuje vrijednosti obiteljskog života“ (Vidić

2012, 31), služi državu, a njegovi uspjesi izvor su divljenja. U svakodnevnoj vanjskoj komunikaciji prepuni su ljubavi i poštovanja, pa na taj način odaju gotovo idiličan obiteljski odnos:

„MAJKA (odmjerava ga): K'o bog. Zemlja bi pod tobom uzdrhtala. (Poljubi ga u obraz.) Moj bojovnik.

OTAC: Žao mi je što si se toliko namučila i što si sve morala kuhati sama. Da sam ti barem mogao pomoći.

MAJKA: Ništa meni nije teško.“ (Vidić 2012, 21)

Drugi (posljednji) dan narušava takav poredak, a obitelj se raspada sve do konačnog tragičnog završetka. Shrvan neuspjehom, otac je moralno propao, on se više ne može skrbiti za samoga sebe pa tako niti za obitelj. Uloge su sada zamijenjene, a obitelj sve teže preživljava. Supružnici se u početku još očajnički drže prošlosti, pa tako Majka brani Oca od bilo kakve kritike, naglašavajući kako mu je teško i kako je doživio veliku društvenu nepravdu.

Majka tako svoju ulogu majke podređuje ulozi supruge, prvenstveno se brinući o Ocu i tražeći da se i Jela tome podredi, vjerujući da unatoč svemu mogu vratiti izgubljeni obiteljski poredak. Ona sada preuzima ulogu hraniteljice obitelji, čisteći tuđe stanove, nakon što je otac izgubio vojnu mirovinu te počeo piti. Otac je pak nezadovoljan i nasilan, njegov odnos prema supruzi nije ni približan onomu iz Prvog dana, više nema ni prividnog poštovanja ni pažnje:

„MAJKA: Izvoli, pa ti kuhaj.

OTAC: I hoću. Morat ću, jer si ti obična koza.

MAJKA (sklanja tanjur sa stola i mrmlja za sebe): O, životinjo, život si mi uništio, mladost si mi upropastio, živce si mi požderao, a sad grizeš i ovo malo što je ostalo... (Naglo mijenja ton. Staloženo.) Nego, hoćeš da ti ispečem jaja?

OTAC: Pun mi je kurac jaja. (Pogleda nadolje prema hlačama kao da je rekao nešto posve nelogično.) Hajde, peci jaja. Ispeci mi šest komada.

MAJKA: Nema šest, ima samo dva.

OTAC: Dva jaja ?! Pa što ti misliš, da ću ja sa samo...

MAJKA: A koliko ćeš? Hoćeš jedno?!

OTAC: O, zmijski jeziče! (Zaurla.) Ja da ti jedem ta dva jaja, pizda ti...“ (Vidić 2012, 69)

Izgubivši svoju ulogu u obitelji, Otac očajnički želi povratiti moć, neprestano ističući kako je i dalje „Muškarac. Lovac. Vojnik.“ (Vidić 2012, 68), sve više usklađujući svoje ponašanje s tim ulogama, sve dok se u jednom trenutku bijesno ne odrekne obitelji i simbolično prijeđe u ulogu lovca¹²⁰. Tek kad shvati da više nema povratka u prvotni poredak, Majka će učiniti pomak iz uloge supruge koji će dovesti do konačnog obiteljskog raspada.

Značajno je i da tek u drugom danu prvi puta saznajemo i Majčino ime – Ljerka, i to najprije od Sirke koja se nalazi izvan zadanog društvenog poretka¹²¹, pri čemu se i simbolično naglašava postupni Majčin izlazak iz društveno nametnutih uloga.

Nasljeđivanje patrijarhalnih obrazaca prvenstveno je vezana uz tradicionalne obitelji, a značajnu ulogu ima i sredina u koju je obitelj smještena¹²². To je vidljivo u drami *Bljesak zlatnog zuba* Mate Matišića u kojoj su, kao što sam već istaknula, tradicija i nasljeđe središnja tema. U Ričicama su bračne uloge točno određene, a hijerarhija muškarac- žena- djeca strogo

¹²⁰ O simboličnom lovu govorit ćemo u poglavlju o irealnom.

¹²¹ Sirka ne preuzimanjem bilo kakvih uloga prelazi u područje zazornosti o čemu ćemo kasnije nešto više govoriti.

¹²² Psiholozi Mira Čudina Obradović i Josip Obradović dijele obitelj prema tome kako se različiti naraštaji u obitelji odnose jedni prema drugima, razlikujemo dva tipa (modela) obitelji – 1. Model obiteljske neovisnosti – tipičan za urbana društva : „Središnje vrijednosti koje se prenose socijalizacijom jesu: velika vrijednost pojedinca i lojalnost pojedincu, velika psihološka, a mala ekonomska vrijednost djeteta, obveza roditelja za velikim materijalnim i psihološkim ulaganjem u djecu i vrijednost neovisnosti pojedinca. Glavna metoda socijalizacije jest demokratski odgoj, a važan je odgojni cilj postići samostalnost. U tim društvima bogatstvo se usmjerava od odraslih prema djeci, tj. roditelji ulažu novac, vrijeme i emocije u razvoj djeteta i njegovo što veće obrazovno postignuće. Za međunaraštajne veze tipična je odvojenost i neovisnost naraštaja, nizak fertilitet i relativno velika moć žene.“ (2006, 396) – 2. Model obiteljske međuovisnosti – tipičan je za ruralne sredine – „Središnje vrijednosti koje se prenose socijalizacijom jesu: velika vrijednost obitelji i lojalnost obitelji, vrijednosti međusobnog pomaganja, obveza odrasle djece da se skrbe za roditelje i vrijednost muškog djeteta. Metoda socijalizacije je autokratski, strog odgoj, a važan odgojni cilj jest postizanje djetetove poslušnosti i ovisnosti o roditeljima. U tim društvima bogatstvo se usmjerava od djece prema starijima, tj. djeca pomažu u radu i roditeljima znače sigurnost u starosti. Čvrste su međunaraštajne veze koje osigurava sin ostajući uz roditelje, a tipičan je visoki fertilitet i mala moć žene“ (2006, 396).

se poštuje. Stipe je tako hranitelj obitelji, onaj koji brine o njihovoj sudbini i donosi odluke, a svoju nadmoćnu poziciju nerijetko uspostavlja nasiljem i širenjem straha, kako bi održao kontrolu jer smatra da je uloga supruga tradicionalno takva i takvom treba ostati kako bi se obitelj očuvala:

„TRUSA: (oprezno) Kako si Stipe moj...

STIPE: A i ti si tute...Aj lipo kući i čekaj me, pa ćemo se nas dvoje raspraviti...(Trusa odlazi.) Ej,...A kuver...?

(Trusa uzima kufer. Odlazi.)“ (Matišić 1996, 119)

(...)

(Dolazi Stipe, zgužvan, umoran i pomalo pijan. Ulazi u kuću, hladno, muški! Na ulazu ga dočekuje Trusa s kandžijom u ruci.)

STIPE: (kad je vidio kandžiju) E, to volin, to! Tako prava žena dočekuje čovika!

TRUSA: (uplašeno) Pa...kako si....

STIPE: Ja, dobro! Fala na pitanju! Ali čudin se tebi da si još živa, a? Šta nisi s Kuka? (Uzima kandžiju i počinje tući Trusu.) Šta je? Šta bižiš? Tiš s menom nako razgovarat! Vasovat ćeš ti meni, vasovat! Naučit ću ja tebe redu...

ZLATA: Nemoj ćaća, nemoj!

STIPE: Ima da se crveniš ko šuverin!

BABA I: Ubi Trusu, ubi!

BABA II: Kurvetinu bi tribalo, kurvetinu!

(U kući se orekida bralni `dijalog`)" (Matišić 1996, 126)

Trusa je pak ona koja je ostala kod kuće, brine o djetetu i domaćinstvu, a jasno je odvojena i u ženski prostor – kuhinju. Unatoč tome što poštuje tradicionalne uloge, Trusa nipošto nije pasivna, posebice u ulozi majke koja se brine o kćerinoj sudbini, no istu joj, kao što smo već vidjeli, ne nameće, nego joj daje slobodu transformacije.

Bračni odnos Mije i Mare naizgled je ipak nešto drugačiji, unatoč tome što dijele isti prostor Ričica s prethodno analiziranim bračnim parovima, pomalo idealiziran, iako o njemu ne saznajemo puno. Mijo i nakon deset godina braka s ljubavlju i poštovanjem govori o Mari, dok se ona nakon njegove smrti ne libi izaći iz tradicionalne ženske uloge i napustiti Ričice, unatoč Ninetovom upozorenju da „kad živiš među narodom moraš se ponašati ko taj narod“ (Matišić 1996, 160), najavljujući tako dolazak nekog novog vremena i rušenja vladajuće obiteljske hijerarhije.

Paralelno s ljubavnim kodovima, mijenjali su se i bračni odnosi, pa su i oni pokazatelji društvene promjene. Prema Luhmannu s njegovanjem ideala prijateljstva u 18. st. događaju se i promjene u bračnim odnosima, pa se sve više inzistira na „intimiziranju braka“ (1996, 97). I dok se kod pasionirane ljubavi još uvijek veže uz izvanbračne odnose, sve se više inzistira na kodu uzajamne ljubavi, a „temelj mu je uzajamno razumijevanje, poštivanje, podržavanje interesa drugoga, prijateljstvo, izraz `love` dalje se rabi samo s oklijevanjem; ne vrijede dramatične geste, već detalji: sve u svemu, dakle, u staroj konkurenciji ljubavi i prijateljstva jasna opcija za prijateljstvo kao osnovu intimnosti i kao osnovu osobitih zadaća obitelji u društvu“ (1996, 122).

Sve veće otvaranje ka komunikaciji dovodi i do konačnog spajanja ljubavi i braka:

„Osamostaljivanje intimnih odnosa jamačno je moguće samo uz pomoć komunikacije. Komunikacija pretpostavlja specijalno kodiranje i upoznatost s veoma zahtjevnim semantičkim formama. Ona dovodi do oblikovanja socijalnih sistema koji reproduciraju interakciju dvoje ljudi. Njeno intenziviranje jest funkcija tog socijalnog sistema, a ujedno i proces koji osvježuje oštre granice mogućnosti komunikacije“ (Luhmann 1996, 151).

Luhmann u tome prepoznaje kod romantične ljubavi kada:

„...ljubav postaje jedinim legitimnim razlogom za izbor partnera, stoga se moraju odstraniti svi oni prijeteći momenti pasije, momenti koji ugrožavaju egzistenciju i stavljaju na vagu život i smrt. Ono što ostaje jest institucionalizirano razumijevanje za ushićenu strast i shvaćanje kako je to svojevrsan test spremnosti za brak i svojevrsno obećanje sreće. Obitelji se sada moraju zasnivati iznova u svakoj generaciji“ (1996, 181).

Generacijsko zasnivanje obitelji sa specifičnim bračnim kodovima prisutno je u dramama Lade Kaštelan, pa je stoga vidljiva nešto drugačija podjela uloga nego kod Ivana Vidića i Mate Matišića. Iako u drami *Prije sna* Kaštelanova ima primjer supruge koja čini sve kako bi udovoljila željama svoga supruga, pa zbog toga ugrožava i vlastiti život:

„DRUGA TRUDNICA: A ko te tjera.

PRVA TRUDNICA: Kako misliš ko me tira.

DRUGA TRUDNICA: Jedno dijete već imaš. Triput si pobacila, a zadnji put si jedva izvukla živu glavu. Muž ti nema posla.

PRVA TRUDNICA: Ima vojnu penziju.

DRUGA TRUDNICA: Nije ti on dobre glave.

PRVA TRUDNICA: Liči se. Dobar je moj Mate.

DRUGA TRUDNICA: Bolje da ti zašiju neku stvar. Kad nemaš pameti. Ni ti ni on.“
(Kaštelan 2007, 466)

drame Lade Kaštelan u većini slučajeva obrću poziciju supruge, pa bračne uloge nisu točno zadane, što je ponajprije vidljivo u drami *Posljednja karika* u kojoj su muškarci i simbolično imenovani ženama s kojima su u (bračnoj) vezi, pa tako imamo, poimence, Bakinog muža te Majčina ljubavnika.

U središtu drame su ženske sudbine, pitanje nasljeđa po ženinoj liniji, tradicija koja se prenosi od Bake, preko Majke, do One. Zbog specifičnog vremena radnje drame, lako se prate bračni i drugi odnosi unutar tri različite generacije žena. Muškarci-supruzi su oni koji iz pozadine djeluju na njihove sudbine, gotovo nasljedno, još otkako je Baka zbog smrti svoga supruga odlučila spaliti njegove fotografije i bilo koju uspomenu na njegovo postojanje. „Možda nisam ni imala oca“ (Kaštelan 1997, 103), reći će Majka, odlučujući se ne vezati trajno niti uz jednog supruga, i odbijajući zadane uloge, unatoč tome što se bračni kod njenih roditelja ne razlikuje uvelike od njenog odnosa s ljubavnikom.

Ona-novinarka, kći i unuka, sudbinski obilježena, nositeljica raznovrsnih kodova, odlučuje izaći iz toga niza bolnih odnosa, no i sama se vraća u već određeni poredak, ostavljajući mogućnost preuzimanja uloge supruge te tako ponovno uspostavlja nasljedni red:

„ONA: Novi život sada

Nastaje u meni.

Novi život sada

Nastaje u meni.

U lancu

Obična karika.

I to je dobro.

Dobro.

Dobro je.“ (Kaštelan 1997, 116)

Uloga supruge i majke tako se ipak ovdje može prepoznati kao gotovo sudbinska, ona koja se teško može izbjeći i koja trajno određuje sve sljedeće generacije.

U drami *Giga i njezini* Lade Kaštelan već u naslovu se može prepoznati Gigina aktivna uloga. Adriana Car Mihec iznosi usporedbu Begovićeve naslova *Giga Barićeva* i naslova drame Lade Kaštelan zaključujući kako kod Kaštelanove naslov funkcionira kao znak koji definira Gigu kao „posjedujuću“, a ne više „pripadajuću“:

„Za razliku od begovićevske sintagme iz koje je moguće iščitati aluzije o subordiniranom položaju žene, kod Lade Kaštelan posvojna zamjenica *njezini* odbija determiniranost žene bračnim statusom i upućuje na njezin samosvjesni, gotovo dominantni status (...) asocirajući pritom na *pripadnost sebi samoj*“ (Car Mihec 2003, 158).

Giga je istodobno i supruga i udovica, kći i buduća majka, slobodna izabrati ljubavni kod, ali i obilježena sudbinom koju joj određuje sistem. Raznolikost uloga dovodi je u specifičan položaj, ona nema jedinstveno mjesto u društvenom poretku, a prisutnost brojnih ljubavnika te poništavanje uloge supruge samo ju udaljava od stabilne pozicije u sistemu te tako približava opasnosti od prelaska u područje zazornosti.

3.3. PODRUČJE ZAZORNOSTI

Osim likova koji voljno preuzimaju društvene uloge (majke, kćeri, unuka i sl.) i usklađuju svoje ponašanje s društvenim sistemom, u ovom slučaju obiteljskim, u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića javljaju se i likovi koji ne slijede zadane društvene norme i stoga narušavaju strukturu sistema te bivaju izdvojeni i društveno obilježeni.

No, prije nego što krenemo s prikazom takvih likova i situacija u odabranom korpusu, prisjetimo se još jednom teorije sistema Niklasa Luhmanna i usporedimo ju s teorijama koje navode što se događa kada je struktura sistema poljuljana.

Svaki sistem prema Luhmannu, naveli smo, ima specifične norme, komunikacijske kodove i uloge, čime se odvaja od okoline te uspostavlja autonomiju. Vršanjem selekcije okoline i uspostavljanjem autonomne strukture, sistem „reducira krajnju kompleksnost svijeta na veoma suženo i pojednostavljeno područje očekivanja“ (Luhmann 1992, 198).

Sistem, dakle, učvršćuje granice prema okolini, no, napominje Luhmann, „ne radi se tu o tome da se raskine veza sa strukturama i događajima van sistema (...) radi se samo o tome da se za sebe konstituiraju jedna sfera smisla tako da njena vlastita pravila i rješenja mogu upravljati selektivnim procesima obrade informacija iz okoline“ (1992, 67).

I uloge su dio strukture sistema, „svaka je uloga ovisna o komplementarnom ponašanju u ulozi drugih i implicira stoga zahtjev da se drugi ponašaju na odgovarajući način“ (Luhmann 1992, 85). Preuzimanje određene uloge pretpostavka je da bi interakcija u sistemu bila održiva.

Stoga, kada se dogodi prelazak granice te se u sistemu počinju pojavljivati neke nove norme i uloge, sama autonomija sistema dovodi se u pitanje. Budući da svaki sistem ima za cilj očuvanje strukture, on nove, neodgovarajuće, vansistemske situacije, izdvaja i proglašava ih zazornim (Kristeva) odnosno opasnim (Douglas).

Za Juliju Kristevu ono što osjećamo zazornim nastaje iz pobune bića protiv svega što ga ugrožava ili ograničava. Prelazak u prostor zazornosti remeti (nametnuti) identitet, sustav i red, ono ne poštuje granice ni pravila. Pojedinaac koji je obilježen zazornim izlazi iz zaštite uređenog zakona (sistema) riskirajući urušavanje vlastitoga identiteta jednako kao i rušenje zadanog društvenog poretka:

„Postoji u zazornosti neka od onih žestokih i mračnih pobuna bića protiv svega što ga ugrožava i što mu se čini da dolazi iz nekog prekomjerno velikoga vanjskog ili unutrašnjeg svijeta, bačenog pored mogućega, podnošljivoga, zamislivoga. Ovdje je, posve blizu, ali je neprihvatljivo. Potiče, uznemiruje, opčinjava želju, no ona se ipak ne da zavesti. Ustrašena, ona se odvraća. Zgadiivši se, odbacuje. Apsolutno je zaštićuje od ljage, ona se njime ponosi, drži do njega. No istodobno je taj polet, taj grč, taj skok ipak privučen nekim isto toliko zamamnim koliko i zabranjenim `drugdje`. Neumorno, kao zbog kakva neukrotiva bumeranga, nalazi se onaj koji je time obuzet, zbog pola pozivanja i odbijanja, doslovce izvan sebe.“ (Kristeva 1989, 7).

Bivanje u prostoru zazornog, dakle, narušava granice zadanog poretka, „potresa identitet“ (Kristeva 1989, 9) pojedinca, ono se suprotstavlja njegovom dotada konstituiranom „ja“, te tako otvara prostor za promjenu, transformaciju. Ono omogućuje kršenje obrazaca i zadanog poretka pa tako i izlazak iz zadanih uloga i nasljednog niza:

„Ne čini, dakle, nešto zazornim odsutnost čistoće ili zdravlja, već ono što remeti identitet, sustav, red. Ono što ne poštuje granice, mjesta, pravila. Srednji put, dvosmislenost, mješavina. Izdajica, lažac, ubojica koji tvrdi da nas spašava...“ (Kristeva 1989, 10)

Pri tome ne staje otvoreno protiv neke norme, nego ju zaobilazi i ruga joj se, iskrivljuje zabranu ili pravilo, izokreće, izvrće i služi se njime da bi ga osporilo¹²³.

Mary Douglas o kršenju pravila sistema i zadanih uloga govori kroz pojmove „čistog“ i „opasnog“. Ponašanje koje ugrožava poredak sistema tako se proglašava opasnim, prljavim, pa i tabuizira kako bi se zaštitio ustroj, smanjio nered i „učvrstile nepostojane istine“ (2004, 9)

¹²³ Vidjeti ćemo da na sličan način djeluje i ironija.

te poduprle određene moralne vrijednosti ili vrijednosti dobrog ponašanja koje su značajne za održanje autonomije sistema. Nečistoća je nered, ona je vezana uz prelazak imaginarne granice, prepoznavanje nepravilnosti u poretku, na što sistem reagira zabranama, odvajanjem i projiciranjem straha na članove sistema:

„(...) tabu kao spontano sredstvo koje služi za zaštitu određenih životnih kategorija. Tabu štiti lokalno stajalište o ustroju svijeta. Učvršćuje nepostojane istine. Smanjuje intelektualni i društveni nered. (...) Pojam o nečistome premošćuje jaz između naše suvremene kulture i onih kultura u kojima se ponašanje, koje ugrožava opći poredak u svijetu, tabuizira. Mi ga prokazujemo nazivajući ga prljavim i opasnim; oni ga tabuiziraju. U oba slučaja, prijetnju uspostavljenom poretku kontrolira neka teorija o popratnoj opasnosti.“ (Douglas 2004, 9-10).

(...)

„Tabu je spontana praksa šifriranja, koja uspostavlja rječnik prostornih ograničenja, te fizičkih i verbalnih signala koji ograđuju ranjive odnose. Ako se taj kod ne poštuje, ugrožavaju nas točno određene opasnosti. Neke od opasnosti koje slijede nakon kršenja tabua, mogu negativno djelovati i na sve što je u njihovoj blizini. Strah od takve zaraze širi opasnost od kršenja tabua na cijelu zajednicu.“ (Douglas 2004, 12).

Ipak, svaki se sistem neosporno suočava sa suprotstavljenim postavkama, stoga, objašnjava Douglas, on „sadržava razne odredbe za postupanje s dvosmislenim događajima ili anomalijama“ (2004, 67), bilo da ih fizički nadzire, ograničava, izbjegava ili proglašava opasnim., jer „ako želimo sustav sačuvati, nečistoća ili prljavština su ono što u njega ne smijemo uključiti“ (2004, 68), zaključuje Douglas. Kada je sustav napadnut izvana, ta vanjska opasnost učvršćuje unutarnju solidarnost, a kada je napadnut iznutra neposlušni pojedinci su kažnjeni, a struktura javno potvrđena (Douglas 2004, 183).

Budući da ima autonomnu strukturu i pravila, svaki sistem ima i specifična područja zazornoga. Tako obiteljski sistem koji primarno štiti nasljeđe i obiteljske odnose, a kakav je opisan u korpusu drama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića, zazornim proglašava svako narušavanje nasljednog niza, izdvajajući iz sistema situacije poput preljuba ili pobačaja.

3.3.1. ZAZORNOST KAO OBRANA OD „MATERINSKOG ENTITETA“

3.3.1.1. Odvajanje od majke

Kristeva se dotiče i pitanja majčinstva. Obilježnost zazornim nas, prema Kristevoj, „suočava s našim najstarijim pokušajima da se oslobodimo materinskog entiteta“ (1989, 20). Majci nije u interesu odvajanje, jer joj dijete daje vlastitu autentifikaciju, dok djetetu nakon odvajanja prijete „ponovan povratak u ovisnost o nečijoj vlasti koja nam pruža isto toliko sigurnosti koliko nas guši“ (1989, 20). Kako bi došlo do oslobađanja potrebno je „razdvajanje“, „odbacivanje“ i „zaziranje“. U sam proces razdvajanja može biti uključena i treća strana, najprije otac ili partner. Tek zazor omogućuje prijelaz, transformaciju. U tome je zazor od majke teži jer odnos s majkom u početku podrazumijeva mimetizam, majka je „drugi subjekt koji jamči za moje subjektivno biće“ (Kristeva 1989, 41)¹²⁴.

Vidjeli smo da je, kao i Zlata u *Bljesku Zlatnoga zuba*, i Jela ona koja se u *Velikom bijelom zecu* putem partnerskog odnosa transformira iz uloge kćeri, odvajajući se od majke i fizički i simbolično. Ipak, ta transformacija otežana je Jelinim povratkom u obitelj i ponovnim pokušajem zauzimanja napuštene uloge. Jela se povratkom suočava s posve izmijenjenim obiteljskim odnosima, pa iako majka pokušava vratiti obiteljski poredak na početnu poziciju, porušena obiteljska struktura ne može se ponovno uspostaviti. Budući da je neuspjelo, razdvajanje tako ovdje ne završava „matricidom“, nego simboličnim ubojstvom kćeri:

»OTAC: Što joj je?

MAJKA: Ubio si je.

¹²⁴ Za Kristevu je „matricid“ sastavni dio svakog sazrijevanja, pomoću njega moguća je autonomija pojedinca koji je zatim uronjen u simboličko pod paskom Zakona oca.

Simone de Beauvoir govori slično: „Kćer, kada postane žena, osuđuje svoju majku na smrt, a ipak joj dozvoljava da i dalje živi u njoj“ (1983, 440). Pri tome, nerijetko „devojka ima osećanje krivice prema majci; ako je to osećanje i kasnije još živo, žena zamišlja kako prokletstvo pritiska njeno potomstvo ili nju samu“ (1983, 324).

OTAC (zbunjeno): Ja...Kako...

MAJKA: Klorfaciron. Ili tako nešto. Tebi sam to namjenila.

OTAC: Što?

MAJKA: Otrov. tebe sam htjela otrovati.

OTAC (kao da dobro ne čuje): Što...?! Je li to možda Sirka...

MAJKA (prekida ga, mirno): Ne, budalo. To je mišomor.« (Vidić 2012, 101)

Ubojstvo kćeri možemo promotriti i kao ponovno uspostavljanje moći koja je majci oduzeta u patrijarhatu. Prema Adrienne Rich, ali i Simone de Beauvoir majka je u patrijarhatu društveno bespomoćna, a jedini izvor moći je moć nad djetetom. Tim činom majka u *Velikom bijelom zecu* poništava i svoju majčinsku ulogu kao i mogućnost ponovnog uspostavljanja nasljednog niza čime ruši obiteljske norme kojima je težila te prelazi u područje zazornog.

3.3.1.2. Odbijanje majčinstva – nemogućnost nasljeđa

Julia Kristeva u članku *Heretika ljubavi*, iz feminističke perspektive govori o majčinstvu kako ga vidi naša civilizacija, kao o funkciji „drugog spola“, idealiziranom odnosu, koji upotpunjuje sliku ženstvenosti. Prema autorici, takva slika ženstvenosti dobrim dijelom može se iščitati iz osnovnih postavki kršćanstva, kroz „djevičansko prikazivanje Materinskog“ (1983, 68) Odsutnost majčinstva, ne-majčinstvo, samim time, unutar zadanog društvenog sistema, često je prikazano kao ono što odvaja ženu od njene osnovne društvene uloge.

Pišući o ženama koje nisu majke, Lucie Joubert naglašava da to podrazumijeva marginalnu poziciju jer je sposobnost rađanja postalo središtem ženskog identiteta, pa ne-majke trebaju „naučiti kako usvojiti poseban identitet, koji im se uskraćuje jer prijeti postojećem poretku (2014, 8)¹²⁵.

¹²⁵ Judith Butler pak govori o neusklađenosti s društvenim normama.

Enza Gandolfo u članku *A lesser woman?* navodi:

„Childless woman is seen and often sees herself as not a whole person. The woman who does not have children is believed to be abnormal; she is the damaged woman – infertile, barren, and childless. Even when a childless woman is envied her freedom, it is understood to be at the cost of the most intimate and crucial of human relationships. The childless woman is other of the other, doubly lacking first as a woman (not man) and then as a non-mother (not fully woman)¹²⁶“ (2005, 113-114).¹²⁷

Pozivajući se na psihoanalitičara Francois Perriera, Caroline Eliacheff i Natalie Heinich govore o tzv. „amatridama“, ženama bez majke, onim ženama „kojima su nedostajale ideologija, mit, legenda, idealizacija majke. U grčkoj mitologiji, Atena, rođena bez majke, primjer je ženske fantazme da se ne duguje život majčinu prenošenju; u takvim okolnostima nemoguće je zamisliti da ona sama prenese život“ (2004, 238).

I odbijanje majčinstva stoga se može iščitati iz odnosa s majkom¹²⁸, jer amatride, kao što je Mlađa žena u drami *Prije sna*, budući da su odrasle bez majčinog oslonca često i same

¹²⁶ Prijevod (T.P.): „Žena koja nema djecu viđena je i često sebe vidi kao necjelovitu osobu. Često se smatra da je abnormalna; oštećena žena – neplodna, jalova i bez djece. Iako joj se često zavidi na slobodi, smatra se da je ona nastala odricanjem od najintimnijih i temeljnih ljudskih odnosa. Žena bez djeteta je druga od drugih, dvostruko obilježena kao nedostatna, najprije kao žena (a ne muškarac), a zatim kao ne-majka (ne u potpunosti žena)“.

¹²⁷ Važnost roditeljstva posebno do izražaja dolazi u tradicionalnim društvima: „U većini ljudskih društava tradicionalne su vrijednosti vezane za djecu: djeca su poželjan i vrijedan cilj, a imati djecu društvena je norma za odrasle pojedince, imati više od jednog djeteta poželjno je i hvale vrijedno u mnogim društvima, no imati više od troje djece ne smatra se pozitivnim, nego pomalo neodgovornim. Problemi koje imaju neplodni parovi, a osobito neplodne žene, pokazuju snažnu potrebu za potvrđivanjem u roditeljskoj ulozi. Majčinstvo se u većini zemalja smatra glavnom oznakom ženstvenosti, a neplodnost se doživljava kao nedostatak i krivnja“ (Obradović 2006, 201).

¹²⁸ Odnos prema vlastitom majčinstvu, dakle, tvrde Eliacheff i Heinich, vezan je uz odnos s vlastitom majkom - neke žene odlučuju stoga roditi kako bi bile što sličnije vlastitoj majci, „da više ne bi bile u ulozi kćeri, i da `ona sama` postane majka, to jest da bude poput svoje majke“ (2004, 236), dok neke upravo zbog odnosa s majkom ne žele ispuniti „dug zahvalnosti“ (2004, 237) svojoj majci. Neke žene koje odbijaju postati majkama žele izmaknuti majčinoj vlasti time što „izmiče majčinoj želji, uskraćujući joj dvostruki dar: ne samo unuča koje

odbijaju postati majkama, gube osjećaj nasljeđivanja, dodala bih, onakav kakav imaju kćeri u „karikama“, one koje preuzimaju naslijeđene uloge. Činjenica da je odrasla bez majke te da je i sama neplodna, Mlađu ženu izdvaja iz osnovne strukture sistema i smješta u područje zazornoga. Ona ne zauzima zadani obiteljski model, ne preuzima predodređenu ulogu niti priskrbuje sistemu nove članove, pa tako predstavlja opasnost, nečistoću, urušeni poredak:

"DRUGI PRIJATELJ: Prijateljica. Marko, ona i ja, družimo se od osnovne škole...Usrali smo se totalno obadvojica kad je...Njena mama je umrla od toga, u Irininoj dobi...Ira je imala pet godina...ali ona se izvukla, operirana je na vrijeme..."
(Kaštelan 2007, 498)

Simone de Beauvoir i pitanje pobačaja dovodi u vezu s patrijarhatom naglašavajući da s jedne strane muškarci istodobno zabranjuju pobačaj, ali im po potrebi pogoduje, pa su često, prema Beauvoir, „skloni da olako shvate pobačaj; u njemu vide jednu od mnogobrojnih nesreća na koje je zloba prirode osudila žene, i ne cene vrednosti koje su u njemu založene“ (1983, 319).

Tako i Sreto u *Bljesku zlatnoga zuba* nagovara Zlatu na pobačaj nazivajući ga „čišćenjem“, a trudnoću uspoređujući s bolešću, upravo stoga što smatra da dijete predstavlja opasnost za njegov položaj i ulogu u sistemu:

„SVETO: Ženska tintaro, daj se opameti! Sve san srikta! Samo da te prigleda...

ZLATA: I očisti...

SVETO: Očisti, očisti! Čistoća je pola zdravlja...

ZLATA: Znan ja kakvu ti čistoću misliš! Znan ja kako se to zove...

SVETO: Kako?

može prisvojiti, nego i opravdanje onoga što jest činjenicom da je postala `kao ona` – pri čemu se odbijanje majke radikalno izražava odbijanjem da bude majka. No istodobno se ta žena koja izabere da bude bez djece izlaže opasnosti da ostane `kći` za svoju majku, koja će biti sklona produžavati beskonačno isti tip odnosa, bez obzira na dob svoje kćeri“ (Eliacheff 2004, 239). U tom slučaju na sposobnost da se postane majkom gledalo bi se kao na priznavanje zahvalnosti vlastitoj majci na danom životu, dok bi pobačaj označavao ubijanje majke u sebi (2004, 237).

ZLATA: Hmm...Zaboravila sam! Al ja to neću radit pa makar sva smrdila ko vuga! (Plače.) Ja san mislila da ti mene voliš...

SVETO: Ma, volin, volin! (To govori prilično neuvjerljivo.) Al, ne budi luda! Danas je normalno, da žena ima dva, tri abo...Hm, lišćenja!“ (Matišić 1996, 123)

U određenim društvima, navodi Mary Douglas, fetus predstavlja opasnost jer se nalazi na margini društva, njegov položaj je neodređen, on nema svoje mjesto (2004, 132), pa je tako istodobno i na samom izvoru moći. Slično je i s menstrualnom krvlju i spontanom pobačajem, jer „da ta krv ne istječe, postala bi osoba, pa tako ima nemoguć status mrtve osobe koja nikada nije živjela“ (2004, 133). Prva trudnica u drami *Prije sna* unatoč tome što je imala tri spontana pobačaja i dalje pokušava postati majkom. Ona ne želi boraviti na području prijelaza, ustraje u održanju uloge i očuvanju obiteljske strukture:

"PRVA TRUDNICA: Ono zadnji put kad san izgubila dite, bilo je u peton misecu, i mislin ja otad, mislin, šta su oni s tin. Je li bace samo `nako, u kanalizaciju? Eto, ovoj staroj priko puta su izvadili sve iznutra, i onoj mladoj, ta neće moć nikad imat dice." (Kaštelan 2007, 465)

Tako je i s Drugom trudnicom koja se unatoč nesređenim obiteljskim odnosima i dalje uz pomoć umjetne oplodnje pokušava vratiti u zadani poredak sistema:

"PRVA TRUDNICA: Ja neman pameti, al` nemaš ni ti, nego misto pameti imaš pet `ijada maraka, pa plaćaš da ti doktori stvoru ono šta ti Bog nije da. A ako ti nije da, zna je i zašto. A zna i zašto meni ovo čini." (Kaštelan 2007, 466)

Zato i Giga u *Gigi i njezinima* Lade Kaštelan, kao što smo vidjeli, žrtvuje sve ostale društvene uloge kako bi utražila čežnju za majčinstvom.

Budući da je majčinstvo u većini slučajeva idealizirano i shvaćano kao prirodan i nužan proces, iznosi Beauvoir, a „ženi se od djetinjstva ponavlja kako je stvorena zato da rađa i opevaju joj uzvišenost materinstva; neprijatnosti njene sudbine – menstruacija, bolesti, itd. – dosada domaćićkih dužnosti, sve se opravdava njenom veličanstvenom prednošću – donošenjem dece na svet“ (1983, 319), žena se, nastavlja Beauvoir, ako se odluči na pobačaj,

pa čak i ako ga želi, često osjeća kao da tim činom žrtvuje svoju ženstvenost – „potrebno je da konačno vidi u svom polu prokletstvo, neku vrstu telesne mane, opasnost“ (1983, 320).

U *Svećenikovo*j djeci Mate Matišića Marta je ona koja sa sobom nosi ljagu bivanja nemajkom. Suprug Petar njenu neplodnost smatra osnovnim problemom u njihovu braku, jer bez djeteta, smatra, nema ni strukturirane obitelji:

"PETAR (razdraženo): Ma, što se ti uopće petljaš u razgovore o djeci i rađanju kad si sama neplodna – k'o zid...? Pokazuješ da nisi samo u materinstvu jalova – nego i u glavi.

DON FABIJAN (moleći): Petre...nemoj...

PETAR: Što nemoj? (mahnito) Nikad nije ostala u drugom stanju, a tu nas poučava što i kako treba...To je isto kao da nas gluhočujemci uči govoriti...

MARTA (povijedeno): Baš ti hvala... (nastavlja s čišćenjem prostorije)

PETAR (plane): Još je i uvrijeđena...Ccc!?! Samo da znaš – ako je od nas dvoje netko nekoga povrijedio, onda si ti mene...Ja se nikad ne bih oženio s tobom da sam znao da ne mogu imati djece, a ti si se udala za mene – iako si dobro znala da ne možeš rađati." (Matišić 2007, 80)

No, Marta je dvostruko obilježena zazornim. Onečišćenje je povezano i s moralom, pa je tako neplodnost ovdje shvaćena kao svojevrsna kazna jer je Marta izvršila pobačaj, ali i kazna zato što je imala ljubavnika te tako dovela u pitanje funkcioniranje odnosa u braku:

"MARTA: Drugima pomažeš da imaju djecu i protiv njihove volje, a mene si natjerao da naše ubijem.

DON FABIJAN (odlučno): Ja tebe nikad nisam ni na što prisiljavao. Dobro se zna tko je od nas dvoje abortirao i tko je ubio naše dijete. Ja sigurno nisam. Koliko se sjećam ja sam ti abortus predložio samo kao jednu od mogućnosti...

MARTA (ironično): Jednu od mogućnosti?

DN FABIJAN (nastavljajući rečenicu):...i da ti pravo kažem bio sam užasno nesretan kad si pristala to učiniti...Štoviše, bio sam siguran da ćeš taj moj prijedlog s gnušanjem odbiti.

MARTA: (s podsmijehom): Nesretan? Ti? Cccc! Bio si sretan kao malo dijete nakon što si saznao da nećeš postati otac.

DON FABIJAN (pomirljivo): Bili smo mladi, Marta...Ja sam se tek bio zareadio...

MARTA (upada mu u riječ): To i govorim...Danas sam mogla biti baka...

DON FABIJAN (nervoznije): Uostalom, govorila si mi da bi to bila veća sramota za tebe nego za mene...

MARTA: Nisam mogla vjerovati da ćeš me zauvijek učiniti neplodnom.

DON FABIJAN (uvrijeđeno): Ja...? Pa, nisam ti ja napravio abortus...?! Zbog toga što si učinila Bog te je kaznio i nije ti dao djecu, a ne ja." (Matišić 2007, 87)

Upravo pravila sistema kontroliraju one individualne kontakte koji bi mogli uništiti strukturu društvenog sistema. A upravo jedan od takvih kontakata jest i čin preljuba.

3.3.2. ZAZORNOST I UGODA– EROTIZAM

Preljub i ljubavnički odnosi ne slijede norme prihvaćenih društvenih sistema, oni, iako intimni, narušavaju postojeće obrasce ponašanja, stoga su često obilježeni kao društveno neprihvatljivi – zazorni. Brak je, prema Batailleu, „okvir dopuštene seksualnosti“ (1972, 100), sve ostalo podložno je različitim zabranama.

Ako interpretirajući odabrani korpus drama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića, ovaj put o preljubu govorimo iz pozicije seksualno zasnovane intimnosti, one koja nije odobrena postojećim društvenim normama, seksualnosti kojoj svrha nije sudjelovanje u nasljednom nizu, nego ugoda, onda ona kao takva ima određene specifičnosti. Prema Luhmannu, u takvom odnosu ljubavnicima je izrazito značajna neposrednost i blizina, a njihova veza može naći smisao sama u sebi jer ne traži odobravanje drugih.

U takvom odnosu, pojašnjava Luhmann, istaknutija je nejezična komunikacija, no upravo putem tjelesnog interpretiraju se jezični kodovi jer takva komunikacija „pruža mogućnost

podvlačenja pod jezik i njegova dopunjavanja, mogućnost konkretizirajuće interpretacije izrečene riječi prema tome kakva se mnijenja i namjere pokazuju u njoj“ (1996, 27). Također, otvara se i poseban prostor žudnje tako da, prema Luhmannu, „u zajedničkoj tjelesnoj igri čovjek saznaje da se preko vlastite žudnje i njena ispunjenja žudi i za žudnjom drugoga, a tako spoznaje i da drugi želi biti žuđen“ (1996, 27)¹²⁹.

Takav odnos veže se uz ugodu, a, kao što navodi Kristeva, zazor često postoji kroz ugodu, „ne poznajemo ga, ne želimo, u njemu uživamo. Silovito i bolno. Sa strašću“ (1989, 16). Ono što nazivamo zazornim je ujedno povezano i s rasuđivanjem i s afektom, znakovima i nagonom. Onaj koji luta, traži ili uživa, odbačenik je heterogen. Dok zakon podrazumijeva i postojanje stalnog identiteta, ugodu traži zaziranje u kojem je identitet odsutan (1989, 66).

Bataille pak razlikuje tri vrste erotizma – erotizam srca, erotizam tijela i posvećeni erotizam¹³⁰. Prema Batailleu svrha svakog erotizma jest „da se dosegne biće u njegovoj najdubljoj prisnosti, tamo gde srce zamire“ (1972, 14), razlaganje postojećih oblika, „onih oblika ustaljenog društvenog života koji zasnivaju našu diskontinuiranost, nas koji predstavljamo određene individualnosti“ (1972, 15). Erotizam tijela pri tome, objašnjava Bataille, još uvijek djelomično zadržava diskontinuitet bića, „i to uvek pomalo u vidu ciničnog egoizma“ (1972, 15), dok je erotizam srca u tom smislu slobodniji, iako iz njega proizlazi. Za ljubavnika voljeno biće je „puno, neograničeno biće, koje više nije sputano ličnim diskontinuitetom. To je, jednom reči, kontinuitet bića viđen kao oslobođenje započeto u biću ljubavnika“ (1972, 17). Erotizam predstavlja uništenje strukture zatvorenog bića, pojedinca, ono je unutarnje iskustvo, transformacija.

Erotski čin (kao i smrt), objašnjava Bataille, ubraja se u „slijepu silu“ koja prijeti narušiti postojeći red razuma i zato se podvrgava zabranama – „zabrana je dovela nužnost da se iz uobičajenog toka stvari ukloni slepa sila“ (1972, 50). Zabrana tako odbacuje silu (strast,

¹²⁹ Za 18.st. karakteristično je pojačano tematiziranje seksualnosti i strastvene osjećajnosti. Javlja se pojam „slobodne ljubavi“ koja odbacuje brak i prelazi na potpuni tjelesni užitek, a kao takva „prelazi u napad na društvo“ (Luhmann 1996, 135).

¹³⁰ Erotizam za Bataillea predstavlja traganje za transformacijom bića iz izdvojenosti, diskontinuirane individualnosti bića u kontinuitet.

porivi, nasilje) koja je vezana uz seksualni čin, kako bi čovjekov svijet rada opstao, no zadržava prijestup¹³¹ koji tu silu ponovno oslobađa – „unutrašnje iskustvo erotizma traži od onoga ko ga doživljava da u istoj meri oseća zebnju na kojoj se temelji zabrana i želju koja vodi njenom gaženju“ (1972, 34). Bataille to dodatno objašnjava ovako: „Možemo samo reći da je seksualna aktivnost, nasuprot radu, slepa sila i da, s obzirom da su joj svojstveni nagli porivi, može da ometa rad: radna zajednica ne sme joj se prepustiti u vreme rada“ (1972, 45).

Krajnji smisao erotizma je „spajanje, ukidanje granica“ (1972, 119). Prijestup izaziva ugodu, „zabrana daje onome na šta se odnosi smisao koji zabranjena radnja po sebi nije imala. Zabrana navodi na prestup, bez kojeg radnja ne bi imala zavodljivi tamni sjaj...Kršenje zabrana opčinjava...“ (1972, 167), reći će Bataille.

Zasigurno najintimniji prikaz erotizma tijela jest prvotni odnos između Jele i Jurice u drami *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića. Vidjeli smo kako se taj odnos temelji na ljubavnom kodu *amour passion* koji je vezan uz seksualnost, no ona ne ide u smjeru društvenog prijestupa, nego izaziva istinsku transformaciju bića kroz spajanje, te dovodi do povratka u neki iskonski pravisjet, onaj bez straha i kontrole, koji i Jela predosjeća, pa se tako Jelin erotizam uvelike približava erotizmu srca:

JURICA: Osjećaš li sada slobodu?

JELA: Ne. Ali tako sam odlučila.

JURICA: Zašto?

JELA: Zato što to želim. To me uzbuđuje.

JURICA: Osjećaš li kako smo sada zajedno, jedno?

JELA: Nisam sigurna. Želim osjetiti ljubavne nježnosti, ali mislim da je i dalje sve odvojeno, zasebno...To je razdor o kojem si mi govorio, i to me obuzelo, to me je zavelo. (Stenje.) To ne znači da te ne volim, naravno.

(...)

JURICA: Voliš me?

¹³¹ Za Bataillea prijestup skida zabranu ne ukidajući je.

JELA: Volim te.

JURICA: Želiš li živjeti u razdoru?

JELA: Želim živjeti u razdoru.

JURICA: Želiš li živjeti u pobuni?

JELA: Želim živjeti u pobuni.

JURICA: Želiš li živjeti u neskladu?

JELA: Želim živjeti u neskladu.

JURICA: Želiš li živjeti u padu?

JELA: Tako oduvijek živim" (Vidić 2007, 47-48)

S druge strane odnos između Zlate i Srete u *Bljesku zlatnoga zuba* prelazi u područje zazornoga, prvenstveno jer uključuje izvanbračnu trudnoću. Izvanbračni odnos unutar društvenog sistema kakav je prikazan u drami predstavlja opasnost za opstojnost zajednice te narušavanje tradicije i nasljeđa:

„TRUSA: Ajme, ajme...Zbabna prije vinčanja! Znaš ti Stipu! Sveta Marijo majko Božja...(itd.)“ (Matišić 1996, 84)

Preljub kao situacija koja sa sobom nosi opasnost od nereda u obiteljskom sistemu prikazan je u dramama *Anđeli Babilona* Ivana Vidića te *Prije sna* i *Giga i njezini* Lade Kaštelan.

Čin preljuba u *Anđelima Babilona* pri tome je dvostruko kodiran zazornim jer uključuje i zoofiliju:

"ŽENA: (u ritmu vođenja ljubavi) Samo vi ajte...Ne bojte se...Dovedite je... (gradonačelniku) Aj, obuj one svoje čizme...Nisam ja ljubomorna." (Matišić 1996, 61)

U drami *Prije sna* prijestup se, unatoč iskrenom intimnom prikazu Ljubavničina života, kažnjava smrću, dok i Giga u *Gigi i njezinima* trpi posljedice raskidanja bračnoga zavjeta:

"MARKO: Mislio sam da je moja Margita drukčija. Da njezina muža nije bilo osam godina, ona bi ga vjerno čekala. Ili bi ga pokopala u sebi, ponovno se udala i rodila sina. I moja bi mu Margita dala ime Marko! Živjela bi kao poštena žena!" (Kaštelan 1997, 175)

U *Posljednjoj karici* pak, ljubavnički odnosi čak postaju dijelom nasljeđa, niza koji se prenosi s generacije na generaciju. Odnos One s ljubavnikom tako proizlazi iz niza obiteljskih situacija, poput Bakina gubitka muža, Majčina odrastanja bez oca, Njenog odrastanja uz Majku i njene brojne muškarce. Majčin dolazak s ljubavnikom, a ne s Njenim ocem, samo dodatno zrcali situaciju s kojom se Ona suočava;

"NJEZIN LJUBAVNIK: Bio sam tamo jutros...za vrijeme sprovoda.

Nisam imao snage da ti priđem.

ONA: Da te netko ne bi vidio.

NJEZIN LJUBAVNIK: Nemoj.

ONA: Jesi li bio sa suprugom ili si se iskrao sam?

Vjerojatno si zadnjih dana u kućnom pritvoru.

NJEZIN LJUBAVNIK: Ja više ne živim s njom." (Kaštelan 1996, 110)

Čin samoubojstva „dopušta da se sjedini s izgubljenim bićem“ (Kristeva 2014, 119), ljubavnikom, a sama smrt predstavlja povratak u izgubljeni raj, izvor, Majci.

3.3.3. ZAZORNOST I GUBITAK

Bataille povezuje erotizam i smrt. Erotizam je za njega „potvrđivanje života čak i u smrti“ (1972, 8), a oboje su vezani uz kontinuitet. Smrt je, prema Batailleu, s druge strane rađanja, ali s njim neizbrisivo povezana, „ona ga najavljuje, ona je njegov uslov. Život je uvek proizvod raspadanja života. On na prvom mestu zavisi od smrti, jer ova stvara slobodni

prostor; zatim od raspadanja tela posle smrti, jer se njime obezbeđuje kruženje supstanci neophodnih za neprekidni dolazak novih bića na svet“ (1972, 50).

Time se stvara krug, poput onog prikazanog u drami *Posljednja karika* Lade Kaštelan, dok i smrt postaje sastavnim dijelom nasljeđa. Ona u *Posljednjoj karici* nalazi se na rubu između života i smrti, no ne samo svoje, pa je tako istodobno i suočena s gubitkom majke kao i s dolaskom novoga života:

"ONA: Trebalo je da izmislim neku priču za mamu. Istina joj doista nije trebala. Sjedila sam kraj nje na krevetu i odjednom više nisam mogla odvojiti pogled od igle zabodene u onu izmučenu venu. Osjećala sam njezin pogled na čelu. Osjećala sam da njen pogled čeka moje oči i da traži, zahtijeva utjehu od njih, čula sam kako joj klize suze, ili je to bila tekućina što se kroz cijev spuštala u iglu, kap po kap, ili je to bio šum moga straha, svejedno, i htjela sam reći mama, bit će dobro, skoro ćeš kući, bol će nestati, a rekla sam trudna sam, mama, rekla sam trudna sam samo zato da mogu plakati zbog života koji nastaje, a ne zbog njezinog koji nestaje, i onda smo plakale, po prvi put sam ridala pred njom, i ona preda mnom, i rekla sam da mi je tako mučno i da se bojim i da sam izgubljena i da ne znam što ću." (Kaštelan 1996, 85-86)

Gubitak majke za Onu ne predstavlja samo gubitak sigurnosti i zaštite, nego i gubitak djetinjstva, zaštite, kontinuiteta, onog prvotnog korijenskog identiteta, identiteta djeteta / kćeri: „U banalnijem smislu, to je i gubitak navika; gubitak mjesta i predmeta; a samim tim, možda, gubitak identitetskog uporišta, koji dovodi do zastranjenja i lutanja, bez sumnje manje teških ili kratkotrajnijih nego onda kad se izgubi majka u mladenačkoj dobi, ali koja ipak svjedoče o stvarnom poremećaju“ (Eliacheff-Heinich 2004, 288). Osnovni pokretač drame zapravo jest gubitak majke i kćerino suočavanje s tim gubitkom.

To izaziva potres u cjelovitosti bića, ono ostaje bez stalnog uporišta, točke osnovne vezanosti, ali i mogućnosti povratka na početnu poziciju. Jer Ona se nalazi u rascjepu postati majkom / ostati bez majke, u isto vrijeme ona koja gubi uporište u nasljeđu i ona koja nasljeđe ponovno započinje. Za Kristevu smrt je upravo vezana za osjećaj zazornoga i gubitak identiteta: „Leš. Ono što je nepovratno propalo, kao smrdljivo mjesto i smrt, još silovitije potresa identitet onoga tko se s time suočava poput krhka i varljiva slučaja“ (1989, 9).

Ne izaziva samo prisutnost smrti zazor, nego zazor može izvirati i iz dubine vlastitoga bića, kada se javlja „zaziranje od samoga sebe“, kako to naziva Kristeva - spoznaja o „manjku svakoga bića, smisla, jezika, želje“ (1989, 11). Odlučivši se ne samo za gubitak identiteta nego i cjelokupnog vlastitog „ja“, Ona se odlučuje za čin samoubojstva. No, upravo ono što ju je identitetski potreslo i odvojilo ju od identiteta sad joj ponovno daje identitetsko uporište – rađanje, nasljeđe.

3.3.3.1. Zaziranje od samoga sebe¹³² – melankolici

Drame pokazuju kako je gubitak društven, on ne zahvaća samo pojedinca, iako se to u njegovoj subjektivnosti tako čini, nego utječe na sve ljude u komunikacijskom lancu. Istodobno je i intiman, možda ništa nije toliko intimno kao gubitak. Kriza društva¹³³ može se stoga promatrati kao uopćena kriza pojedinca koja se manifestira kao melankolija – gubitak uporišta.

Melankolija je usko vezana uz krizu, gubitak, izgubljeni red, onaj trenutak kada subjekt ima svijest o tome da se red kao takav više ne može uspostaviti, ona je „granično stanje ljudske prirode“ (Crnojević-Carić 2008, 227). I dok se pojedinac prilagođava zajednici, melankolik to ne može, jer njegova melankolija podrazumijeva „izmicanje normama¹³⁴, granicama, pa tako osvajanje prostora među; okret ka prošlom prepuštanjem osjetilnom, pa tako i subjektivnost; heterogenost, pa tako i mnogostruka naseljenost; povezivanje s drugotnim, pa tako i sa „ženskim“ (Crnojević-Carić 2008, 252).

Ona, u *Posljednjoj karici*, je ona koja izlazi iz zadanih uloga i normi društvenog sistema, probija granicu, ali je ujedno i ona koja je heterogena, višestruko nastanjena:

¹³² Naziv ulomka knjige *Moći užasa* Julije Kristeve: "Zaziranje od sebe samoga značilo bi najviši oblik takva iskustva za subjekt kojemu se otkriva da svi objekti počivaju tek na uvodnom gubitku koji rastače njegovo vlastito biće. Ništa kao zaziranje od samoga sebe ne pokazuje da je svako zaziranje zapravo uviđanje utemeljiteljskoga manjka svakoga bića, smisla, jezika, želje." (Kristeva 1989, 11)

¹³³ Fromm govori o krizi zapadnog načina života (Fromm 1969).

¹³⁴ Melankolija dovodi u pitanje vladajuću normu, baš kao i ironija, što ćemo kasnije vidjeti.

„Ona-Novinarica je nastanjena sjećanjima. Osobnim ali i kolektivnim. Nastanjena je i drugim bićima, s ove i one strane, živima i mrtvima, onima koji su dio naše kulturalne ali i obiteljske tradicije“ (Crnojević-Carić 2012, 202).

Ona je stranac i u svijetu živih i u svijetu mrtvih, anomalija, ona koja duboko u sebi osjeća izgubljeni red, istodobno uključena i isključena, nečista¹³⁵, u dodiru s opasnošću, kako bi rekla Mary Douglas (2004, 134), ali i na izvoru moći¹³⁶.

Za Judith Butler melankolija se javlja zbog nemogućnosti gubitka majčina tijela, nemogućnosti odvajanja od majke, neuspjeha da se „pomakne u riječi; dapače, mjesto majčinog tijela postavlja se u tijelu, „upisuje se“, i ovdje trajno boravi kao mrtav i umrtvljujući dio tijela ili dio u kojem borave, odnosno zaposjedaju ga, raznovrsne fantazme“ (2010, 76).

U slučaju odvajanja majke i djevojčice rezultat je melankolija za obje, jer, prema Butler, to odvajanje nikad nije posve provedeno. Slično tvrdi i Kristeva: „Utvrđujem odlučujuću ulogu vezivanja za majku u svim oblicima melankolije“ (1989, 242).

Samoubojstvo je, prema Kristevoj, ujedinjenje s tugom koja je „signal ranjenog, nepotpunog, praznog primitivnog Ja“ (2014, 14). Tuga je pri tome nadomjestak za objekt ljubavi, pa je i samoubojstvo ujedno i spajanje s „nemogućom, nikad ostvarenom ljubavi, koja je, poput tolikih obećanja ništavila, smrti, uvijek negdje drugdje“ (2014, 14). Samoubojstvo One tako se može tumačiti i kao čin kažnjavanja – „usmrćivanje sebe tragična je krinka za unakaženje drugoga“ (2014, 13), u ovom slučaju ljubavnika. No, taj čin može biti usmjeren i na majku, kao i nasljeđe u cjelini, jer „identificiranjem s voljenim-mrskim drugim, inkorporiranjem-introprojiciranjem-projiciranjem, smješta u sebe njegov uzvišeni dio koji postaje njen tiranski i nužni sudac, baš kao i njegov gnusni dio koji ju ponižava i koji želi uništiti“ (2014, 13).

¹³⁵ Upravo nečistoća uključuje „razmišljanje o odnosima između reda i nereda, postojanja i nepostojanja, oblika i bezobličnosti, života i smrti“ (Douglas 2004, 26).

¹³⁶ Douglas govori o šest oblika moći: smrt/krv/hladnoća naspram života/seksa/vatre, svih šest oblika su opasni.

Nisu samo junakinje Lade Kaštelan samoubojice, u *Bljesku zlatnog zuba* Mate Matišića tu ulogu preuzima Ana, u drami tek sporadično spomenuta, ali dovoljno da bude obilježena zazornim - ludilom:

„TRUSA: (začuđeno) Luda ana se obisila?! A...Kako?

UČITELJ: Je ti pitanje?! Lako! Konop oko vrata i cunjinjaj se...Ko u Nurnbergu posli rata...

TRUSA: a di?

UČITELJ: na murvi pokojnoga Šime...

(Trusa potrči prema izlaznim vratima željna da vidi kako izgleda obješena žena.)“
(Matišić 1996, 86)

Unatoč tome što takve osobe društvo odbacuje te tretira kao izdajnike¹³⁷, njihova kriza nužan je preduvjet bilo kakve društvene transformacije. Osobe obilježene kao zazorne tako postaju nužan fenomen svakog društvenog napretka.

3.3.4. PROSTOR I VRIJEME ZAZORNOSTI

Zazorno, prema Kristevoj, ima i vlastitu logiku zauzimanja mjesta i proticanja vremena.

Pojedinac obilježen zazornim, a Kristeva ga naziva „odbačenikom“ ili pak „izgnanikom“, zauzima prostor koji je mnogostruk, heterogen, savitljivih granica. Takav pojedinac se, prema Kristevoj ne pita „Tko sam?“, nego „Gdje sam?“. On predstavlja prljavštinu koja ne pripada određenom prostoru, „odbačene elemente uređenih sustava“ (Douglas 2004, 63),.

¹³⁷ Achile Bonito Oliva navodi kako takvi pojedinci njeguju specifičnu „ideologiju izdajnika“, jer su izopćeni, odbačeni od ekonomsko-društvene baze (1989, 8). Gustav Rene Hocke govori o „manirističkom tipu čovjeka“ koji se javlja s promjenom poretka ideološkog sistema, u vrijeme krize, prijelaza. Pod manirizmom podrazumijeva sve tendencije suprotstavljene klasicima, ne samo kao epoha, nego kao labirintska protuzbilja koja sa sobom nosi kaos, nepravilnost i mnogoznačnost.

Prostor melankolika, dakle odbačenika, je „rubni, dvojni, oksimoronski, taj je prostor zavičaj apatrida“ (Crnojević-Carić 2012, 36).

Za Odbačenika, nastavlja Kristeva, zazorno je nekada moguće bilo i ugodno, no sada je postalo odbojno:

„To zazorno od kojega se neprestano odvaja za njega je `zemlja zaborava` koje se neprestano prisjeća“ (1989, 15).

Zazorno u prošlosti obilježava ga u sadašnjosti i neprestano mu se vraća - u isto vrijeme to je mjesto zaborava i mjesto otkrivenja.

Melankolici su obilježeni prošlim vremenom, „kojemu se produžava život i u sadašnjosti, preko osjetilnog“ (Crnojević-Carić 2008, 235). „Vrijeme melankoliku teče na specifičan način. Izabrani, izdvojeni trenuci produžuju svoje trajanje i svakim novim povratkom u prošlo `sada` to prošlo `sada` dobiva na snazi ali i na značenju“, objašnjava Dubravka Crnojević-Carić (2012, 26-27). Za melankolika je vrijeme idealizirano, i zato uvijek izgubljeno.

Jela u *Velikom bijelom zecu* Ivana Vidića tako zauzima specifične prostore, prostore svakodnevice, ali i one unutarnje, tek naslućene, kao prostor pra-šume ili limba, smrti:

"Jela umire. Pusto, vjetrovito mjesto na rubu bespregledne šume. Noć. Posve sama, u tamonom prostoru, stoji Jela i drhti od hladnoće. Uplašeno se okreće na sve strane."
(Vidić 2012, 101)

Također, specifično je i vrijeme – Jela se pojavljuje kao biće prijelaza, ona koja se nalazi na granici, nadomak transformacije i time predstavlja opasnost i za sebe i za druge (Douglas 2004, 133). Njen položaj zazornosti proizlazi iz sukobljavanja uloga kao i pripadanja dvjema zajednicama, obiteljskoj i partnerskoj.

Ona u *Posljednjoj karici* također zauzima istodobno dva prostora, ona boravi u rascjepu između reda i nereda (Douglas) – života i smrti:

"Za Njezinog ljubavnika Ona je sama. On, budući da je stvaran, ne vidi nikoga osim Nje, koja je jedina stvarna. Svi ostali, polugoli, promatraju njihov razgovor, nimalo iznenađeni time što ih on ne zapaža." (Kaštelan 1996, 109)

Ona istodobno supostoji u više vremena, postoji za njega, Ljubavnika, ali isto tako i za umrle, Baku, Majku i njihove partnere:

„Ladina je Ona, jedna od Alica u zemlji čudesa, ona koja ulazi u drugi prostor, prostor koji postoji paralelno sa svijetom svakodnevice“ (Crnojević-Carić 2012, 191).

Melankolici su i žene u drami *Prije sna* Lade Kaštelan, zaleđene, one koje tek čekaju svoju sudbinu. Prostor bolnice rubni je prostor, prostor iščekivanja, istodobno postojeći i ne postojeći, onaj koji vodi u budućnost ili u smrt. Ujedno je i prostor u kojemu su junakinje izdvojene jer se svojom sudbinom ne uklapaju u norme društvenoga sistema. Nalaze se u stanju prijelaza baš kao i junakinje u drami *Posljednja karika* ili *Veliki bijeli zec*, stanju „dolazaka-rađanja i odlazaka-umiranja“, pa je sve moguće tretirati kao san „kako veliki `san-smrt` koji nas vodi drugoj strani, tako i kao svakodnevni san u koji ulazimo koncem dana“ (Crnojević-Carić 2012, 215). Bolest je, tvrdi Douglas, neraskidivo vezana uz nečistoću, stoga je prostor bolnice ujedno prostor društvene izolacije.

Navedeni prostori i vremena svjedoče o postojanju nekih drugih normi u društvenom sistemu, pojavama koje kroz strukturne sponne prodiru u sistem, ili ih sistem intencionalno propušta. Također, ti prostori upućuju na neke druge moguće pojavnosti, pa često djeluju i izmaštano, fantastično – irealno.

4. IREALNO

Drame Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića ne egzistiraju samo na površinskoj tematskoj-motivskoj razini, nego su dubinski prepune simbola i arhetipova koji podržavaju i objašnjavaju u prethodnom poglavlju navedene teme. Rekli smo kako svaki sistem ima vlastite simbole, pa tako i obiteljski sistemi koji se pojavljuju u dramama. Simbol tako postaje dijelom kolektivnog obiteljskog nasljeđa¹³⁸ koje iz područja nesvjesnog ulazi u svjesnu strukturu sistema.

Obrasci vezani uz obiteljske odnose i uloge, kao i ljubavni kodovi, kakvi su prikazani u odabranom korpusu, tako dolaze iz nesvjesne okoline sistema. Oni su arhetipski, kolektivni, kako to navodi Carl Gustav Jung.

Osim simbola i arhetipova, u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića javljaju se i raznovrsni fantastični elementi, kao i fantazmi. Za C.G.Junga su fantazije također imaginativni produkt, produkt nesvjesnog - „realni svijet je ugrožen fantastičnom irealnošću“ (Jung 1977, 236), reći će.

Tako se u dramama javljaju različiti fantastični likovi poput čudovišta ili utvara, ali i nadnaravni prostori, kao što je prostor limba u *Velikom bijelom zecu* Ivana Vidića.

¹³⁸ Napomenuli smo da Luhmannovi pod/sistemi imaju vlastita pravila i načine komunikacije. Također, svaki podsistem ima autonomne prikaze, događaje, kao i simbole. Simboli su tako vezani uz određene sisteme.

Simbol pri tome nema samo individualan značaj, on može postati i važnim dijelom kolektivnog nasljeđa. Za sociologe, kultura je važnija od biološkog nasljeđivanja, i dok je temeljna jedinica transmisije u nasljeđivanju gen, u kulturi je to upravo simbol.

Nesvjesno kao dio okoline također možemo izdvojiti kao zaseban sistem sa specifičnim komunikacijskim kodovima – arhetipovima, koji se pojavljuju u obliku slika i simbola. Simboli spajaju svjesno i nesvjesno, pa ih možemo promatrati i kao strukturne sponje između svjesne/realne strukture sistema i njegove irealne/nesvjesne okoline.

Oslanjajući se na Freuda, Durkheima i Meada, Luhmann navodi da simboli „vežu osjećaje i pomoću njih se norme mogu internalizirati i učiniti zakonom vlastitog `ja` - zamjenjujući tako vanjsku, društvenu prisilu unutarnjom“ (1992, 113).

Upravo takve fantastične i nesvjesne pojave, kao i njima prindružene simbole i arhetipove možemo smjestiti pod odrednicu – irealno.

4.1. KOLEKTIVNO NASLJEĐE I SIMBOLIČKI KODOVI

4.1.1. MITOLOŠKI SIMBOLI

Northop Frye simbol određuje kao:

„Riječ, frazu ili sliku upotrijebljenu u nekoj vrsti osobita značenjskog odnosa“, to može biti „bilo koja jedinica književne strukture što se može izdvojiti radi kritičkog promatranja“ (2000, 86).

Za Fryea simbol je značajan jer svjedoči o „načelu višestrukog ili polisemnog smisla“ nekog književnog djela (2000, 87), a može se javiti u nekoliko konteksta/faza, unutar kojih se, prema Fryeu, „može smjestiti čitavo djelo književne umjetnosti“ (2000, 87).

U tzv. „mitološkoj fazi“ simbol funkcionira kao arhetip, on, prema Fryeu, „jednu pjesmu povezuje s drugom i time pomaže da se sjedini i integrira naše iskustvo književnosti“ (2000, 116). Simbol u jednom književnom djelu dovodi se u vezu sa simbolom u drugom i tako, prema Fryeu, svjedoči o „izvanjskim vezama pojedine pjesme i drugih pjesama“, dakle postojanju univerzalnih simbola/otisaka, Frye će reći „tipičnih ili rekurentnih slika“ (2000, 116) – arhetipova, koje zatim preuzimaju različiti društveni sistemi, kao i književnost¹³⁹.

¹³⁹ Frye razlikuje još nekoliko faza vezanih uz pojavljivanje simbola. U „doslovnoj i opisnoj“ fazi, simbol se pojavljuje kao motiv i znak – ovisno o tome usmjeravamo li pozornost prilikom čitanja prema van/centrifugalno, pa onda „neprestance izlazimo iz onoga što čitamo, od pojedinačnih riječi do onoga što one znače, odnosno u praksi, do našeg pamćenja uobičajene njihove povezanosti“ (2000, 88), ili prema unutra/centripetalno, kada „pokušavamo iz riječi razviti smisao šireg jezičnog obrasca što ga one tvore“ (Frye 2000, 88). Znakovi su tako jezične jedinice koje ukazuju na „stvari izvan mjesta gdje se one pojavljuju“, dok su motivi jezični elementi koji vode prema unutra, a zastupljeni su u književnim djelima.

U „oblikovnoj fazi“ simbol je slika, jezična jedinica koja stoji kao „analogija razmjera između pjesme i prirode koju pjesma oponaša“ (2000, 100), tj. književno djelo shvaćeno je kao imitacija prirode.

U anagogijskom smislu simbol je monada, odnosno, „svi simboli sjedinjeni u jedinstvenom beskrajnom i vječnom jezičnom simbolu koji je, kao *dianoia*, Logos, a kao *mythos* totalni stvaralački čin“ (2000, 141).

Kao što smo već napomenuli, kolektivno nesvjesno, prema Jungu, sadrži mitološke motive ili slike, pa su, zaključuje, i mitovi naroda:

„ (...) zapravo eksponenti kolektivno nesvesnog. Celokupna mitologija bi bila jedna vrsta projekcije kolektivno nesvesnog“ (1977, 243).

I za Campbella je mit arhetipska tvorevina, skup obrazaca i energija koje utječu na suvremenog čovjeka, mit je, tvrdi Campbell, „tajni otvor kroz koji neiscrpane energije kozmosa istječu u ljudsku kulturnu pojavnost“ (2009, 15). Mitovi su, za Campbella, „spontani proizvodi psihe“, a svaki od njih u sebi sadrži „neoštećenu, začetnu snagu svojega izvora“ (2009, 16):

„Religije, filozofije, umjetnosti, društvena uređenja primitivnog i povijesnog čovjeka, ključna otkrića u znanosti i tehnologiji, pa i sami snovi što pršte kroz spavanje, sve to navire iz temeljnog, čarobnog prstena mita“ (2009, 15).

Za Mirceu Eliadea:

„Slike, simboli, mitovi nisu neke olake i nevažne tvorevine psihe; one odgovaraju na određenu potrebu i vrše određenu funkciju: razotkriti najskrovitije modalitete bitka“ (2006, 19).

Frye razlikuje različite sklopove mitova i arhetipskih simbola u književnosti (2000, 160). Tzv. „neizmješteni mit“¹⁴⁰ prema Fryeu bavi se bogovima ili zlodusima i „uzima oblik dvaju oprečnih svjetova posvemašnjeg metaforičkog poistovjećivanja, jednog poželjnog i drugog nepoželjnog“ (2000, 161) pa su metaforičke slike apokaliptične ili demonske.

Prema Eliadeu, arhajska i tradicionalna društva razlikuju tri kozmičke zone: Nebo, Zemlju i Pakao. Oni poimaju svijet kao mikrokozmos oko kojeg je kaos, smrt, tama – „nepoznato i zastrašujuće područje demona, sablasti, mrtvacu, stranaca“ (2006, 49), to je upravo to područje irealnog o kojem govorimo, nesvjesno i fantastično, ono koje predstavlja uništenje uspostavljenog reda, ukidanje strukture i povratak u kaos.

¹⁴⁰ Osim toga, Frye ističe kako postoji „romantička tendencija da se sugeriraju implicitni mitski obrasci u svijetu koji je tješnje povezan s ljudskim iskustvom“ (2000, 160), kao i „sklonost realizmu“ u kojemu se naglašavaju „sadržaj i prikaza prije negoli oblik priče“ (2000, 160).

Takvi arhetipski sistemi-svjetovi u dramama su itekako prisutni, sa svojim obrascima i karakterističnim simbolima, no nipošto nisu jasno odvojeni, nego se često svijet biblijskih simbola javlja kao „kategorija zbilje u oblicima ljudske želje“ (Frye 2000, 162), dok je demonski svijet usko vezan uz svijet svakodnevice.

4.1.1.1. Religijski simboli

Religijski simboli, prema Jungu, „pružaju duši tumačenja koja zadovoljavaju velik broj ljudi određene naravi“ (1977, 133). Pri tome zaključuje kako su „bitni sadržaji svih mitologija i svih religija i svih –izama arhetipske prirode“ (1977, 303-304).

Kao i Luhmann, i Jung religiju promatra kao organizaciju ili sistem, a funkcija joj je pomoću simbola „omogućiti čovjeku da izgradi duhovnu protivpoziciju naspram primitivne prirode nagona, kulturni stav naspram čisto nagonskog življenja“ (1977, 133). Religija se, dakle, institucionalizacijom, odvaja od rituala i ceremonija, pretvara se u zatvoreni podsistem, s autonomnim obrascima i komunikacijskim kodovima, simbolima. Jung ističe kako su „simboli predstava religijske ideje, a simboli radnji su rituali ili ceremonije“ (1977, 121).

Za Eliadea sva religijska misao prožeta je simbolizmom, za religiju je simbol „sredstvo spoznaje“ (2006, 15).

U dramama Mate Matišića česta je pojava religijskih simbola i apokaliptičnih slika. Dean Slavić takve simbole¹⁴¹ naziva biblizmima:

„Bibilizam je simbol iz Biblije koji sama knjiga vidi svetim ili mu u određenom času naglašava bitnost“ (Slavić 2011, 9)¹⁴².

U *Bljesku zlatnoga zuba* takvi simboli povezani su i s obiteljskom tradicijom, nasljednim načinom vjerovanja, a djeluju kao materijalizirani arhetipovi kolektivnog nasljeđa koji određuju i suvremeni život. Zlatina trudnoća tako je simbolično, ali i neupitno ironijsko, uspoređena s Bogorodičinom. Slično je i s biblijskim citatima koji se ponegdje javljaju kao

¹⁴¹ A pod terminom simbol shvaća svaki dio teksta koji se može izdvojiti i tumačiti.

¹⁴² Osim biblizama, razlikuje i kristijanizme koji su povezani s Biblijom ali se u samoj Bibliji ne spominju.

naslovi poglavlja drame, a koji zatim opisuju suvremenu radnju, i koji također nisu lišeni humornih elemenata¹⁴³ (Ne reci lažna svjedočanstva; Nek se širi vira Isusova; Mir gospodnji bio vazda s vama; Ne izusti imena Gospodina Boga svoga uzalud).

No, možda najznačajniji biblijski simbol koji se u drami javlja jest slika potopa. Potop se kao simbol često tumači kao „znak klijanja i preporoda. Uništava samo zato što su se oblici istrošili i iscrpili, ali poslije potopa uvijek dolazi novo čovječanstvo i nova povijest“ (Chevalier 2007, 573). U drami je motiv promjene, transformacije, možda i ključan - smjena je generacija, ideologija, načina života. Potop najavljuje i simbolizira „nužnu regeneraciju, obnavljanje koje jedino može proisteći iz kaosa“ (Colin 2004, 352) :

„(Selo Ričice. Deset godina kasnije. Dan potopa. Pred nama cijeli jedan svijet, život i običaji u nestajanju. Vidimo Trusu, Zlatu, njenog sina i Karla. Oko njih koferi, cipele razbacane po podu, stolice, stolovi, posuđe...Zbog vode koja nadolazi oni su prisiljeni napustiti ognjište. Dok traje prizor čuje se huk vode i tutnjava eksplozija.)“ (Matišić 1996, 174)

U Ričicama za dio stanovnika promjena je dobra, nužna, oni ju priželjkuju u obliku „nade, obnavljanja i ponovnog rođenja“ (Colin 2004, 352), za druge je pak katastrofa, kataklizmičan završetak tradicije koja im je određivala život:

„UĆITELJ: (u deliriju, sa dalekozorom oko vrata i crvenom partijskom zastavom u rukama) Došlo je novo doba...Nova epopeja...Deseci iljada radni sati naši trudbenika, milijuni tona simenta i željeza, kubici eksploziva, sve je to drugovi i drugarice od danas utkano u našu branu...u našu stvarnost....Živilaaa...!

TRUSA: Srušila ti se dabogda...!“ (Matišić 1996, 174)

Stoga je i značajna slika u kojoj se istodobno održava i pogreb i obred vjenčanja, obilježava se i smrt i život, i progres i regres, i promjena i neizbježno bivanje u tradiciji.

Tako je potop i inicijacijski motiv, često se povezuje s pročišćenjem ljudskih grijeha, on simbolično „očišćuje i preporuča poput krštenja; on je golemo kolektivno krštenje o kojem odluku nije donijela ljudska svijest, nego najviša i neograničena svijest“ (Chevalier 2007,

¹⁴³ O humoru i ironiji detaljnije ćemo govoriti u poglavlju o *ironijskom*.

573). Kao takav on onemogućuje bilo kakvo djelovanje izvan već zadanih granica, a likovi postaju žrtvama nepredvidive i neizbježne sudbine.

I u *Anđelima Babilona* biblijski simboli su ključni, a cijela drama oslanja se na biblijski citat o Babilonskoj kuli i miješanju jezika:

"Jahve se spusti da vidi grad i toranj što su ga gradili sinovi čovječji. Jahve reče: `Zbilja su jedan narod s jednim jezikom za sve! Ovo je tek početak njihovih nastojanja. Sad im ništa neće biti neostvarivo što god naume izvesti. Hajde da siđemo i jezik im pobrkamo, da jedan drugome govora ne razumije.` Tako ih Jahve rasu odande po svojoj zemlji, te ne sazidaše grada. Babilonska kula (Post 11, 1-9)." (Matišić 1996, 5)

Kula babilonska simbol je „ohole i tiranske urote, kao i simbol zbrke i propasti“ (Chevalier 2007, 357), pa ga u drami možemo povezati s motivom moralnog pada pripadnika određenog društvenog sistema kroz iznevjeravanje društvenih obrazaca i uloga.

U drami se svijet svakodnevice ipak sve više približava demonskom - u jednom trenutku Profesor II zaziva da realni svijet postane „boravištem demona i skloništem nečistih duhova“ (Matišić 1996, 31):

"PROFESOR II: Ali, to je vaša dužnost kao intelektualca...Ja sam bio u zatvoru da bi ljudi poput gradonačelnika mogli doći na vlast...I kako nam nije ništa bolje nego prije naša je dužnost prema vlastitom narodu da nam bude što gore...Ja ga kao savjetnik savjetujem same gluposti koje mogu smisliti. (zaneseno) Mi moramo učiniti život što užasnijim i nepodnošljivijim...Ovdje mora nastati istinski Babilon: `boravište demona i sklonište nečistih duhova...` Tako će i narod shvatiti...Vidite i sami da se u gradu već organiziraju demonstracije..." (Matišić 1996, 30-31)

No, zbog simbolike kule taj svijet i dalje je u doticaju s nebeskom stranom omogućavajući da se s nebesa spuste anđeli, ali i „uzdignu“ nevine žrtve poput Bilke:

"Opijen anđeoskom pjesmom gradonačelnik se zagledan u anđele polako počinje uspravljati i buditi iz smrti. On napokon vidi one anđele o kojima mu je pričao profesor. Scena se polako rastvara i pretvara u zeleni nebeski pašnjak na koji se s neba polako umjesto bočice infuzije spušta Bilka ljepša nego ikad. Gradonačelnik je

zadivljeno gleda. Nježni glasovi raspjevanih anđela sve više ponavljaju: `Anđele moj, Anđele moj...`" (Matišić 1996, 63)

Ipak, anđeli, kao dio nebeskog svijeta, silaskom na zemlju i simbolično napuštaju svoj nebeski kod te preuzimaju uloge svojih zemaljskih dvojnika bolničara i poprimaju njihove osobine:

"Anđeo I istrgne jedno veliko bijelo pero iz svojih krila i njime nježno dodiruje profesorovo lice. Profesor otvori oči. On kao da je probuđen iz nekog dubokog sna; zadivljeno promatra anđele oko sebe. Anđeo II za to vrijeme ispod krila uzima bočicu s pićem i ispije nekoliko gutljaja." (Matišić 1996, 45)

Posljednji ostatak nebeskog u realnom svijetu upravo je arkadijski svijet kojemu pripada Bilka, a kojemu se Gradonačelnik neprestano vraća. Njemu je, kao simboličnom graditelju kule, omogućen boravak u oba svijeta. Kula tako omogućava prijelaz između svjetova, ona predstavlja „mit o uzdizanju“ (Chevalier 2007, 357), povezuje nebo i zemlju.

4.1.1.2. Pharmakosi – bića na prijelazu svjetova

Kada govori o dvama arhetipskim svjetovima-sistemima, Frye naglašava kako je „apokaliptičnoj simbolici oprečan prikaz svijeta što ga želja posve odbacuje: svijeta noćne more i čovjeka kao žrtve“ (2000, 168), u takvom svijetu i kada je prisutna simbolika nebesa ona je povezana s motivom „nedostupnog neba, a središnja ideja što se kristalizira iz tog svijeta jest ideja o nedokučivu usudu ili izvanjskoj nužnosti“ (2000, 169). U takvom svijetu česta je pojava *pharmakosa*, a društveni odnos je „odnos gomile, koja je u svojoj biti ljudsko društvo u potrazi za *pharmakosom*“ (2000, 171).

Tipičan *pharmakos* u *Anđelima Babilona* upravo je Bilka, kao i njeno janje, koji se arhetipski povezuju s biblijskom simbolikom Krista kao nevine žrtve. Žrtve sudbinskog usuda su i Ričičani, kao i Jela u *Velikom bijelom zecu*. *Pharmakos* ili žrtveno janje lik je „tipične ili slučajne žrtve“, on, prema Fryjeu, nije niti nevin nit kriv – „nevin je u tom smislu što je ono što se njemu događa kudikamo veće nego što su posljedice ma kojeg njegova postupka“, a kriv je „u tom smislu što je pripadnik društva krivnje, odnosno živi u svijetu gdje su takve nepravde neizbježan dio egzistencije“ (2000, 55).

Spajanje arkadijskog i demonskog svijeta dobro je vidljivo i u drami Ivana Vidića *Veliki bijeli zec*, u kojoj je Jela tipični pharmakos, žrtva društvenih uloga i obrazaca, a njen u početku idilični biljni svijet, kako ga Frye određuje, postaje „opaka šuma“, dok se „životinjski svijet prikazuje u likovima čudovišta ili grabljivih zvijeri“ (2000, 171).

Početak Jelinog Prvog dana možemo povezati s Fryjevom „analogijom nevinosti“, svijetom u kojem se „među ljudskim likovima ističu djeca, kao i vrlina najtješnje povezana s djetinjstvom i stanjem nevinosti – čednošću, vrlinom koja u toj strukturi slika obično uključuje djevičanstvo“ (2000, 173):

"JELA: (...) Svijet još nije bio napučen. Ja i on sami. Kako je to bilo divno...Lutali smo dok se nismo posve izgubili. Slijedili smo krajolik koji se stalno mijenjao. Nepoznat. Ali bezopasan, prijateljski. I onda nas taj krajolik konačno dovede do platforme pred visokom planinom, u čijoj blizini osjetismo da se čitava zemlja trese. Od te strahotne tutnjave zastao nam je dah, ali ni tada se nismo uplašili – samo nas je smelo – jer u to vrijeme i strah bijaše sasvim nepoznat. Stajali smo pod vulkanom primivši se za ruke, i samo gledali kako teče užarena lava i divili se." (Vidić 2012, 13)

Jelin sanjani arkadijski svijet s kojim je donekle u doticaju u Prvome danu grubo zamjenjuje prevladavajuće demonska slika Drugoga dana.

4.1.1.3. Demonske slike

Demonske slike, na način na koji ih Frye opisuje, možda se najbolje mogu prepoznati u drami *Octopussy* Ivana Vidića. Svijet *Octopussyja* svijet je otvoren simboli i irealnom, no njegovu izraženu simboliku ne osjećaju svi likovi jednakom jačinom. Zanimljivo je da je irealnom svijetu najotvorenija mlada Leticija, nekada pjevačica u crkvenom zboru, sada zabavljačica u krčmi koju svake ponoći posjećuje sam vrag:

"LETICIJA: Nitko ne razumije što je ovu ubilo. Ja razumijem. (Gleda iznad šanka.)
Kandža. Šapa ju je ubila.

ANDRIJA: Što to govoriš?

LETICIJA: Medvjeda šapa ju je dohvatila.

ANDRIJA (rezignirano): Po vratu i čitavom tijelu je imala krvave crte. Tako je rekao glasnik.

LETICIJA: Eto vidiš. Jesam li ti rekla.

KEKO: Ma kakve gluposti. Nema nikakve šape. (Nitko ne primjećuje šapu na zidu.)"
(Vidić 2002, 322)

Leticija je ona koja je prešla iz svijeta kršćanskih simbola u svijet demonskih i zato najbolje osjeća simboliku raskrižja na kojem se nalazi Octopussy – raskrižja između realnog i irealnog svijeta-sistema:

"LETICIJA (za sebe): Sve je ovdje moguće. Ujutro si svet, a navečer proklet. (Uzdiše.) Išla sam na misu. Na prvu jutarnju, uvijek u šest sati i pjevala sam u zboru. Plava suknja do koljena, košuljica čista s bijelim volanićem. Imala sam momka koji je trenirao nogomet. Ostavio me je. Upoznao me prije toga s nekim ljudima, mislila sam, prijatelji su mi. Zabavljala sam se s njima – pijemo, smijemo se, ludujemo, pjevamo. Ništa nisam zgriješila, mislim si, glavno da sam onog zaboravila. I tako svaki dan. Ujutro na misu, pa preskočim školu, navečer ostanem vani. Govore mi, lijepa si mala i svašta mi daju, časte me. Onda, tako jedne večeri, pjevamo, poslije škole završimo negdje, a plava suknjica i bijela košuljica lete na sve strane. Ne znam što mi bi. Neki tipovi samo ulaze i izlaze iz sobe i kažu mi – ne brini se, ovo su sve dobri ljudi i čestiti vjernici, naši smo, a ti si naša sestrice, mi ćemo te čuvati. Poslije me potjeraju. Tražim odjeću, plačem, bježim kući u strahu, ulazim tako da me nitko ne vidi. Plačem cijelu noć, ali mi prijateljica kaže ne brini, sutra u šest će ti Bog i tako sve oprostiti. Bog je i onako naš čovjek, samo pazi, bitno je da nitko ništa ne dozna. Jedan dan, oni mene navečer skidaju, ja se nešto nećkam, kad jedan kaže, a što ti mala ne bi s nama zapjevala na festivalu. I tako je sve počelo. Bog mi je svjedok koliko ja volim pjevati."
(Vidić 2002, 306)

Simbol raskrižja ima univerzalno značenje, dio je kolektivnih nesvjesnih simbola, a onog koji se na njemu nađe smješta u središte svijeta. To je epifanijsko mjesto – mjesto na kojem se pojavljuju utvare i geniji, a osim toga predstavlja „mjesto prijelaza iz jednog svijeta u drugi, iz jednog života u drugi, iz života u smrt“ (Chevalier 2007, 605). Značajno je i da je „raskrižje

susret s usudom – Edip na raskrižju susreće i ubija svog oca Laja, tu započinje njegova tragedija“ (Chevalier 2007, 607).

Tako će Leticija biti prva koja će primijetiti da medvjeda šapa napušta Octopussy i da je povezana s umorstvima. Značajno je da medvjeda šapa napada upravo ženske osobe, pa se iz toga može iščitati sličan patrijarhalni obrazac lovine i plijena koji smo vidjeli u *Velikom bijelom zecu*, a koji je izrazito naglašen u odnosima između žena i muškaraca u *Octopussyju*. U skladu s rečenim, Jung medvjeda veže uz nagonsko, on ga smatra simbolom „opasnog aspekta nesvjesnog“ (Chevalier 2007, 430).

Leticija je ona koja vidi i vruga koji svake noći posjećuje Octopussy, a kojemu Mladić želi prodati svoju dušu kako bi si poboljšao život:

"REDAR (blijedi): Ničeg...Ničeg se ne sjećam...

LETICIJA: Ne brini. Ni drugi se ne sjećaju. A vrug je čitavo vrijeme svima palio cigarete. Vrlo je uslužan." (Vidić 2002, 305)

(...)

"MLADIĆ (proguta slinu, zadrhti): Ništa sam i nemam ništa, moj život ne vrijedi. Zato ga trebam. Odlučio sam, želim ga. Želim mu prodati svoju besmrtnu dušu." (Vidić 2002, 302)

U jungovskim terminima vruga možemo tumačiti i kao Mladićevu Sjenu - sjena je za Junga jedan od temeljnih arhetipova, ona predstavlja drugu, mračniju stranu nekog pojedinca ili pak kolektivnu sjenu. Prema Jacobi, sjena se podjednako može pojaviti „kao figura iz okruženja naše svijesti, kao naš stariji brat (odnosno sestra), kao osoba od povjerenja ili, primjerice, kao podvornik Wagner u Faustu, tj. kao onaj čovjek koji predstavlja našu suprotnost, ili se pak može pojaviti i u obličju nekog mitskog lika kao što su Mefisto, Faun, Hagen, Loki i drugi, kada je riječ o predodžbama sadržaja kolektivnog nesvjesnoga“ (Jacobi 2006, 141). U tom smislu Mladićeva transformacija nije toliko neobična, on ne uspijeva prodati svoju dušu vrugu, no uspijeva u svoju osobnost propustiti one mračnije dijelove sebe.

I Redar je onaj koji se sve više otvara simboličnom irealnom. Osim nestanka medvjede šape, Redar primjećuje i stranog trgovca koji je samo za njega obučen kao Turčin i koji sviranjem izmamljuje zmiju iz košare:

"REDAR (sa sve većim uzbuđenjem): On je...On je...On je obučen kao Turčin!

GAZDA (mirno): Pa kad i je Turčin.

REDAR: Znači i vi vidite?!

GAZDA: Ja vidim – što?! Čovjek k'o i drugi.

REDAR (briše znoj s čela): Znam ja da ste vi čovječni, gazda, i da su vama svi ljudi isti. Ali ovaj ovdje je ipak u haljini.

GAZDA (gubi strpljenje): Tebi se ili pričinja, rođače moj, ili me zajebavaš. Zar ne vidiš da ima klasično odijelo, baš kao i ti i ja, golubljesivo, bijelu košulju, crvenu svilenu kravatu s decentnim zelenim prugicama i zlatni ručni sat? (Uznevjereno.) Pravite li svi možda budalu od mene ili me želite učiniti ludim, pa da polako siđem s uma?! Nikad vam to neće uspjeti." (Vidić 2002, 329)

U psihoanalizi zmija se, između ostalog, određuje kao „kralježnjak koji utjelovljuje inferiornu psihu, mračni psihizam, ono što je rijetko, neshvatljivo, tajnovito“ (Chevalier 2007, 878), dok čovjek predstavlja završetak geneze, zmija predstavlja početak, pa su stoga u opreci, komplementi, suparnici (Chevalier 2007, 878). Irealna slika Notara koji ubija Turčina stoga se može protumačiti kao nesvjesni čin borbe protiv nepoznatog, kao i uklanjanje suparnika:

"Prošavši pored Notara, u trenu kad mu je okrenuo leđa, slijepi pisar trže nožem i zabije mu ga u lijevi bubreg. Trgovac jezovito krikne, a Notar mu zakrene nož u rani i iščupa ga. Trgovac se sruši, novac mu ispada." (Vidić 2002, 334)

Likovi Notara, Andrije, Vice i bečarica vuku svoje arhetipsko podrijetlo iz tragedije o kralju Edipu. Slijepi Notar tako je pandam proroku Tiresiji, Vice je glasnik, bečarice su ostatak antičkog kora, dok je Andrija Edip, već spomenuti tragični junak – pharmakos.

4.1.1.4. Simbolika brojeva

I dok su simboli u dramama Mate Matišića i Ivana Vidića, vidjeli smo, prisutni u obliku religijskih, odnosno, demonskih slika, u dramama Lade Kaštelan strukturnu sponu s različitim svjetovima-sistemima čine simboli izraženi kao brojevi.

Spomenuli smo kako Eliade uz arhajska društva veže pojam svijeta kao mikrokozmosa kojeg okružuje, prema njegovim određenjima, zastrašujući i nepoznati makrokozmos. Stoga, prema Eliadeu, postoje tri arhetipska svijeta, tri kozmičke zone: Raj – Zemlja – Pakao.

O takvim arhetipskim svjetovima neposredno govori i Lada Kaštelan u svojoj drami *Posljednja karika*, i to posebice kroz simboliku brojeva¹⁴⁴. Najspominjaniji broj u drami jest trideset i šest, broj godina koje istodobno imaju Ona, Majka i Baka, svaka u svom mikrokozmosu, no broj koji na simboličkoj razini opisuje cijeli makrokozmos. Naime, trideset i šest jest broj „kozmičke uzajamnosti, dodira tvari i kruženja“, to je i broj neba; broj 72, koji se dobije umnažanjem broja 36, jest broj zemlje, dok se još jednim pridodavanjem istoga broja dobiva broj 108, broj čovjeka:

"SLUŽAVKA: Trideset šest je broj Neba.

Trideset šest i trideset šest je broj Zemlje.

Trideset šest i trideset šest i trideset šest broj Čovjeka.

Trideset šest, sedamdeset dva i sto osam međusobno se odnose kao jedan, dva, tri.

Omiljeni brojevi svih tajnih društava." (Kaštelan 1997, 83-84)

Dakle, makrokozmos drame koji se javlja u odnosu Nebo – Zemlja – Čovjek usporediv je s Eliadeovim svjetovima Raj – Zemlja – Pakao.

Takvim tumačenjem dolazimo do zaključka da mikrokozmos čovjeka, tj. realnog svijeta One, u drami odgovara mikrokozmosu pakla, odnosno svijetu koji ima vlastite obrasce, odnosno, prema riječima One, svijet koji izmiče bilo kakvom uobičajenom redu. Ona, kojoj je omogućen prelazak u irealne svjetove, da bi se vratila u simboličke prostore zemlje i regularnom poretku, najprije mora posjetiti i predjele neba, upravo ono mjesto koje nastanjuju njeni preminuli članovi obitelji, arhetipski svijet koji, ako se vratimo teorijama o nesvjesnom i obiteljskom nasljeđivanju, predstavlja izvor njenog vlastitog mikrokozmosa.

U drami je značajna i simbolika broja dvanaest:

"ONA: Že-lim bi-ti za-dnja ka-ri-ka u la-ncu.

¹⁴⁴ Tumačenje brojeva jedno je od najstarijih simboličnih umijeća – Kinezi u tom umijeću vide usklađenost mikrokozmosa i makrokozmosa.

Dvanaest slogova.

Počnu ravnomjerno pa malo posrnu. Onda se smire.

Jedino oni mogu nadglasati buku u meni.

Dvanaest slogova." (Kaštelan 1997, 81)

Dvanaest je broj „prostorno vremenskih podjela“, on simbolizira „svijet u njegovu cikličnom prostorno-vremenskom tijeku“ (Chevalier 2007, 156), što je u skladu s temeljnim motivom drame o obiteljskim ulogama kao karikama u lancu nasljeđivanja. Također, dvanaest je i „broj ispunjenja, završenog ciklusa“ (Chevalier 2007, 157), što odgovara lančanoj strukturi svijeta drame i simboličnom povratku u nasljedni poredak.

4.1.2. SIMBOLI I MAJČINSTVO

U drami Lade Kaštelan *Prije sna* spajaju se nešto drugačiji svjetovi-sistemi nego u *Posljednjoj karici*– realni svijet ovdje se isprepliće sa svjetovima (sistemima) sna, kao i svijetom bajke.

Simboli koji se u drami javljaju prvenstveno su vezani uz motiv majčinstva, provodni motiv čitave drame. Simbol mora, koji se javlja i u realnom svijetu drame, kao i u bajkovitom umetku, tako je vezan „uz prijelazno stanje između još nejasnih mogućnosti i jasne zbilje, ambivalentno stanje nesigurnosti, dvojbe, neodlučnosti, koje može završiti dobro ili loše“ (Chevalier 2007, 451). Šum mora u drami je vezan uz slutnje i nagovještaje o kojima se ne govori, a budući da je istovremeno „slika života i slika smrti“ (Chevalier 2007, 451), najbolje opisuje stanje zaleđenosti u kojem se likovi drame nalaze, iščekivanje budućnosti koja za neke predstavlja prekid, a za neke dolazak novog života:

"PRVA TRUDNICA: Ja bi najrađe da se to baci u more.

DRUGA TRUDNICA: Pištolj?

PRVA TRUDNICA: Ono sve...iz nas.

DRUGA TRUDNICA: A ne da se spali?

PRVA TRUDNICA: Ne. U more bi bilo bolje.

DRUGA TRUDNICA: Da ribe požderu, to ti se čini bolje nego da se pretvori u prah i pepeo?

PRVA TRUDNICA: Bolje. Čuješ li ga?

DRUGA TRUDNICA: Što?

PRVA TRUDNICA: More.

DRUGA TRUDNICA: Ma kakvo more. Ne čuje se ovdje more.

PRVA TRUDNICA: Kako se ne bi čulo.

DRUGA TRUDNICA: Ja ga ne čujem.

PRVA TRUDNICA: A ja ga čujem. Noćas je puvala bura, pa su valovi bili veliki. Bili su tako jaki, da su me probudili." (Kaštelan 2007, 468)

Također, more može biti „slika podsvijesti iz koje također izvire struje, koje mogu biti smrtonosne ili životvorne“ (Chevalier 2007, 451). Simbolika mora izvire iz simbolike vode općenito – voda je simbol plodnosti, ona vodi čovjeka ka progresivnoj kulturi, oslobađa ga primitivnih strahova, vraća ga prirodi, izvoru, majčinskom – arhetipskoj Slici Majke koja, prema Eliadeu, predstavlja duhovno značenje, „njezinu realnost i njezine istodobno kozmološke, antropološke i psihološke funkcije“ (2006, 21), nostalgiju za primordijalnim jedinstvom.

Slično je i sa simbolom pećine, arhetipom maternice, mjestom na koje simbolično odlaze umrli u drami. Smrt tako ne predstavlja krajnji završetak, nego kružno kretanje koje ponovno uspostavlja simbolično primordijalno jedinstvo s majkom, materijalizirani *regressus ad uterum*, kako o tome govori Eliade. Osim toga pećina može biti i simbol nesvjesnog, pa u njoj simbolično obitavaju i mnoga čudovišta. Ipak, u drami u pećini obitavaju vile, koje simboliziraju „naknadu za potisnute želje“ (Chevalier 2007, 816), ali i „izraz Zemlje Majke“ (Chevalier 2007, 816):

"PRVA TRUDNICA: Moj se did probudija. Cilu je noć leža na stolu, sva je rodbina došla žalovat, cilu je noć uza nj gorila svića, a unda se on u zoru diga, i reka da je bija u pećini s vilama. Da su kolo s njime plesale." (Kaštelan 2007, 476)

Dok su likovi žena u drami simbolično smješteni u područje između jave i sna, Žena koja spava, Trnoružica ili Snjeguljica, kako ju u drami nazivaju, nalazi se u nekoliko svjetova – realnom svijetu (sistemu), svijetu sna i svijetu bajke. Kao i ostale žene u drami i ona je čvrsto vezana uz svoju majčinsku ulogu, no ta uloga prelazi dimenzije realnog sistema, pa tako ona svoje dijete začinje u dubokom snu, dok ju šum mora strukturno povezuje s bajkovitim umetkom u kojem se javlja kao pripovjedačica:

"DRUGA TRUDNICA: Ma priča ide da su bili ludo zaljubljeni, onako ko na filmu...i onda se ona teško razboljela...i on ju je uzeo na svoj odjel, pokušavo sve moguće i nemoguće da je spasi, pa je, kažu, eksperimentirao s nekim novim lijekovima, kojima ju je držo u snu, da bi mirovala...a priča se čak i da je ostala trudna...

(...)

ŽENA: U snu?

DRUGA TRUDNICA: Da, da, dok je spavala.

(...)

ŽENA: A što je bilo s djetetom?

DRUGA TRUDNICA: Pa, kažu da je umrlo, jer...nije bilo baš u redu...

ŽENA: Kako u redu?

DRUGA TRUDNICA: Imalo je dvije glave." (Kaštelan 2007, 480)

Važno je napomenuti kako se upravo pripovijedanje priča tradicionalno veže uz ulogu majke, pa već kroz Platonova djela saznajemo da su žene pripovijedale djeci simboličke priče, te da su one bile povezane s odgojem¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Apulej u svojoj pripovijetki Zlatni magarac interpolira bajku o Amoru i Psihi, ljubavnom odnosu žene i zvijeri. Na egipatskim papirusima zabilježena je bajka o braći Anubisu i Bati. Sve su to motivi koji se do danas nisu promijenili. Do 17. i 18. st. bajke su se pripovijedale i djeci i odraslima. Od 18. st. započinje i znanstveni interes za bajku (Herder, Hamann, Winckelmann), a javljaju se i mnogi sakupljači, poput braće Grimm. Interpreti bajki, folkloristi, psihoanalitičari, etnolozi, antropolozi, teolozi, arheolozi, prilazili su im na različite načine, ovisno o struci. Tako Ludwig Laistner npr. iznosi tezu prema kojoj „osnovni motivi bajki i narodnih pripovijetki potječu iz snova, pri čemu se uglavnom usredotočio na noćne more“ (Franz 2007,19), a literarna škola pak istražuje razlike između različitih tipova priča, bajki, mitova, legendi, basni i sl. Vladimir Propp

Jungova psihoanalitičarka Marie-Louise von Franz uz to inzistira na arhetipskoj dimenziji bajki¹⁴⁶. Za Marie-Louisu von Franz bajke su „najčišći i najjednostavniji izrazi psihičkih procesa kolektivnog nesvjesnog“ (2007, 11), one predstavljaju arhetipove u „njihovu ogoljenom, sažetom i najjednostavnijem obliku“ (2007, 11). Tumačeći bajke, mitove ili legende, pojašnjava, dolazimo do osnovnih obrazaca ljudske psihe¹⁴⁷.

Bajka se u drami *Prije sna* tako može shvatiti kao arhetipski obrazac za događaje u realnom svijetu:

"ŽENA KOJA SPAVA:

Bilo jednom

bilo jednom

u davna vremena

bilo jednom u davna vremena

jedno kraljevstvo

na obali mora

na obali šumnoga mora

i živjeli u tom kraljevstvu

pokušao je odrediti određene strukture unutar bajki: „Bajke imaju sasvim naročitu strukturu, koja se oseća odmah i koja određuje vrstu, iako toga nismo ni svesni“ (2012, 13).

¹⁴⁶ Motivi arhetipskih slika, već sam prethodno naglasila, osim u mitovima i religioznim predajama, često se nalaze i u fantazijama i bajkama. Prema Campbellu, „čudesne pripovijesti simbolički iskazuju nesvjesne želje, strahove i napetosti na kojima počivaju svjesni obrasci ljudskog ponašanja“ (2009, 261).

¹⁴⁷ Prema Franz, svaka bajka zapravo pokušava opisati način doživljaja psihičke stvarnosti u različitim fazama iskustva nekog Jastva, pa se tako neke bajke „više zadržavaju na početnim fazama koje opisuju iskustvo sjene i daju samo naznake onoga što će uslijediti. Neke bajke naglašavaju iskustvo animusa i anime i pozadinskih slika oca i majke, prikrivajući prethodeći problem sjene i ono što slijedi“ (2007, 13). Franz tvrdi da dolazi do svojevrstne „invazije kolektivnog nesvjesnog u polje iskustva pojedinca“ i tada može doći do stvaranja nove jezgre priča ili se pak pojavljuje već postojeća građa (2007, 40). Bajke se dotiču onog općeljudskog, arhetipskog, zaključuje Franz.

kralj i kraljica
dobri
i blagi
i voljeli su se
i bili bi sretni
da su mogli
imati djece
kralj i kraljica
u svome kraljevstvu
na obali mora
na obali šumnoga mora
i godine su prolazile
jedna za drugom
a oni su bili sve tužniji
svakoga dana
bez djece
kraljica i kralj
u svome kraljevstvu
na obali mora
bez djece
ne obali
šumnoga mora
a onda jednoga jutra" (Kaštelan 2007, 462)

Kroz priču o kralju i kraljici koji nisu mogli imati djece, no kojima je žaba nagovijestila rođenje kćeri koju je zatim vila osudila na stoljetni san, ponovno se otvaraju motivi

roditeljstva, kao i simboličko izjednačavanje smrti i sna. Jungovski psihoanalitičari često kraljicu vežu uz nesvjesni, iracionalni aspekt psihe, a kralja uz svjesni, muški princip. Franz neplodnost objašnjava kao svjedočanstvo o tome „da je veza s kreativnim tlom psihe bila prekinuta i da bezdan izdvaja vrijednosti i ideje kolektivne svijesti i tamne, plodne ilovače nesvjesnog, arhetipskog procesa preobrazbe“ (2007, 204). Ako kralj i kraljica predstavljaju cjelokupnost Jastva koje spaja mračne i svijetle aspekte psihe, u skladu s time pojavljuje se i žaba kao simbol puta do spoznaje Jastva. Žaba se najčešće javlja na početku inicijacijskog puta, ona je najavljiivač pustolovine, a predstavlja „nesvjesnu dubinu koja krije sve one odbačene, nepriznate, neprepoznate, neznane ili nerazvijene čimbenike, zakone i sastavnice postojanja“ (Campbell 2009, 64). Naime, žaba u ulozi glasnika u trećem ponavljanju bajke naviješta rođenje kćeri, što je u skladu i s njenom simbolikom plodnosti, ali i „obnavljanja, metamorfoze i preobrazbe“ (Colin 2004, 516). Stoga možemo reći da ona nagoviješta transformaciju kralja i kraljice iz uloge supružnika u uloge roditelja. Također, žaba je često povezana s vodom, njenim prirodnim elementom (Chevalier 2007:905), u jednakoj je mjeri „plod zemlje hraniteljice i iskonskih voda, pa je se povezuje sa ženskim načelom“ (Colin 2004, 516).

Dolazak Smrti, odnosno padanje u san petnaestogodišnje princeze može se također shvatiti i kao žudnja za transformacijom, čime se san svrstava u značajan inicijacijski simbol, kao što ćemo kasnije u radu pokazati:

"ŽENA KOJA SPAVA:

(...)

i nepozvana je rekla

umrijet će vaša kći

umrijet će mlada

kad napuni petnaest ljeta

ugrabit će je Smrt

pa ipak

dvanaesta vila

dvanaesta vila je rekla

da neće
utonut će samo u san
u dubok san
od stotinu godina san
na obali mora
na obali šumnoga mora
spavat će svi oko nje
dvorjani svi
životinje sve i sve ptice
leptiri i stabla i trava
i kralj i kraljica
dobri i blagi
i njihova kći
u svome kraljevstvu
na obali mora
na obali krvavog mora
a onda će doći
jednom će doći
rekla je
doći će" (Kaštelan 2007, 512-513)

4.2. FANTAZMI

U dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića, nadnaravni/irealni likovi nipošto nisu nepoznanica – Mama i Baka i njihovi pratioci u *Posljednjoj Karici*, Smrt, irealni Marko i prosci u *Gigi i njezinima*, mrtva djeca u drami *Prije sna* Lade Kaštelan, zatim nadnaravni likovi u dramama *Octopussy* te već spomenuti bestijarij u *Velikom bijelom zecu* i *Onome koji se sam govori* Ivana Vidića, pa biblijski i irealni preminuli u dramama *Anđeli Babilona* i *Svećenikova djeca* Mate Matišića.

Možemo primijetiti da svi irealni likovi dolaze u kontakt sa „smrtnicima“ i njihovim realnim društvenim sistemom, svijetom svakodnevice. Oni prekoračuju granice zadanog poretka, narušavaju red te egzistiraju unutar stvarnog i nestvarnog svijeta, realnog svijeta sistema i irealnog.

Kao karakterističan element fantastike koji se javlja u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića tako možemo upravo izdvojiti pojavu fantazama - utvara, mrtvaca, irealnih likova, onih koji narušavaju postojeći poredak pojedinog sistema prelazeći granice, pa tako i svjetove (u McHaleovskom smislu). Prisutnost takvih fantastičnih likova, koji sa sobom nose informacije, tajna znanja preuzeta iz svjetova čije granice nisu smjeli/mogli napustiti, narušava realni poredak svijeta/sistema u koji ulaze. Donošenjem tajnih, skrivenih znanja, pa i otkrivanjem zazornosti, svega što treba ostati skriveno kako bi se red održao, oni ga trajno mijenjaju, dovode u pitanje red i poredak te ponegdje čak i djeluju kao svojevrsni *deus ex machina* na sudbine „realnih“ likova.

I Mate Matišić i Lada Kaštelan i Ivan Vidić u svoje drame uvode likove duhova. Oni (duhovi) dolaze iz drugačijih, irealnih svjetova i u realni svijet unose kaos i promjenu, iznoseći na vidjelo skrivene tajne i strahove. Takve fantazme možemo odrediti, lachmannovski rečeno, kao *objektivne fantazme*¹⁴⁸, jer su ponajprije vezani uz promijenjena stanja svijesti. Da junaci

¹⁴⁸ Lachmann razlikuje dvije vrste fantazama:

a) „Subjektivni fantazmi“ – koji nisu proizvod ljudskih osjetila ili misli, nego su „fantazmi koji se, nakon što su prevare čula isključene uz pomoć zaobilaznih argumenata, pokazuju kao pojave čudesnoga, natprirodnoga“ (Lachmann 2007, 176).

nisu smješteni u stanja poput ludila, ekstaze ili utvaranja, objašnjava Lachmann, tajno znanje im ne bi bilo dostupno, neobična stanja duše tako „omogućuju nastanak posredničkog svijeta što se otvara između materijalnoga i spiritualnoga, ovostranoga i onostranoga: iznimna stanja svijesti koja dopuštaju prekoračenja u neotkrivena područja“ (2007, 65).

Svećenikova djeca Mate Matišića donose možda najbolji primjer takvih fantazama. Pojava don Fabijanovih halucinacija omogućena je njegovim narušenim duševnim i fizičkim zdravljem, kao i duboko skrivenim tajnama koje prijete narušiti don Fabijanov položaj u društvenom sistemu. Stoga pojava duhova kod don Fabijanu ne izaziva čuđenje, njihov fantastični prelazak iz duhovnog u materijalni svijet nije ništa drugo doli materijalizacija don Fabijanovih najdubljih strahova da će tajne biti otkrivene, ali i najintimnijih osjećaja krivice, pa mu začudno ne djeluje ni tumor u obliku violine kojeg tumači kao podsjetnik na božju kaznu zbog tragične sudbine violinistice i njenog djeteta. I upravo su to prvi duhovi koji mu se ukazuju, djevojčica-anđeo i violinistica koja je i dalje određena svojom (zazornom) ulogom ne-majke - tijekom priviđenja niz noge joj kapa krv pobačene djevojčice, dok istovremeno svira violinu kao glazbenu podlogu za pojavu ostalih fantazama:

"Zagledan u bijeli zid ispred sebe Don Fabijan vidi mladu violinisticu koja mu se svirajući violinu sve jasnije počinje ukazivati. Pored stalka za note sjedi djevojčica-anđeo. (...) Dok joj niz noge iz rodnice curi krv mrtvorođene pobačene djevojčice, violinistica zaista izgleda kao mučenica s nekakve crkvene freske. Djevojčica-anđeo ustane i okrene novu stranicu notnog papira da bi violinistica bez prekida mogla svirati. Don Šimun 'psihijatrijski' promatra Don Fabijana koji stoji zagledan u bijeli zid. Violinistica svira." (Kaštelan 2007, 124)

Sljedeći se ukazuje don Fabijanov sin, također u obliku dječaka-anđela, zatim Petar, pa Marta, svi i u smrti zadržavši svoje karakteristike i uloge. Marta dolazi obučena u bijelu vjenčanicu, kako bi se, makar posmrtno ostvarila don Fabijanova najveća želja, no, bračni krevet koji

b) „Objektivni fantazmi“- nastaju iz „istinskih prevara čula, snova, halucinacija, opsjednutosti strahom, grozničavim ludilom, predodžbama perverzija, `nemogućnog`, hiperboliziranom jezom i nezamislivim osjećajima, pohođenjem vizijama, eksperimentalnim mišljenjem koje se odnosi na nemoguće“ (Lachmann 2007, 177).

napokon dijeli s Martom, ujedno predstavlja i njihov posmrtni odar oko kojeg se nalazi „mala pogrebna povorka sastavljena od živih i mrtvih“ (Matišić 2007, 133):

"Bijeli zid je - ...bijel. Tišina. Don Fabijan razočarano spusti glavu na jastuk. U tom trenutku na bijelom zidu se polako počinje ukazivati nova freska onozidnog svijeta; pokojna Marta, odjevena u bijelu vjenčanicu. Don Fabijan se nijemo zagleda u voljenu ženu. Iza Marte ukazuju se nerođeni anđeli, dječak i djevojčica, koji drže u rukama dugački veo vjenčаницe koji klizi po podu." (Matišić 2007, 132)

I u *Octopussyju* Ivana Vidića fantazmi su prouzrokovani Andrijinim osjećajem krivnje zbog počinjenog zločina i izdaje obitelji:

"DUH STRICA: Svejedno mi je. Nisi želio da se to dogodi, ali baš me briga. Nemoj misliti da ja imam poganu dušu, ja samo nikad ne praštam. Sad je kasno, koliko se god kajao. Stići će vas sve kazna, čitav nezahvalni rod, a tebe prvog." (Vidić 2002, 339)

Utvare tako dolaze po osvetu, proklinju Andriju, no prvenstveno donose informacije iz „drugog svijeta“, svijeta znanja, kako bi se napokon razriješilo pitanje odgovornosti za njihovu smrt. Njihov dolazak popraćen je promjenom u realnom svijetu - vani se smračuje, počinje grmjeti i puhati snažan vjetar:

"Zavlada muk. Vani se smračuje. Zagrmi. Zapuše snažan vjetar koji zatreska vratima. (...) Vjetar još jače zapuše i posve se smrači. Vrata se s treskom otvore dokraja. Sporo ulazeći kao da lebde, zamotani u krvave mrtvačke pokrove, bešumno ulazi Duh Stric-Stipe, a iza njega lebdi Duh Tetke Ingeborg." (Vidić 2002, 337)

Ipak, fantastičan svijet ne razlikuje se toliko od irealnog, nego predstavlja tek presliku strukture realnog svijeta. Stoga su i karakteri Tetke i Tetka ostali nepromijenjeni, a njihov odnos i u smrti je ostao duboko patrijarhalno određen:

"DUH STRICA: Kriva je ona, kriva! Kurva, kao i sve druge kurve švapske kad dolaze na ljetovanje! Droljo! Preljubnice! Sad se vrati nazad među svoje Nijemce, podaj se crncu, Turčinu, Tataru, ako hoćeš! Nije me briga, sada si svačija, roba s greškom! (Vidić 2002, 339)

Radnje drame *Prije sna* Lade Kaštelan, poput one u *Svećenikovo djeci*, smještena je u bolničku sobu, no ovaj put odjel ginekologije, pa su fantazmi koji se javljaju vezani prvenstveno uz reproduktivnu ulogu majke. Djevojčica-duh koja se javlja Prvoj trudnici, njenoj majci, zapravo je dio obiteljske tajne, obiteljskog zazornog, dio prekinutog lanca i iznevjerene uloge majke, ali i supruge, onih dijelova sistema koji predstavljaju kaos:

"PRVA TRUDNICA: E! Kad bi ti znala, kumo moja, šta ti ja sve u snu vidin i čujen, i šta sve moran radit, ne bi mi virovala.

DRUGA TRUDNICA: Ne bi sigurno.

PRVA TRUDNICA: Došla je i jedna mala, i nešto je tila, a ja nisan znala šta, drugi su bili gladni, ka i svaki put, al ona nije tila ništa izist, samo je gledala u me i gledala.

DRUGA TRUDNICA: Ništa ja tebe ne razumijem.

PRVA TRUDNICA: Ma...dođu mi tako u snu u kuću svi oni...svi oni...

DRUGA TRUDNICA: Svi oni?

PRVA TRUDNICA: Ma oni, znaš.

DRUGA TRUDNICA: Koji oni?

PRVA TRUDNICA: Svi oni...ma znaš koji...oni mrtvi...

DRUGA TRUDNICA: Mrtvi?

PRVA TRUDNICA: E!

DRUGA TRUDNICA: I gladni.

PRVA TRUDNICA: A ja ji unda moran umirit, učinit da se ne jide.

DRUGA TRUDNICA: Ljute se, ha? Na tvog Matu?

PRVA TRUDNICA: Skuvan in mesa i manistre, dobro ji najiden, dan in se napit vina. Unda idu ča, sritni, kad se najidu." (Kaštelan 2007, 463)

Pojava simbolike badema koji se veže uz pobačenu djevojčicu samo dodatno naglašava njenu ulogu - plod badema zbog svoje koštice simbol je „bitnog skrivenog u nebitnomu, simbol duhovnosti zamagljene učenjima i izvanjskim pridržavanjem pravila, simbol zbilje skrivene

iza privida te, prema ezoterizmu, simbol uvijek skrivene Istine, Blaga, Izvora“ (Chevalier 2007, 35):

"Janja i dalje čisti svoje bajame.

Priđe joj Žena koja spava.

More. Valovi, kotrljaju se po šljunku.

Iz svjetla, u mrak." (Kaštelan 2007, 510)

Pojava fantazama u drami, napomenuli smo, omogućuje i različite (fantastične) prelaskе svjetova. Jung smatra da vjerovanje u duhove ukida pojedinčevu vezu s vidljivim i opipljivim svijetom, odnosno, i on, kao i duh, tada supostoji u dva svijeta, njegova fizička realnost istovremeno je i svijet duhova, te zato zakone njemu novog, irealnog, tj. fantastičnog svijeta, „ima da sledi isto onako brižljivo i plašljivo kao i zakone fizičke prirode koja ga okružava“ (Jung 1977, 408).

O multipliciranim svjetovima u dramama *Prije sna* i *Posljednja karika* Lade Kaštelan već smo nešto govorili, no možemo ih promotriti i iz drugih uglova. Dubravka Crnojević-Carić tako predlaže interpretaciju u kojoj se u drami *Posljednja karika* sukobljavaju „svijet života“ i „svijet kulture“, pri čemu „svijet života“ određuje kao „pojedinačni svijet u kojem stvaramo, osvješčujemo, promatramo, u kojem živimo i umiremo“, dok je „svijet kulture“ onaj svijet u kojem „svi fenomeni dobivaju svoja značenja u jedinstvu apstraktno-teorijskih sustava“ (Crnojević 1997, 107), a kojemu pripada Smrt kao ekskluzivni tumač apstraktnih znakova iza života.

U McHaleovskom smislu, teoriju o multipliciranim svjetovima možemo gledati i kroz jednu od karakteristika fantastike. Osim što se izvrću zakonitosti prostora i vremena, možemo reći da se u *Posljednjoj karici* sukobljavaju dva svijeta, onaj realni i onaj fantastični, svijet reda i svijet kaosa, svijet živih i svijet mrtvih. Ona se nalazi na granici, u susretu sa smrću omogućen joj je uvid u oba svijeta, „Ona se nalazi s druge strane života, ali i s druge strane smrti“, reći će Dubravka Crnojević-Carić, te je „cijela drama označena graničnom, rubnom pozicijom One“ (Crnojević 1997, 107). Jedino Ona u oba svijeta može komunicirati, „Ona,

koraknuvši u zrcalo, komunicira i sa svijetom Živih i svijetom Mrtvih, sa svijetom raspršenog realiteta i svijetom transcendentnosti; sa svijetom životnog nereda i svijetom metafizičkog reda stvari“, zaključit će Crnojević-Carić.

I ovdje fantazmi otkrivaju tajne, i one obiteljske, ali i one povezane s različitim ideologijama. U susretu s trima generacijama ruše se obiteljski mitovi, kako ih naziva Crnojević-Carić, pa tako saznajemo stvarnu priču o bakinim gaćicama, sudbini Majčina Oca, kao i njegovim političkim stavovima, ali otkrivamo i one najskrivenije intimne odnose među likovima. Svijet drama Lade Kaštelan, predložit će Crnojević-Carić, prepun je različitih tajni (sekreta), „postoje skrivene stvari o kojima svi znaju, ali se o njima nikada javno ne govori, postoje tajne kojih su vlasnici samo pojedine osobe, ali postoje i tajne kojih nitko od živućih nije svjestan ali one djeluju, određujući njihove korake“ (Crnojević-Carić 2011). Smrt, kao ona koja ima najbolji uvid u funkcioniranje svjetova, samo će se smješkati, ne odgovarajući, nego postavljajući pitanja, i sama skrivena u ulozi služavke, otkrivajući samo one tajne koje omogućavaju ponovni povratak u red.

Prelazak svjetova i susret One sa Smrcu ima i karakteristike inicijacije. To je „obredna smrt“ koja prethodi ponovnom rođenju ili uskrsnuću, inicijacijski „ulazak u društvo mrtvih i predaka“ (Eliade 2004, 19). Zajednička svečanost, odnosno proslava rođendana, simpozion¹⁴⁹, možemo shvatiti kao ceremoniju prelaska One u društvo predaka, „povratak podrijetlu“¹⁵⁰, inicijacijski prelazak u ulogu majke i ponovnog zauzimanja mjesta u obiteljskom lancu. Snažne emocije, strah ili užas, tvrdi Eliade, dio su inicijacijske kušnje, kao i kaos koji prethodi ponovnom uspostavljanju reda i simboličkom početku „duhovnog života koji je omogućio susret s duhovima“ (Eliade 2004, 20).

U drami *Giga i njezini* možemo reći da su fantazmi vezani uz svijet želje:

¹⁴⁹ Simpozion, dijalog za vrijeme gozbe, je žanr koji je, prema Bahtinu, asimiliran unutar menipeje – „Dijaloška reč na gozbi imala je posebne privilegije: pravo na posebnu slobodu, neusiljenost i familijarnost, na posebnu otvorenost, ekscentričnost, ambivalentnost, tj. spoj hvale i pokude u reči, ozbiljnog i smešnog“ (2002, 114).

¹⁵⁰ Eliade objašnjava: „dijete se ne podučava o onome što su učinili njegov otac i djed, već o onome što su njegovi Preci u Mitska vremena napravili po prvi puta“, „otac i djed tek oponašaju Pretke“ (2004, 37).

"Spavaća soba u stanu Gige Barićeve. Na velikom krevetu leži, odjeven, Marko Barić – nepostojeći, onakav kakav je bio prije odlaska u rat i kakvog ga Giga zamišlja. Onaj Marko s kojim, dakle, živi već osam godina." (Kaštelan 1997, 121)

No, iako svaki od svjetova ima svoje zakonitosti, nije točno određeno tko kojem svijetu pripada. Tako Marko u jednom trenutku može postojati kao fantazam, dok se u drugom trenutku pojavljuje u realnom svijetu, isto kao i prosaci. Ipak, irealni Marko razlikuje se od stvarnoga Marka – Gigin fantazam oblikovan je isključivo prema Giginim željama i žudnjom za Markom koji je otišao, njegove karakteristike ostaju nepromijenjene, no unatoč tome on često od fantazma-želje, prelazi u fantazam-krivnje, kao i drugih intimnih Giginih osjećanja. Irealnog Marka možda možemo odrediti i kao Gigin Animus, mušku sliku duše koju svaka žena u sebi nosi¹⁵¹.

Odlukom o odabiru jednog od prosaca, sada se oni, ali kao skupina, premještaju u područje želje, ono koje je nekada zauzimao irealni Marko:

"Spavaća soba u salonu Gige Barićeve. Jutro. Šum kiše. Giga spava u svom krevetu. Oko je – na krevetu, podu, svuda naokolo, sjedi njezinih sedam prosaca – onih `iz njezine glave`." (Kaštelan 1997, 162)

No povratkom stvarnog Marka i suočavanjem s promjenom koja mu se dogodila, svjetovi se ponovno cijepaju, jer Gigin želja da bude sa stvarnim Markom ipak nije mogla opstati u stvarnome svijetu, te stoga ponovno prelazi u onaj irealni:

"I zaista, oni izađu, jedan po jedan. Giga je ostala sama. Oko nje je potpuni krš. U pozadini Markov lež. Giga sjedne. Gleda pred sebe, potpuno prazna. Dugo. Zatim ustane, pokupi s poda revolver. Uzme iz sekretera nove metke. Ponovno ga napuni. Ponovno se vrati na svoje mjesto, s revolverom. Potpuno mirno, polako, počne ga podizati prema ustima. Ali prije nego što to učini, priđe joj `njezin` Marko. Isti onakav kakav je bio i prije, nepromijenjen, smiren, i uzme joj iz ruke revolver. Zagrlji je kao malu djevojčicu. Poljubi. Obriše joj suze, koje su joj potekle od olakšanja. I

¹⁵¹ Jacobi određuje animus kao arhetipsku figuru, komplementarno-spolni dio psihe koji upućuje na „individualni odnos ustrojen u odnosu na to, dok je djelomice odraz sveljudskog iskustva u odnosu prema suprotnom spolu“, stoga je animus „slika o drugome spolu koju u sebi nosimo kao jedinstvene individue, ali i kao svrha“ (Jacobi 2006, 145).

sreće. Smjeste se na divan. Ona mu legne u krilo. On je miluje, nježno, nježno. Svjetlo se polako gasi." (Kaštelan 1997, 181)

4.3. PODRUČJE ŽUDNJE

Podsjetimo se kako je nesvjesno, prema Lacanu, i područje žudnje. No nesvjesno, tvrdi Lacan, ne nastanjuje samo našu, nego i žudnju drugih ljudi, očekivanja roditelja ili partnera, koja pojedinca tjeraju na određena djelovanja. Prema Bruceu Finku, takva mišljenja i žudnje utječu na pojedinca putem diskursa:

„Nesvjesno je puno govora, razgovora, ciljeva, težnji i fantazmi drugih ljudi“ (Fink 2009, 10).

Elliot to produbljuje:

„To znači da je ljudska strast stvorena u odnosu na žudnju drugih: i unutarnju drugost, nesvjesno, i vanjsku drugost, jezik. Naši se najdublji nesvjesni osjećaji i strasti uvijek, čini se, izražavaju kroz `relej` drugih ljudi“ (2012, 170)¹⁵².

Budući da je, prema Lacanu, subjekt određen simboličkim društvenim zakonima, upravo najdublje žudnje i strahovi najčešće ostaju zakriveni, neizrečeni, kako se struktura sistema ne bi narušila, pa tako i, osim nesvjesnog, zauzimaju i prostor zazornosti, kao što smo prethodno u radu mogli vidjeti.

Drama *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića donosi upravo prikaz unutarnjeg najintimnijeg svijeta likova. Budući da se, prema Jungu, kulturni proces sastoji od: „progresivnog sputavanja animalnog u čoveka; to je proces domestifikacije“ (1977, 18), najdublje, često nesvjesne i dubinski animalne, žudnje, nagoni i strahovi likova drame nisu glasno izgovoreni, nego su izdvojeni kurzivom. Ipak, i na takav način nastavljaju utjecati na svijet svakodnevice.

Tako možemo doznati Jeline, Juričine, pa i Majčine seksualne žudnje, stvarni odnos između Majke i Oca npr., Očev najintimniji osjećaj sreće i ponosa prije nego što kreće u povorku, ali i najdublji strah koji se javlja nakon propalog sudjelovanja:

"JURICA (grubo): Mala, pogledaj me.

Odustani od ovoga.

¹⁵² Subjekt je također rezultat žudnje Drugoga, npr. žudnje majke ili roditelja - dijete je na svijet dovela žudnja roditelja, objašnjava Fink, služeći kao uzrok samog djetetovog postojanja, ali i kao uzrok njegove žudnje.

Zaboravi na stid i ne odupiri mi se.

Predaj mi se." (Vidić 2012, 15)

(...)

"MAJKA: Ovim čizmama će me gaziti.

Jedva čekam." (Vidić 2012, 19)

(...)

"OTAC: Ljudi moji, danas se stvarno osjećam nekako...posebno svećano. (Ushićeno.)

Ja sam graditelj države, vjere, zajedništva i obitelji! Ne mogu doći sebi od radosti.

Sretan sam kao budala. Razumijete?!" (Vidić 2012, 31)

Iz prostora neizgovorenog doći će i različiti predosjećaji, osjećaji više istine, naslijeđeni općeljudski obrasci, a upravo iz tog područja će Majka crpiti savjete tijekom razgovora s Jelom, ako što smo mogli vidjeti u poglavlju o donosu majki i kćeri.

No, tu se krije i mračnija strana likova, njihove Sjene, kao što su Prolaznikove animalne žudnje koje ga potiču na nasilje, Konobareve najdublje frustracije te Profesorovi oportunistički planovi:

"PROFESOR: Mislite li vi da se ja nekome želim uvući u dupe? Ne, dragi moj, u usta mu se želim uvući, pa ćemo onda vidjeti da li će me progutati ili se sa mnom ugušiti."

(Vidić 2012, 34)

(...)

"KONOBAR: Jesam.

Znam što radim.

Ne možeš me uzrujati.

Poslužit ću te i poslati tamo odakle sam i ja stigao.

Sad jedi govna, a janjca ćeš dobiti poslije." (Vidić 2012, 30)

(...)

"PROLAZNIK: I on i ona su lijepi.

Pogotovo ona.

I ono što bi im radio, bilo bi lijepo." (Vidić 2012, 28)

Ako su neizgovoreni sadržaji pak još dublje potisnuti, često se pojavljuju tek putem simbola i fantazija koji se mogu pronaći u snovima.

4.3.1. ŽUDNJA I SNOVI

Za C. G. Junga san je „specifični izraz nespješnog“ (1987, 32), on prikazuje slike i asocijacije koji su slični primitivnim idejama, mitovima i obredima“ (1987, 47). Jung povezuje mitološke simbole sa simbolima snova ističući da vjerojatno „velik deo istorijskih simbola potiče direktno iz snova ili je bar podstaknut snom“ (1977, 122)¹⁵³.

Dok su za Junga snovi izravne poruke nespješnog, tj. snovi sadrže ostatke nespješnog, za Freuda je taj proces gotovo obrnut – prema njegovoj teoriji u snovima su ostaci realnog svijeta, odnosno svega što je pojedinac doživio na javi i potisnuo, a koji ulaze u nespješno, pa onda putem nespješnog djeluju na svjesni dio psihe. Freud prikazuje san „kao smisaonu psihičku tvorevinu“ (Freud 1969, 5) i iznosi teoriju prema kojoj „celokupni materijal koji sačinjava sadržinu sna na neki način vodi poreklo od doživljenog, u snu se dakle reprodukuje.“ (Freud 1969, 14). Prema Freudu „san je način na koji duša reagira na podražaje koji djeluju u stanju spavanja“ (2001, 95).

San je, objašnjava Freud, reakcija na neki, vanjski ili unutarnji, podražaj koji ometa spavanje, „podražaji, izazvani tijekom spavanja, pojavljuju se i u snu“ (2001, 97), no san taj podražaj ne ponavlja nego „ga prerađuje, aludira na njega, stavlja ga u jednu povezanost, zamjenjuje ga

¹⁵³ Jacobi pojašnjava da su jezični kodovi sna arhaični i simbolični, u individualnom smislu san „ne slijedi neku određenu svjesnu situaciju koja ga je, više ili manje svjesno, prouzročila, već nastaje na temelju stanovite spontanosti nespješnoga, pri čemu ono nekoj određenoj svjesnoj situaciji pridaje neku drugu, koja se od prve razlikuje u toj mjeri da između njih dvije nastaje konflikt“ (2006, 97), dok je u kolektivnom smislu san arhetipski, u njemu se „svokolika aktivnost i bremenitost značenja nalaze isključivo na području nespješnoga, koje nudi vrlo osebujne no sadržajno najvažnije snove koje je vrlo teško tumačiti“ (2006, 97), a kao takav predstavlja nespješne procese koji se nikako ne mogu povezati sa sviješću.

nečim drugim.“ (2001, 102). Karakteristično za snove, zaključuje, jest i to da pojedinac uglavnom stvari doživljava u slikovnim oblicima.

Prema Freudu, nesvjesno u sebi sadrži potisnute sadržaje svjesnog dijela psihe, to su nesvjesni strahovi i želje, ali i znanja i informacije koje nisu prešle u svijest te naučena iskustva. Snovi su važni jer uz pomoć njih dolazimo do tih potisnutih sadržaja, odnosno nesvjesnog. Prema Mollonu nesvjesno je vezano uz proces kada se „neprihvatljivi ili zastrašujući sadržaji uma (želje, misli, percepcije) protjeruju iz svijesti, ali i dalje imaju utjecaj ili putem pritiska da se ponovno pojave u svijesti ili pronalaženjem prikrivenog i pomaknutog izraza kroz psihološke simptome, snove, jezične omaške ili somatske poremećaje (tjelesne bolesti)“ (2006, 56)¹⁵⁴.

Freud je, dakle, smatrao da snovi predstavljaju ispunjenje želje, oni su za njega cenzurirani izraz želje, potisnute želje koje su postale nesvjesne. Samu priču sna, ono o čemu san govori, Freud naziva manifestnim sadržajem sna, dok je ono do čega trebamo prodrijeti – latentne (prikrivene) misli sna (2001, 127). Latentni sadržaj sna pojavljuje se u obliku šifrirane poruke ili slagalice, dok manifestni sadržaj latentnu ideju izražava uz pomoć simbola.

U *Velikom bijelom zecu* Jela sanja dva sna, na početku svakoga dana. Arhetipski san o Zlatnom dobu koji Jung spominje u svojoj knjizi *Čovjek i njegovi simboli* poveziv je s prvim Jelinim snom, kao i cijelom simbolikom prvoga dana. Jung govori o pojavi općeljudske arhetipske iluzije, odnosno vjerovanju „u državu blagostanja, u sveopći mir, u ravnopravnost ljudi, u čovjekova vječna prava, u pravdu, istinu i u kraljevstvo božje na Zemlji“ (1987, 13). Jelin utopijski prvi san smješten je u praiskonsku šumu, bezopasnu i prijateljsku, kako to Jela navodi, a odnosi se na razdoblje prije pojave straha, ali i ljudi i životinja. Mikrokozmos sna tada nastanjuju samo ona i Jurica. Strah ne izaziva ni erupcija vulkana, simbola transcendencije, mjesta spajanja neba i zemlje, kako smo o tome prethodno govorili (Chevalier 2007, 551). Krajolik je, simbolično, u neprestanoj mijeni, što se može odnositi i na

¹⁵⁴ Dakle, Freud do zakrivenog nesvjesnog dolazi putem tumačenja snova. Ljiljana Filipović objašnjava da se „san ostvaruje kad preosvjesna želja nađe pojačanje u nesvjesnom, a svjesna želja postaje izazivačem sna ako probudi neku odgovarajuću nesvjesnu želju koja je pojačava“ (1997, 40). Željka Matijašević ističe da su snovi „jedan od načina na koji nesvjesno govori te su vezani uz fantaziju“ (Matijašević 2011, 17).

predosjećaj skore Jeline priželjkivane transformacije, kao i motiv šume koja je čest simbol početka inicijacijskog puta:

"JELA: Sanjala sam da smo hodali kroz prastaru šumu, koračali po mahovini, između preslica i divovskih paprati, prema kojima smo bili tako mali da smo se mogli odmarati sjedeći na dugim listovima. Sanjala sam kako smo hodali uz potoke što su nečujno tekli, po crvotočinama, po svijetu kakav je bio nekoć, prije vremena. Meke plavkaste mahovine upijale su zvukove naših koraka; nije bilo krikova životinja na zemlji, niti ptičjeg cvrkuta u zraku, ništa osim vjetra koji svira na dugim listovima paprati. Putem su nas pratile duge tople kiše i one su se izmjenjivale s bistrim, sunčanim danima, i hodali smo tako mjesecima kroz krajolik koji se polako i neprimjetno mijenjao, jer svuda oko nas bijahu samo šume, šume i šume." (Vidić 2012, 13)

Drugi Jelin san atmosferom i simbolima potpuno je drugačiji, što odgovara promjeni koju donosi Posljednji dan. Ovaj put san je smješten na cvjetnoj livadi na rubu šume, utopijsko pravi vrijeme zamijenilo je vrijeme straha i divljih životinja, a Jela je ostala sama sa prestrašenim zecom. Iznad njih je užareno crveno sunce, simbol uskrsnuća i besmrtnosti, ali i uništenja pomoću suše, pa mu se suprotstavlja plodonosna kiša (Chevalier 2007, 712), baš kao u snu. Vjetar, kao simbol „ispraznosti, nepostojanosti i nestalnosti“ (Chevalier 2007, 824), najavljuje dolazak lovaca, koji ovdje simboliziraju opasnost i gubitak bilo kakvog sigurnog uporišta:

"(...) Jela se odjednom ukipi i oprezno osluškuje. Iz šume se začuje prodoran zvuk roga i oštar lavež pasa. Jela se uspaniči, grabi zeca i privija ga uz grudi.

JELA (uzbuđeno): To su lovci! Vjetar nosi tvoj miris prema šumi i psi su ga osjetili! Tiho! Sakrijmo se, dok ne prođu lovci na konjima. Ne boj se, ja ću te čuvati, ja ću te spasiti.

Odjekne glasan topot i bijesno njištanje konja, pomiješano s raspojasanom pjesmom lovaca." (Vidić 2012, 50)

San koji sanja Dječak u drami *Onaj koji se sam govori* Ivana Vidića, blizak je Freudovom tumačenju sna kao ostatku svjesne potisnute uspomene i ispunjenju želje. Naime, Dječaku se u snovima javljaju roditelji koje je izgubio, pa područje sna tako postaje jedinim mjestom dodira s obitelji, nasljeđem, obiteljskim otiscima, kako to naziva Szondi:

"DJEČAK: Kad će se vratiti mama i tata? Sanjao sam ih. Uvijek ih sanjam. Iako... (Smeten je.) Iako im ne vidim lica. Ali znam da su oni. (Duboko potreseno.) prepoznajem mamu. Po njenom mirisu. Po dodiru. To je nešto sveto." (Vidić 2012, 121)

Slično je i s dramom *Giga i njezini* Lade Kaštelan. San koji sanja Freddy, jedan od prosaca, upravo je freudovski poveziv s njegovim željama i fantazijama o Gigi, baš kao i provodni motiv golubice, animalnog, koja simbolizira „sublimaciju nagona i, posebice, erosa“ (Chevalier 2007, 189):

"FREDDY: Sanjao sam vaše grudi...i one su počele rasti i rasti, bujati, sve veće i veće, bijele, meke...i onda su eksplodirale...buuuuum...na sve strane se prosulo cvijeće i poletjele su ptice...bijele ptice...Naglo sam se probudio, i ugledao sam na svom prozoru golubicu...posve bijelu...Otvorio sam prozor, a ona nije pobjegla...pustila je da je uzmem u ruke i da ljubim njezino bijelo perje, a ona je gugutala nježno, nježno..." (Kaštelan 1997, 130)

4.3.2. ŽUDNJA I ANIMALNO – ŽELJA ZA TRANSFORMACIJOM

Iako se, vidjeli smo, sporadično javljaju i u dramama Lade Kaštelan, simboli vezani uz animalno češći su u već spomenutoj drami *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića. Za razliku od životinja-pharmakosa u dramama Mate Matišića koje su vezane uz kolektivan osjećaj žudnje za smislom i tumačenjem religijskih istina, fantastično-simbolične irealne životinje u drami Ivana Vidića vezane su uz najintimnije osjećaje žudnje pojedinca, prvenstveno, vidjet ćemo uz želju za transformacijom.

Prema Jungu, sjetimo se, dijete u sebi nosi ostatke životinjskih nagona, isto kao i otiske svojih predaka. Nikola Visković u prikazbi simboličnih bića ili mitskih čudovišta vidi upravo

ispreplitanje „animalnih nagona i samokontrole razuma“ (2009, 51), stoga i govori o „svijetu kulture“¹⁵⁵ kojemu suprotstavlja „svijet životinja“¹⁵⁶.

Fantastično-simbolični irealni zvjerinjak *Velikog bijelog zeca* tako supostoji s realnim svijetom-sistemom unutar kojeg se odvija drama, no on ga ne narušava, nego dubinski opisuje, otvarajući ga prostorima nesvjesnog i animalnog.

Na simboličkoj razini, posebice u prvom dijelu drame, odnos Jurice i Jele može se iščitati kao odnos predatora i plijena:

"JELA: Uhvati me.

Svladaj me.

Zatoči me.

Imaj me; želim biti tvoj plijen.

JURICA: Bit ću tvoj pijetao.

JELA: Ključaj me. Pij me i jedi me." (Vidić 2012, 26)

Njihove susrete „posjećuju“ mnoge fantastične životinje, a i Jurica i Jela pri tome poprimaju obilježja zoomorfizma¹⁵⁷, što je posebno vidljivo u odnosu Jele i albino zeca kojeg dobiva na poklon nakon gubitka nevinosti:

¹⁵⁵ Odnosno luhmannovski uređenom društvenom sistemu, tj. Lacanovom području Simboličkog.

¹⁵⁶ Prema Viskoviću, za razliku od moderne znanosti koja se prilikom opisivanja životinja koristi „strogo realističkim i objektivnim postupcima, bez ustupaka simbolici i maštovitosti, stariji zoolozi, poput Aristotela ili Plinija Starijeg uključivali su i animalističku simboliku i priče o fantastičnim životinjama“ (2009, 9). Osim što se čovjekova povezanost sa životinjama kroz povijest većim dijelom vezala uz materijalno-upotrebni odnos, odnosno kroz životinje kao izvor hrane, odjeće i sirovina, u kulturi su poznati još neki odnosi, pa tako *antropomorfizmom* nazivamo pojavu kada se ljudske osobine pripisuju životinjama, a *zoomorfizmom* kada se životinjske osobine pridaju ljudima (2009, 50).

¹⁵⁷ Nikola Visković pod zoomorfizmom podrazumijeva pripisivanje životinjskih osobina čovjeku, poput tjelesne snage, letenja, zvjerske agresivnosti i sl. – „To su osobine kojima se ljudi dive ili od kojih strepe, žele ih i prisvajaju kao moći ili ih vide kao zlo zbog kojeg je potrebno ispaštati, egzorcizirati ga i pobijediti“ (2009, 55).

"Otac iz trave pokupi Jelinu teku, i prigrlivši ženu, sav žalostan ode. Ptičice se razlete, a jednorog prilegne u travu i umre.

OTAC: Jadna moja djevojčica.

Sve se smiri. Jurica se pojavljuje iz grmlja. Navlači hlače, pripaljuje cigaretu.ž

JURICA: I? Jesi zadovoljna poklonom? Htjela si životinu, dobila si je.

Jela, zabezeknutog izraza na licu, proviri iz šipražja, držeći u naručju malog zeca."
(Vidić 2012, 49)

Jelin zec važna je simbolička odrednica u njenoj transformaciji iz djevojke u ženu, ali i u kasnijem prijelazu između svijeta živih i svijeta mrtvih. Zec je u rječnicima simbola prikazan kao iznimno plodna životinja, „simbol obilja, bogatstva i blagostanja, ali i rasipnosti i pohote; često je simbolizirao razuzdanost i nagone koje nije moguće obuzdati“ (Colin 2004, 471), što se može povezati s Jelinim obećavajućim Prvim danom koji simbolizira razvoj i užitak osjetila. Zec se često opisuje i kao Hekatin pratioc, uz majmuna i lisicu, „a ona hrani mladost, ali i pohodi raskrižja“ (Chevalier 2007, 862).

Raskrižje, odnosno transformacija, važan je simbol drame – zeca možemo shvatiti kao inicijacijski dar prilikom Jelinog gubitka nevinost, a gubitak tog dara obilježen je ne samo propadanjem jedne obitelji, nego i društva u cjelini. Jer zec se povezuje sa „starim božanstvom Zemljom – Majkom, sa simbolizmom voda, koje oploduju i preporadaju, sa simbolizmom vegetacije, simbolizmom neprekidne obnove života u svim njegovim oblicima“ (Chevalier 2007, 860). Smrću zeca, odnosno zecom antropomorfizirane Jele, konačno se simbolično prekida mogućnost transformacije i obnove života. Stoga ni Jelin kasniji povratak u šumu i vegetaciju, koja je također simbolično vezana uz zeca, više nije inicijacijski ni transformabilan, prekinuta je veza sa Zemljom – Majkom, simbolični krug smrti i obnove života je zatvoren, te ostaje samo svijet svakodnevice bez svojeg nesvjesnog uporišta.

I svečani mimohod koji obilježava Prvi dan nije samo politički obojen, on djeluje i na individualnoj razini poput ceremonije, odnosno rituala¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Rituali i ceremonije, prema Jungu, imaju ulogu „energetskog transformatora“ (1977, 121) u procesu individuacije, pomoću obreda čovjek se vraća prirodi, nesvjesnom, izvoru. Energetski procesi, tumači Jung, mogu biti dvojaki – progresivni i regresivni. Prilikom progresivnih procesa pojedinac se prilagođava uvjetima

Uz Jelu se u prvom dijelu drame vežu i druge životinje, poput labuda i jednoroga, koje potvrđuju Jelinu želju za transformacijom:

"Jela naglo ispusti vrećice iz ruku i ostane stajati ukočena, jer je na zidu ugledala glavu jednoroga.

JELA: Znala sam.

Danas će se dogoditi.

Jednorog postišeno spusti glavu." (Vidić 2012, 21)

Jednoroga, kao i zeca, možemo vezati uz inicijacijski prelazak iz djevojke u ženu – „jedan rog može biti i simbol jedne etape na putu razlučivanja: od biološkog stvaranja (spolnosti) do psihičke zrelosti (bespolnog jedinstva) i spolne sublimacije. (...) Istodobno je i simbol tjelesne nevinosti“ (Chevalier 2007, 246). Labud pak u sebi ujedinjuje i muški i ženski princip, on „umire pjevajući i pjeva umirući, pa stoga i postaje simbolom najiskonskije želje – spolne želje“ (Chevalier 2007, 366):

"Jela se povjerava svojoj tekici i sve zapisuje.

Doleti bijeli labud i smjesti se kraj njenih nogu." (Vidić 2012, 17)

Uz Juricu se ipak vežu životinje vidno drugačije od labuda ili jednoroga:

"Dolazi klošar, prljav i zarastao, klekne do Jelinih nogu i pije vodu iz lokve. Zatim podiže glavu prema njoj i razvratno joj se smješka." (Vidić 2012, 26)

I klošar i pijetao, koji će se kasnije pojavljivati i uz lik Profesora, jasno simboliziraju žudnju i životinjski nagon. Za razliku od zeca koji je poznati lunarni simbol i veže se uz vodu, pijetao je solarni simbol, pa u skladu s time može označavati dan koji se rađa, budnost, no isto tako i želju, lakomost i žeđ (Chevalier 2007, 540), pa kao takav simbolično označava odnos Jurice i Jele. Uz simbol pijetla veže se i lik Profesora koji je kao i Jurica određen izraženim animalnim nagonom, nagonom predatora:

"Profesor se nasred kuhinje igra s dva borbena pijetla. Huška jednog na drugog.

okoline, dok se u regresiji prilagođava uvjetima vlastitog unutarnjeg svijeta, što podrazumijeva povratak u dubine psihe, nasljeđene obrasce, kolektivno nesvjesno, povratak majci.

PROFESOR: Hajde.

Borite se.

To je u vašoj prirodi.

To je u čitavoj prirodi, općenito.

Gledate li vi televiziju, uopće?

Ovo je borba za opstanak.

Ovo je Opstanak.

Na kraju će preživjeti jači.

Pjetlovi se bjesomučno počepušaju. Perje leti na sve strane." (Vidić 2012, 57-58)

Mircea Eliade definira inicijaciju kao „ukupnost obreda i usmenih predaja čiji je cilj korjenita promjena religijskoga i društvenog položaja iniciranoga“ (2004, 14), pa i promjena uloga, kao što možemo vidjeti na primjerima Jele u *Velikom bijelom zecu* Ivana Vidića i Zlate u *Bljesku zlatnoga zuba* Mate Matišića, ili pak Dječaka u *Onome koji se sam govori* Ivana Vidića.

Za Eliadea inicijacija u pubertetu osobito je važna, ona se veže uz otkriće spolnosti, pretpostavlja otkriće svetog, tajnog znanja, inicijantima se otvaraju novi komunikacijski kodovi, no istodobno je i čin odvajanja od majke, „riječ je o katkada prilično nasilnu raskidu sa svijetom djetinjstva, koji je istodobno majčinski i ženski svijet, kao i stanje djetinje neodgovornosti i blaženstva, neznanja i aseksualnosti“ (2004, 32), tvrdi Eliade. Ta transformacija može biti traumatična i za majku (ali i oca, dodala bih, kao što vidimo u drami), objašnjava Eliade, jer „majke predosjećaju da ih više nikad neće vidjeti onakve kakvi su bili prije inicijacije – kao svoju djecu“ (2004, 33). „Nakon kušnji neofit živi posve drukčijim životom nego prije inicijacije: on je postao *drugi*“, zaključuje Eliade (2004, 14).

Transformaciju u obliku sazrijevanja i prelaska svjetova tako prolazi i Dječak u Vidićevoj drami *Onaj koji se sam govori*. I ovaj put svjetove spaja simbolična životinja – Maca, ona koja reflektira tuđe žudnje.

Za Dječaka postoje dva svijeta – realni, za njega, svijet spilje u kojoj živi i u kojoj je odrastao, neodoljivo nalik na Platonovu spilju ideja, „mjesto neznanja, patnje i kazne“ (Chevalier 2007, 527), iz koje se, prema Bakinim riječima, ne vidi „ništa posebno. Samo sjene“ (Vidić 2012, 130), i arkadijski, zemlja zvana Zelena, u kojoj je „sve bijelo. Noć im je tamo potpuno crna, ali sa zvijezdama, a more je plavo“ (Vidić 2012, 162), za kojom žudi, a u koju odlazi kako bi proveo život sa Sekicom. Spilja je i simbolično povezana s prijelazom, ali i s demonskim, ona je „prolaz koji vodi u onostrano, u neki drugi, nepoznati podzemni svijet u središtu zemlje, ali i ulaz u carstvo mrtvih“ (Colin 2004, 389). Spilja, kao što smo već prethodno napomenuli, može predstavljati i nesvjesno i njegove iznenadne opasnosti, pa u njoj često obitavaju i različita čudovišta:

"BAKA (prošapće): Stijena mi je rekla...

DJEČAK (nije dobro čuo): Molim?!

BAKA (otre krpom lice): Ma ništa.

Baka dugo šuti, ali Dječak i dalje pažljivo iščekuje odgovor.

DJEČAK: Čini mi se da ti nekad razgovaraš sa zidom. Kao da je živ.

BAKA (sliježe ramenima): Pa...I je i nije..." (Vidić 2012, 129)

U ovoj spilji utočište je pronašla Maca, za neke mitološko biće, za druge Hrvatski radnik ili obični kućni ljubimac, jer i ovdje, kao i u *Octopussyju*, „svatko vidi što god hoće“ (Vidić 2002, 329):

"Zadovoljno mijaukanje i umilno pređenje. Baka stoji na vratima, s jednom nogom u stanu i razgledava stvari. Neke rite, jedna probušena lopta i tako to. Neprimjetan, pored nje prođe radnik. Staje iznad peći i riba je pijeskom i žicom. Podlijeva pečenje." (Vidić 2012, 130)

Debeli ju određuje kao „predpotopnog sabljastog tigra“, čime priziva samo negativnu simboliku u kojoj tigar evocira „ideje moći i krvoločnosti“ (Chevalier 2007, 762). No tigar može simbolizirati i „svijet života i svjetlosti koja se rađa“ (Chevalier 2007, 762), onako kako

ga vidi Baka, ili pak „zamračenje svijesti potopljene plimom raspojasanih prirodnih želja“ (Chevalier 2007, 763), što je povezivo s intimnim dijelom psihe Debelog:

"Sablasna rika. Na vratima se pojave dva jarka svjetla, dva blistava zastrašujuća oka. Stvari počnu podrhtavati, žarulja se zanjiše i žmiga. Zidovima šaraju sjene. Debeli je u košmaru, strepi. Svjetla nestanu. Kad zastrašujuć urlik utihne, žarulja se polako prestane zibati, a predmeti još malo vibriraju dok se ne smire. Ulazi radnik. Baka, sva vesela, unosi u prostoriju nove novcate dječje cipelice broj dvadeset osam.

DJEČAK (s olakšanjem): Maco! Zvjeri pravedna!

BAKA: Zlato malo. (Ponosno.) dobra je naša mačka. Vi nemate pojma što ona nama znači, koliko se brine za nas što nam sve donosi. Malo bi bilo reći da nas ona hrani i oblači. Draga naša mala Maca, da je nema, trebalo bi je izmisliti.

DEBELI (nikako se ne može smiriti, drhteći): Velite – Maca?! Maca! Upomoć! Vi to nazivate Macom? To nije Maca, to je mitološko biće, to je strašni predpotopni sabljasti tigar! (Urla.) Upomoć, sve će nas poklati! Uzbuna! UTORAK! Ide Maca! Maca-Maca-Maca!" (Vidić 2012 150-151)

Za Dječaka Maca je ona koja mu omogućuje krajnju transformaciju i konačno ispunjenje žudnje:

"Baka ih pokušava zaustaviti, ali oni uzjašu Macu, koja zamijauće zastrašujuće glasno i nestane uz zasljepljujući bljesak. Šutnja." (Vidić 2012, 176)

4.3.3. ŽUDNJA ZA MOĆI

Odnos lovca i lovine koji je prisutan u ljubavnom odnosu Jurice i Jele u *Velikom bijelom zecu* Ivana Vidića može se iščitati i na kolektivnoj razini. Naime, i Otac je lovac, vojnik, kao i njegovi muški prijatelji, a ta njegova simbolička uloga određuje i šire obiteljsko-društvene odnose.

Lov je, prema spomenutom Viskoviću, vezan uz moć, zadovoljstvo, ugled i slavu u društvenoj zajednici. Simbolika lova, kao i stalna prisutnost životinjskih nagona, u *Velikom bijelom zecu* određuje društvene uloge likova, kao i njihov položaj u društvu, pa se tema lova može iščitati i kao izraženi patrijarhalni obrazac:

"Jela spava u očevoj sobi, punoj lovačkih trofeja; prepariranih ptica, glava životinja i sablasnog, deformiranog rogovlja. Preparirani vuk stoji pored kreveta, medvjeda koža na podu." (Vidić 2012, 51)

Stoga nije zanemarivo da se Otac i njegovi prijatelji u Drugom danu počinju nazivati životinjskim nadimcima, kao i to da se zvjerinjak uvelike promijenio u odnosu na Prvi dan:

"JELA (zbunjeno): Molim? Kakav – grizli?

MAJKA: Ma Mlačo, tatin prijatelj, zovu ga Grizli. Poznaješ ga." (Vidić 2012, 53)

Vuk i medvjed, čije trofeje Otac drži u svojoj radnoj sobi, a koji se pojavljuju već u prvom danu, vezani su uz Očev osjećaj nadmoći i društvenoga ugleda, njegov identitet vojnika i lovca, hranitelja obitelji:

"OTAC (kroz zube): Da. Lov. (Bolno uzdiše.) Meni je lov bio više od hobija. Meni je lov...ja ne znam. Vele, život. I priznajem – ja volim ubit. Da nije ovakva situacija, ja bih i opet išao. (Naglo prelazi u jadanje.) ali kud ću, od vojne penzije. Gadovi jedni, a sve sam im dao. (Patetično, histerično.) Zato što sam volio svoju obitelj, svoje dijete, svoje prijatelje, svoju domovinu, zato sam išao." (Vidić 2012, 87)

Pred trofejima Otac drži govor u kojem suprotstavlja svijet životinja i svijet čovjeka, no napominjući kako tek zajedno tvore prirodnu zajednicu:

"Satnik Lukša, Jelin otac, stoji u svojoj sobi koja je prepuna lovačkih trofeja. To je vrlo krupan čovjek, u vojničkoj uniformi. Odijeva se, češlja i usput uvježbava govor pred ogledalom. Soba je prekrkana; tu ima svega, fotografija iz lovova uokvirenih na zidovima, plaketa, prepariranih ptica, glava raznih životinja, rogovlja. Prekrižene puške na zidu, preparirani vuk sa strane, medvjeda koža na podu. Obraća se konzerviranim ostacima životinja.

OTAC: Moram se pripremiti za govor pred mnoštvom.

Slušajte me, vama se obraćam.

Vi ste životinje, ja sam čovjek.

Vi ste mrtvi, ja sam živ.

Ali ja vodim ovaj posao, jer sam ja čovjek.

No, to nema veze.

Svi mi živimo u prirodnoj zajednici s drugim bićima.

S onima koja su bila,

S onima koja jesu,

I s onima koja će to tek biti." (Vidić 2012, 18)

U pozitivnom značenju, u skladu sa simbolikom medvjeda koji predstavlja ratničku klasu (Chevalier 2007, 429), vuk simbolizira junaka ratnika, čuvara, „zaštitnika od drugih divljih zvijeri“ (Chevalier 2007, 848), uz njega se vežu borbena snaga i žar, sve povezivo s ulogom oca. No s druge strane, vuk „evocira teško obuzdavanu silu, koja se pomamno troši, ali nerazborito“ (Chevalier 2007, 849), on proždire, a „taj simbolizam proždiranja simbolizam je ralja, inicijacijske i arhetipske slike, povezane s fenomenom izmjenjivanja dana i noći, smrti i života: ralje proždiru i izbacuju van, one su inicijacijske i, ovisno o fauni određenog područja, poprimaju izgled najproždrljivije životinje: vuka, jaguara, krokodila, itd.“ (Chevalier 2007, 849).

Stoga ni ne čudi da se u drugom danu uz Oca veže slika krokodila, još jednog jasnog simbola koji izražava „mračno i agresivno ponašanje kolektivnog nesvjesnog“ (Chevalier 2007, 342):

"Gostionicom prođe krokodil repom lomeći stolice, onda stane, naruči lozovaču i počne roniti krokodilske suze." (Vidić 2012, 86)

Jer, ne prolazi samo Jela inicijaciju, prolazi ju i Otac, kao i naravno Majka, zamjenjujući svoju ulogu oca i supruga isključivom ulogom lovca – on prihvaća mračna područja nesvjesnoga, poprima izražene animalne osobine, time simbolično proždirući vlastitu obitelj.

Slično je i u Vidićevoj drami *Octopussy* u kojoj medvjeda šapa simbolizira moć patrijarhata, dok u drami *Anđeli Babilona* Mate Matišića animalno (Bilka) suptilno odražava moć koju tradicija ima nad pojedincem.

4.3.4. ŽUDNJA ZA DRUŠTVENOM PROMJENOM

Za Sigmunda Freuda i fantazija je vezana uz potiskivanje straha ili želje, pa tako, možemo zaključiti, i fantastika koja, vidjeli smo, crpi slike i motive iz istog nesvjesnog izvora kao i fantazija.

Rosemary Jackson fantastiku određuje kao književnost žudnje:

„The fantastic characteristically attempts to compensate for lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss... it traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, cover over and made“¹⁵⁹ (1981, 4)

Renate Lachmann tvrdi da je „literatura fantastičnoga književnost žudnje koja u konfiguracijama drugoga uprisutnjuje gubitak i odsutnost“ (2002, 16), što je spojivo s Freudovim pojmom „uncanny“ (tajanstveno, nepoznato – suprotno od heimlich) koji Jackson objašnjava kao „effect of projecting unconscious desires and fears into the environment and on to the other people“¹⁶⁰ (1981, 65), ali i blisko Todorovljevim Ti-temama (seksualnost, libido, tabu)¹⁶¹. Za Freuda „uncanny“ nije ništa novo ili strano „but something familiar and old-established in the mind that has been estranged only by the process of repression“¹⁶² (2004, 90). Upravo strah i želja, kad su pod represijom, skriveni, mogu, prema Freudu, izazvati da poznate stvari prijeđu u područje „tajanstvenog“, vrate se u svijest kao neprepoznatljive, kao npr. strah od smrti ili potisnute tajne koji za posljedicu mogu imati pojave poput duhova npr., kao što smo prethodno i vidjeli.

¹⁵⁹ Prijevod (T.P.): „Fantastika na karakterističan način pokušava nadoknaditi manjak koji proizlazi iz kulturnih ograničenja; to je literatura žudnje, koja traži ono što je odsutno i izgubljeno...ona prati neizrečenu i nevidljivu kulturu; ono što je ušutkano, prikriiveno i samo“.

¹⁶⁰ Prijevod (T.P.): „učinak projektiranja nesvjesne želje i strahova na okolinu i druge ljude“.

¹⁶¹ Tzvetan Todorov govori o dvije vrste fantastičnih tema: Ja-teme tiču se natprirodnih bića i mogućnosti preobrazbe, a opisuju „ukidanje granice između stvari i duha“, pa i subjekta i objekta, odnosno „prijelaz duha u materiju postao je moguć“ (Todorov 1987, 118), dok se Ti-teme bave pitanjima spolnosti i, Freudovski mišljeno, ispunjenju želje, tj. „odnosom čoveka i njegove želje“ (Todorov 1987, 143), čovjeka i nesvjesnog, kroz likove vampira ili vraga npr.

¹⁶² Prijevod (T.P.): „nego nešto poznato i već utvrđeno u umu koji je otuđen procesom represije“.

Bestijarij u *Velikom bijelom zecu* tako možemo promotriti i kao neizbježno fantastičan, no, irealna bića koja se javljaju u dramama nisu samo ona koja dolaze iz nekih drugih svjetova-sistema niti moraju biti vezana uz individualnu podsvijest, nego mogu biti i uže povezana sa samim društvenim sistemom, pa tako i ideološki obojana, poput irealne pojave Karla Marxa u *Velikom Bijelom zecu* ili žandara u *Octopussyju* Ivana Vidića, pa čak i likovi-utvare Lade Kaštelan u drami *Posljednja karika* koji su obilježeni specifičnim ideološkim kontekstima:

"MLAĆO: Ja bih najradije da se vrati komunizam.

Odmah, ovog trena.

Možda sam ja seljak, ali onda se bolje živjelo.

Dolazi Karl Marx, sjeda do njega i do kraja slike će s njim dijeliti stolicu." (Vidić 2012, 31)

"Traži nož uokolo, baulja, naviruje se preko šanka i pronalazi samo vilicu kojom si kani iskopati oči, ali ga u tome na vrijeme spriječe. Čvrsto ga drže, kad se u tom trenutku provale vrata i unutra uđu dva brkata karadorđevićevska Žandara, s puškama i pendrecima." (Vidić 2002, 339)

"Služavka uvodi Majku i njezina Ljubavnika, Baku i njezina Muža, u partizanskoj uniformi." (Kaštelan 1997, 90)

U dramama Mate Matišića, posebice *Anđelima Babilona*, fantastika je pak vezana uz biblijsku simboliku koju smo prethodno objasnili. Manlove govori o „kršćanskoj ili implicitno kršćanskoj fantastici“, posebnoj vrsti vjerovanja: „tu `stvarni` svijet počesto nije naš svemir, koji piscima nije ništa manje fantastičan od onoga koji su sami stvorili, ali je zato izjednačen s konačnom Stvarnošću iz koje izvire svi svjetovi“ (1996, 33).

Za Rosemary Jackson fantastika¹⁶³ jest oblik subverzije, fantastični elementi oslobođeni su konvencija i odredaba realnog svijeta, „they have refused to observe unities of time, space and character, doing away with cronology, three-dimensionality and with rigid distincions between animate and inanimate objects, self and other, life and death¹⁶⁴“ (1981, 1-2), oni pružaju tragove neizrečene/skrivene kulture: „that which has been silenced, made invisible, covered over and made `absent`¹⁶⁵ (1981, 4), a ovisni su o socijalnom kontekstu: „Recognition of these forces involves placing authors in relation to historical, social, economic, political and sexual determinants and makes it impossible to accept a reading of this kind of literature which places it somehow mysteriously `outside` time altogether“¹⁶⁶ (1981, 3). Slično tvrdi i Lachmann naglašavajući kao osnovnu karakteristiku fantastike prenošenje tajnih znanja, ona djeluje protiv pamćenja neke kulture, „prenosi zaboravljeno, predodžbe koje službena kultura nije dalje razvijala ili ih je, pak, odbacila“ (2002, 6).

Fantastična književnost, prema Jackson, supostoji s onom „realnom“, nalazi se na suprotnoj strani dominantne kulturne osi te predstavlja drugost:

„To introduce the fantastic is to replace familiarity, comfort, das Heimlich, with estrangement, unease, the uncanny. It is to introduce dark areas, of something completely other and unseen, the space outside the limiting frame of the `human` and `real`, outside the control of the `word` and of the `look`¹⁶⁷ (1981, 179).

¹⁶³ Jackson termin „fantastika“ izvodi iz latinske riječi „fantastikos“, „meaning that which is made visible, visionary, unreal“ (1981, 13), dakle irealno. (Prijevod (T.P.): „u značenju onoga što je učinjeno vidljivim, vizionarsko, nerealno“).

¹⁶⁴ Prijevod (T.P.): „oni su odbili pridržavati se jedinstva vremena, prostora i karaktera, odbacili su kronologiju, trodimenzionalnost, i krutu razliku između živih i neživih objekata, sebe i drugih, života i smrti“.

¹⁶⁵ Prijevod (T.P.): „one koja je ušutkana, nevidljiva, prikrivena i odsutna“.

¹⁶⁶ Prijevod (T.P.): „Prepoznavanje ovih sila uključuje postavljanje autora u povijesni, socijalni, ekonomski, politički i seksualni kontekst te je nemoguće prihvatiti čitanje unutar kojeg je ovakva literatura smještena u misteriozno izvan vremena“.

¹⁶⁷ Prijevod (T.P.): „Uvesti fantastiku znači zamijeniti ono poznato, sigurno, tajno, s otuđenim, nelagodnim i jezovitim. To podrazumijeva upoznavanje s tamnim područjima, s nečim potpuno drugačijim i neviđenim, prostorom izvan ograničenog okvira `ljudskosti` i `realnosti`, izvan kontrole `riječi` i `pogleda`“.

Kao i Rabkin, i Jacksonova smatra da fantastika izokreće stvarnost, no ne može joj izbjeći, jer je s njom je u simbiotskom odnosu¹⁶⁸. Fantastika se, tvrdi Jackson, otvara neredu i onome što stoji izvan zakona, izvan prevladavajućeg sustava vrijednosti, pa tako, možemo zaključiti, svemu onome izvan poretka društvenog sistema.

Prema Jackson, fantazije su kompenzacija za društvene zabrane, a subverzivni utjecaj predstavlja težnju k društvenoj promjeni:

„The modern fantastic is a subversive literature“, objašnjava Jackson, „it exist alongside the `real`, on either side of the dominant culture axis, as a muted presence, a silenced imaginary other. Structurally and semantically, the fantastic aims at dissolution of an order experienced as oppressive and insufficient“¹⁶⁹ (1981, 180).

Fantastično, prema Jackson, demontira ono „realno“, „a napose koncept `lika` i njegovih ideoloških pretpostavki“ (1981, 129).

Elementi fantastike tako se otvaraju širem društvenom kontekstu, pa često stoje nasuprot vodećih društvenih ideologija. Jackson pri tome i ideologiju svrstava u područje nesvjesnog, definirajući je kao:

„The imaginary ways in which men experience the real world, those ways in which mens relation to the world is lived through various systems of meaning such as religion, family, law, moral codes, education, culture, etc. – is not something simply

¹⁶⁸ I za E.S.Rabkina fantastika je „a direct reversal of ground rules“ (1976, 15) (Prijevod (T.P.): „izravno preokretanje temeljnih pravila“). Kathryn Hume također smatra da fantastika mijenja zakonitosti relnoga svijeta, ona izlazi iz zadanih pravila: „by fantasy I mean deliberate departure from the limits of what is usually accepted as real and normal“ (1984, xii) (Prijevod (T.P.): „pod fantastikom smatram namjerno odstupanje od granica prihvatljivog i stvarnog i normalnog“), a temelji se na „desire to change givens and alter reality – out of boredom, play, vision, longing for something lacking, or need for metaphoric images that will bypass the audiences verbal defences“ (1984, 20) (Prijevod (T.P.): „žudnji za promjenom i alternativnom stvarnošću – iz dosade, igre, vizije, žudnje za onim što nedostaje, ili potrebom za metaforičkim izrazima koji će zaobići verbalnu ogradu publike“).

¹⁶⁹ Prijevod (T.P.): „Moderna fantastika je literatura subverzije, ona supostoji sa `stvarnošću`, na drugoj strani dominantne osi, kao nijema prisutnost, utišano imaginarno drugo. Strukturno i semantički, fantastika ima za cilj otapanje reda koji je doživljen kao represivan i nedovoljan“.

handed down from one conscious mind to another, but is profoundly unconscious“¹⁷⁰
(1981, 61).

¹⁷⁰ Prijevod (T.P.): „imaginarni način na koji čovjek doživljava stvarni svijet, način na koji je čovjekova povezanost sa svijetom doživljena kroz različite sisteme poput religije, obitelji, zakona, moralnih kodova, obrazovanja, kulture i sl. – to nije nešto što se jednostavno prenosi s jednog uma na drugi, nego je duboko nesvjesno“.

5. IRONIJSKO

U poglavlju o nasljeđivanju i obiteljskim ulogama u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića mogli smo vidjeti da je obitelj prvotni sistem kojemu likovi pripadaju, i iz kojeg onda ulaze u druge društvene podsisteme i s obzirom na njihovu strukturu prilagođavaju svoju ulogu te ponašanje. Također smo vidjeli da obitelj može imati značajan utjecaj u širenju određenih ideja i vjerovanja.

Pojedinac, podsjetimo se, iz obitelji ulazi u druge društvene sisteme, usklađuje se s njihovom strukturom i sustavima vjerovanja te ih putem komunikacije prenosi na nove članove sistema.

Budući da ima svoje službene istine, ideološki sistem svojom strukturom podsjeća na mit. On ima „mitsku strukturu“, kako to navodi L.S. Feuer, putem koje nameće svoje „istine“ (1975, 1). Mihailo Đurić ideologiju naziva „sekundarnom mitologijom“ (1989, 130) jer je povezuje s mitom i mitološkim načinom mišljenja, pa je stoga često i iracionalna.

Kao i obiteljski sistem, i ideološki svoje obrasce crpi iz mogućnosti nesvjesnog. Nesvjesno, prema Freudu ne utječe samo na pojedinca, nego i šire, na kulturu i društvo. Pojedinca tako prožimaju ne samo unutrašnje dubine psihe, nego i društveni procesi (Elliot 2012, 67):

„Uhvaćen između narcističkih zamki imaginarnog i strukturalnog pozicioniranja društveno-simboličkog poretka portret ljudskog subjekta u lakanizmu je u nekim aspektima primjerena karakterizacija načina na koji društveni, politički i ekonomski mehanizmi globalno nadvladavaju osobni život“ (Elliot 2012, 68).

Ideologije, dakle, kao društveni sistemi, imaju svoju strukturu, norme, specifične uloge, ali i svojstvene komunikacijske kodove putem kojih šire svoje ideje na druge članove ideološkog sistema.

No, neki komunikacijski kodovi imaju zadatak upravo propitivati zadane „istine“ ideološkog sistema. U dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića tako se likovi često koriste humornim i ironijskim kodovima koje Critchley naziva „pravim humorom“. Critchley objašnjava kako „pravi humor mijenja situaciju, kazuje nam nešto o tome tko smo i nešto o mjestu u kojem živimo, a možda nam i pokazuje kako bi se ono moglo promijeniti“ (2007, 21), odnosno, on djeluje terapijski, ali i kritički, jer izvrtanjem službene istine ukazuje i na postojanje nekih drugih mogućnosti.

5.1. IDEOLOGIJA KAO DRUŠTVENI SISTEM

Na tragu Foucaulta za kojeg je ideologija diskurzivna praksa te tako utječe na druge diskurzivne prakse, vidjeli smo, dakle, da i Dijk smatra da „diskurs izražava i reproducira ideologiju“ (2006, 7)¹⁷¹. Komunikacija je potrebna, ističe Dijk, kako bi pripadnici skupine „naučili, stekli, mijenjali, potvrđivali, artikulirali i uvjerljivo prenosili ideologije drugim pripadnicima te skupine, da bi ih usadili novim pripadnicima, branili ih od onih izvan skupine (ili ih od njih skrivali) ili da bi ih širili među onima koji su (još uvijek) nevjernici“ (2006, 18-19).

Osim svakodnevnom uporabom, Dijk navodi i kako „tekst i govor obitelji, srodne skupine, škola, mediji, crkve, sindikati, klubovi, društveni pokreti, agencije, tvrtke itd.“(2006, 249) također sudjeluju u reproduciranju različitih ideologija. Ustanove ili organizacije su „društveni pandan ideologijama – kao što ideologije organiziraju skupnu spoznaju, tako institucije i organizacije organiziraju društvene prakse i društvene aktere“ (Dijk 2006, 249), tvrdi Dijk, one mogu imati svoje ciljeve, resurse, vođe i sl. Za organizaciju ideoloških praksi potrebne su ideološke institucije koje ostvaruju zajedničke ideologije, kao što su Crkva, škola, mediji, ali i obitelj „zbog uloge u socijalizaciji normi, vrijednosti i dijelova ideologije“ (Dijk 2006, 250).

Slično tvrdi i Althusser. No, on pri tome čvrsto odjeljuje pojmove *represivnog državnog aparata*, koji uključuje vladu, administraciju, vojsku, policiju, sudstvo, zatvore i sl., koji djeluje prvenstveno putem (izvršne) sile, te *ideološkog državnog aparata* koji definira kao „određen broj činjenica koje se neposrednom promatraču prikazuju u obliku raznolikih i specijaliziranih institucija“ (Althusser 1971, 9). Te institucije su crkve, škole, obitelji, mediji, stranke, kulturne ustanove i sl., a specifične su upravo po tome što djeluju putem ideologije.

Drame Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića tematiziraju upravo one ideološke institucije koje Althusser naziva „ideološkim državnim aparatom“ – političke stranke, Crkva,

¹⁷¹Komunikacija je, vidjeli smo kod Luhmanna i Meada, od presudne važnosti već za prvotno oblikovanje pojedinca i preuzimanje uloga.

škola, obitelj, mediji, i sl. – a zadatak im je, kako smo već naglasili, služiti organizaciji i provođenju ideoloških praksi.

Drama *Bljesak zlatnog zuba* Mate Matišića prikazuje na koji način se izmjenjuju različite političke ideologije. Pri tome, u skladu s van Dijkovom teorijom, vodeću ulogu ima komunikacija kao način prenošenja ideja, „pripadnici društva sposobni su govoriti drugima ili novcima o ideološkim uvjerenjima koja skupina dijeli, ili ih podsjetiti na njih“, tvrdi Dijk, „prema tome, ideološka se socijalizacija uglavnom odvija putem diskursa“ (2006, 261). To zna i Učitelj koji svoje govore uvježbava u šumi, uz čašu vode i veliki rječnik stranih riječi:

"(Negdje u šumi, pred ogledalom, učitelj drži govor. Tu je i neophodna čaša vode, te veliki rječnik stranih riječi.)

UČITELJ: (poklanja se, ne znamo kome, sebi pred ogledalom ili gledalištu) Drugovi i drugarice! Danas želim samo o jednoj stvari da van govorin! (Pije vodu.) A stvar je vrlo bitna, subjektivno i objektivno, te je u vezi s tim i delikatna. U nekim našim drugovima, pojavila se sumnja, u tekovine naše zajedničke borbe. Zašto, pitam ja vas drugovi i drugarice? Zašto sumnja? Zar nisu i oni svoju krv prolivali za ovu prezentnu sadašnjost? Jesu! Pa unda, zašto sumnja? Ja mislim da je razlog u proizvodnim snagama, koje su se kod nas u zadnjih dvadeset godina razvile do enormnih visina, te dotični pojedinci, držeći se one `natura non fa..f. facit sa..l.tus` nisu uspjeli u sebi savladat taj revolucionarni s... saltus jer je on kod nas bio pravi salto mortale! Vi znate sa kakvim se ja problemima sukobljavam, u upravljanju, sa svojim seoskim drugovima i drugaricama, a u vezi planirane brane! Bilo je more se kazat i fizički problema, to jest, fizički napada na moj integritet i subjektivitet! Razlog je upravo, taj naš revolucionarni skok! Ilti saltus! Zbog toga mi moramo ovdje govorit o načinu eliminiranja tog objektivnog stanja! Jedini način je po mom ličnom sudu je prosvjećivanje!" (Matišić 1996, 135)¹⁷²

Iako je u drami imenovan samo svojom ulogom učitelja, Učitelj tu ulogu iznevjerava i zamjenjuje političkom ulogom predsjednika mjesne zajednice. Takva uloga daje mu posebno mjesto u ideološkom sistemu, ali i daje zadatke, poput širenja ideoloških ideja progresa i

¹⁷² Dijk smatra da su takvi rekviziti dio konteksta ideološkog diskursa, oni mogu „također označavati ideološki bitna svojstva interakcije ili društvenog područja, kao što su hijerarhijski odnosi i dominacija“ (2006, 285).

otvaranja prema budućnosti, kako on to naziva, pa je stoga i izgradnja brane za njega prvenstveno ideološki čin.

Nasuprot ideologiji „crvenih“, kako pripadnike te ideologije nazivaju Ričičani, nalazi se ideologija u zalasku, ideologija koju usmenim putem Nine, odlikovan od strane samoga Tita, prenosi svome unuku, a koja je vezana uz tradiciju i rodni kraj, dubok osjećaj pripadnosti i nasljeđa:

"NINE (ustaje usporeno, invalidski): E neće moja didovina tek tako pod vodu! Ne! No passaran! Nisu je oni krčili pa da je sad mogu tako lako topit...

MARA: E moj ćako, davno je prošla tvoja vlast. Ko će tebe još danas slušat? Ti si svoje učinijo šta si ima učinit još dok se puškaralo, a sad se drugi pitaju...

NINE:Koji drugi?

MARA: Nako ko učitelj! I narod se sad s tin pomirijo. Ne moreš ti sam protiv vlasti jurcat..." (Matišić 1996, 102)

Već smo naglasili kako se ideologije mogu i nasljeđivati, pa nije rijetko da pripadnici iste obitelji budu i pripadnici istog ideološkog sistema.

Dok su u Ričicama prisutne te dvije idejno suprotne ideologije, svaka sa svojim autonomnim idejama, normama i sljedbenicima, istovremeno u inozemstvu Ante širi snažnu prohrvatsku ideologiju koja se temelji na podjeli prema nacionalnoj i vjerskoj pripadnosti:

"ANTE: Sad se Rvacka ponovno budi! Jes samo čuj o šta se sve događa u zemlji? A? Šta radi rvacka omladina po Zagrebu?! Demonstriraju, bore se!" (Matišić 1996, 92)

No on svoju ideologiju ne širi samo putem javnog govora, nego i tekstom, pisanim proglasima u kojima iznosi svoje ideje i kojima pokušava privući što više istomišljenika. Upravo ti pamfleti prouzrokovati će Mijinu tragičnu smrt i tako neposredno pokazati kako ideologije mogu utjecati na intimne i obiteljske živote čak i onih koji nisu njeni članovi:

"ANTE: Jeben ti, a šta ako su to našli oni sa kojima san se maloprin pobijo? Šta ako je do opančara došlo? Sad su mi otkrili sklonište! Bolje da zaključamo vrata! (zaključa) I sad ti budi ilegalan, džaba molje livo štrase, desno štrase...(opet se sjeti) A šta ako su to našli crveni? Ovdje je svaki drugi jugović špijun, sluša šta se kontu, pa kad dođeš na

granicu, ode ti lipo dvadeset godina na državni trošak...slušaj Stipe, ja bi ti preporučijo da se više ne vraćaš u Jugoslaviju!" (Matišić 1996, 99)

(...)

"STIPE: (službeno) Triba da znači da si ti kriv za Mijinu smrt! Eto, to triba da znači...!

ANTE: Ja? Ljudi ovaj nije normalan...?!

STIPE: Ti! Niko drugi neg ti! Ko se igra sa tin ižinjancijama, sa ton politikom, ako ne ti...Ko maše hrvackin barjakom po Njemačkoj, i ko se lupa šakom u prsa faleć ustašluk, ako ne ti...

ANTE: To se samo mene tiče i to nema veze s ovon stvari...

STIPE: Ima, ima, i te kakve veze...Uvlačiš mirne ljude u te svoje posle, a kad dođe do gužve prvi podviješ rep...Tako si i ostavio na milost i nemilost Miju bandi danguba i penaša košta si i ti sam..." (Matišić 1996, 157)

5.1.1. IDEOLOGIJA I INTIMNO

Iako je politička i društvena pozadina u dramama Lade Kaštelan itekako prisutna, likovi u dramama nisu akteri političkih zbivanja nego su u prvom planu njihove osobne drame, „velika su zbivanja tu tek u prolazu, poput kulise, pozadinskog stanja, kao dio atmosfere, arome koju ne možemo jasno imenovati; i stoga se tek usputno spominju“, ističe Dubravka Crnojević-Carić (10, 2011). Ipak, nadodaje, „društvena zbivanja, gotovo poput antičkog usuda, djeluju na život i samoosjećanje likova koje Kaštelanova gradi“, stoga sve njene drame određuje „relacija pojedinac-politika-kozmos“ (Crnojević 10, 2011).

To je možda najbolje vidljivo u drami *Posljednja karika*, u kojoj su pripadnice različitih generacija ne samo nositeljice obiteljskih nasljednih uloga, nego i ideologija koje su bile prisutne u vremenu u kojem su živjele. Iako drama, dakle, prvenstveno govori o intimnim svjetovima, obiteljskim i partnerskim odnosima, pozadinski govori i o promjeni ideologija i

njihovu utjecaju na pojedinca i odnose unutar obitelji. Dolazeći iz različitih vremenskih razdoblja, kći, majka i baka sa sobom nose i kontekst svoga vremena¹⁷³.

Baka tako dolazi iz 1944. godine, u pratnji supruga obučenog u partizansku uniformu, iako su, otkriva se, upravo partizani prouzrokovali njegovu smrt:

"ONA: (Služavki) O Bože. Partizanska uniforma.

SLUŽAVKA: Što drugo, četrdeset četvrte.

ONA: Nisu li njega ubili partizani?

SLUŽAVKA: Jesu.

ONA: Pa kako onda?

SLUŽAVKA: Baš tako.

ONA: Sve što sam čula o svom djedu bilo je da je nastradao u ratu...od partizana, to sam izvukla o dmame, jedva, baka nije nikada govorila o njemu.

Kao da ga nije ni bilo.

Pa sam zaključila da je bio...s druge strane." (Kaštelan 1997, 90)

Kako se obiteljske tajne otkrivaju, saznajemo da su posljedice rata razlog zašto baka više ne pije alkohol te zašto je izbrisala sve uspomene na supruga. No, ideologija nije utjecala samo na njen intimni život, nego i na život njenih nasljednica, pa tako lančano Majka odrasta bez oca, „kao da ga nije ni bilo“ (Kaštelan 1997, 90), a Ona zato uz Majku s nestabilnim partnerskim odnosima i osjećajem krnjeg nasljeđa zbog potpunog ne poznavanja oca, „Možda i nije postojao. Možda sve to nije istina. Možda nisam ni imala oca.“ (Kaštelan 1997, 103), reći će:

"MAJKA: Imala sam pet godina kad je počeo rat...

¹⁷³ Vladimir Stojstavljević ističe kako je „vještina u kombinatorici, reducirana rečenica, umijeće gledanja iz zapećka, stvorilo snažan i upečatljiv tekst o kratkom pregledu država i državotvornosti u geopolitičkom ozračju koje i dalje kipi napetošću čak i u dane mira“, pri tome zaključujući da je Lada Kaštelan „iskrenim sukobljavanjem nepomirljivih kroz sjećanje posljednje iz obitelji umjetnički komentirala aktualni politički trenutak“ (1997, 15).

MAJČIN LJUBAVNIK: A ne dvije? Čudno.

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 moga oca...u rujnu četrdeset pete.

Znate 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.

BAKA: Ja to nikad ne bih mogla učiniti.

MAJKA: Od šoka valjda, ne znam, uglavnom, ništa nije ostalo. I nije ga spominjala.

BAKA: Svog muža?!

MAJKA: A ja ga se ne sjećam."(Kaštelan 1997, 103)

Ona je pak ratna novinarka, iz 1994. godine, ratna izvjestiteljica, ona koja posjeduje informacije o krahu prijašnjih političkih sustava, ali i ona koja u sebi nosi ostatke često traumatskih ideoloških i intimnih uspomena svojih prethodnica:

"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?

ONA: Da, i mi imamo rat." (Kaštelan 1997, 108)

Sličnu temu otvaraju i drame *Giga i njezini* i *Prije sna*. Marko Babić onaj je koji odlazi u rat, pada u rusko zarobljeništvo i nakon osam godina vraća se potpuno neprepoznatljiv, mijenjajući trajno ne samo bračni odnos s Gigom nego i njen život:

"GIGA: Ja sam te čekala! Ja sam te osam godina čekala, Marko!

MARKO: Vidim kako si me čekala!

GIGA: Onako kako si i htio da te čekam!

MARKO: Da me barem onaj šrapnel ubio...

GIGA: Da sam barem umrla od onog tifusa...mjesecima sam bila na rubu, Marko, u bunilu, i samo sam tebe dozivala...a tebe nije bilo...

Opet se malo primire, oboje. On natoči i sebi – ali i Gigi, što se njoj učini kao znak primirja.

GIGA: Ja sam se iz Galicije vratila zaražena tifusom.

MARKO: Umjesto da se vratiš trudna – zato sam htio da se vjenčamo, zato sam te zvao usred rata u Galiciju, htio sam da imaš moje dijete, ako poginem, a bio sam siguran da ću nastradati...zato, zato..." (Kaštelan 1997, 176)

Sudjelovanje u ratu neizbježno je utjecalo i na Matu u drami *Prije sna*. Iako ga supruga neprestano brani i govori kako ništa nije kriv, otkako se vratio s bojišta na kojem je bio u ulozi zapovjednika, Mate nema posla, svugdje sa sobom nosi pištolj te se često zatvara u kuću ne želeći ni sa kim razgovarati:

"PRVA TRUDNICA: Znaš, moj Mate, nekad, zatvori se u kuću, i sidi, neće razgovarati ni s menon ni s malon. Sidi tako cili dan. A Janja unda plače. Uplašila se dite. Puno ga voli." (Kaštelan 2007, 476)

Unatoč tome, pokušava održati privid stabilne obitelji, prisiljavajući suprugu da rodi još jedno dijete unatoč rizičnoj trudnoći, no uspijeva samo prouzrokovati tragediju ne samo među onim najbližima nego i onima koji su se našli u njegovoj blizini.

Ni životi Vidićevih likova nisu lišeni ideološkog utjecaja. „Jelina se mladost poklapa s mladošću države“, reći će Dubravka Crnojević-Carić (2012, 189), a to vrijeme i na intimnom i na ideološkom planu ima sve karakteristike utopije¹⁷⁴.

Otac u *Velikom bijelom zecu* sudjelovao je u stvaranju države te u ideološkom, kao i obiteljskom, sistemu ponosno preuzimao ulogu branitelja i onoga koji širi njene temeljne ideje. Ideološke vrijednosti isprepletene su s onim obiteljskima, pa satnik Lukša i od ostalih članova obitelji zahtjeva da ih slijede:

"OTAC: Samo da mi slučajno niste na mimohod zakasnile.

MAJKA: Stići ćemo, ne brini. I susjedu Sirku sam zvala da nam pomogne." (Vidić 2003, 20)

(...)

"BLAŽ (tihim glasom, intimno): Znaš, one i ne moraju znati što smo mi sev proživjeli boreći se za ovu državu. To je samo naša stvar, naša zajednička bol. Mi poštujemo

¹⁷⁴ Kada govori o ideologiji, Rade Kalanj ju obvezno veže uz pojmove utopije i moći, jer se oni, kako kaže, „na neki čudan način `drže zajedno`, prožimaju, oblikuju i osmišljavaju našu svakodnevicu“ (2010, 7), pa tako i objašnjavaju našu stvarnost.

Karl Mannheim također iznosi poveznicu ideologije i utopije kao ideje o idealnom društvu – proučavajući načine na koji ljudi misle, dolazi do zaključka o ogromnom društvenom utjecaju na misao, ideje i osjećaje, jer pojedinac govori jezikom svoje grupe i misli na način na koji misli grupa kojoj pripada, „on zatječe određene riječi i njihov smisao dan je njemu na raspolaganje, i one ne određuju samo u velikoj mjeri njegov pristup svijetu koji ga okružuje nego ujedno i pokazuju s kojeg su gledišta i u kojem praktičnom kontekstu grupa ili pojedinac dotada mogli opažati predmete i pristupati im“ (2007, 13). Mannheim, dakle, posebno ističe ideološku, pa i utopijsku, uvjetovanost mišljenja. Pri tome razlikuje dvije vrste ideologija, *partikularnu* koja se temelji na svjesnom prikrivanju činjenica, odnosno onu ideologiju koja se javlja „kada riječ treba značiti samo to da se ne želi vjerovati određenim idejama i predodžbama protivnika“, te *totalnu*, odnosno ideologiju neke epohe ili povijesno-društveno konkretne grupe koja ima zaokruženu strukturu svijesti.

vrijednosti obiteljskog života, i upravo zbog toga ne smijemo s tim stvarima opterećivati naše najbliže. Djeca, vjernost ženama, smisao koji, sve skupa, ovo ima.

OTAC: Imaš pravo. Ja pred njima ne želim iskazivati nikakvu osobitu muškost. Ja dobro znam tko sam i što sam. Ni prije im nisam htio pričati o svojim lovovima – je l' znate vi uopće kako to zapravo krvavo izgleda?! - kao što danas ne želim pričati o ovom ratu." (Vidić 2003, 31-32)

Jedino je Jurica izvan sistema, on je „pokvaren u duši“, onaj koji pokušava izbjeći bilo kakvom ideološkom određenju:

"JURICA: Ja nikad ne bi išao u rat. Niti u vojsku. Kad sam prvi put bio na regrutaciji, još kao klinac, petnaest-šesnaest godina, srušio sam im se u nesvijest, ali mi nisu vjerovali. Morao sam napraviti eksces. Urlao sam, počeo doktoru trgati nalaze sa stola, rukom sam razbio staklo. Nekoliko mjeseci kasnije zvali su me opet. Bio sam još gori. Napio sam se i napušio prije toga, a kosu i odjeću namočio benzinom. Prijetio sam da ću se zapaliti." (Vidić 2002, 16)

(...)

"JURICA: Gdje je Jela? Što ja radim ovdje? (Osvrće se.) Ovdje će uskoro prodefilirati vojnici. To je smiješno. Glupo. Gomila tipova naslaganih u redove zajednički koračaju i idu u nekom smjeru sigurnim korakom. U kojem smjeru? Tko to može shvatiti? Ali to ipak u svijetu zovu sloga, jedinstvo i zajednički cilj.

Jurica baulja praznim prostorom bez cilja i nervozno se osvrće na sve strane.

JURICA: U mojem svijetu vlada razdor, i svi su protiv svih. Ovdje se, na primjer, gradi država, ali za mene se ništa ne gradi. Meni je država neprijatelj. Ona me hoće zgrabiti, čvrsto stisnuti, dugo držati i na kraju zadaviti." (Vidić 2012, 43-44)

„Kod Vidića se prijelom unutar komada podudara s probojem djevojčina himena“, piše Dubravka Crnojević-Carić (2012, 210), no, „nije samo Jela prešla prag i izgubila nevinost, svoj nevini svijet; nevinost je izgubio i Otac, baš kao i cijeli Prvi dan, dan koji je nosio Obećanje“ (Crnojević 2012, 211). Promjena ideologija tako ponovno donosi i promjene u

obitelji, pa dovodi i do njenog potpunog kraha¹⁷⁵. Unutar novog ideološkog poretka Očeva uloga se mijenja, no istovremeno se mijenja i njegova uloga u obitelji, pa je sada i simbolično smješten u "ženski prostor", prostor kuhinje:

"OTAC (razočarano i bijesno): Nemam ja obitelj. Nemam ja više nikoga. Nemam ja više ni svoj dom, ni svoj posao...Niti sreću, niti jedno jedino zadovoljstvo u životu. I nije me briga. Više me stvarno nije briga." (Vidić 2012, 86)

Jedini koji je odolio smjeni ideologija jest Profesor koji se znao prilagoditi i iskoristiti moć novog poretka za vlastiti napredak:

"MLAČO: I profesor se na kraju uspio pridružiti koloni. Više puta je pokušao. Držao se jedno vrijeme zubima za lafet od topa, ali je stalno otpadao. Sve dok ga medicinske sestre nisu uspjele povući gore, u furgon saniteta." (Vidić 2012, 45)

Kako bi si priskrbio nove članove, sistem se, vidjeli smo, služi komunikacijom i davanjem različitih povlastica, no kako bi zadržao stare članove, često se služi i nadzorom.

5.1.2. IDEOLOGIJA KAO REPRESIVNI SISTEM

Kao svi društveni sistemi i oni ideološki imaju autonomni način nadziranja svojih članova, kao i određivanja kazni u slučaju nepoštivanja pravila sistema. Kako bi održao uspostavljeni red i uloge, ideološki sistem često koristi mehanizme moći¹⁷⁶. Onaj koji posjeduje moć, prema Luhmannu, usmjerava norme i načine ponašanja.

¹⁷⁵ Za Marinu Petranović u dramama *Octopussy* i *Velikom bijelom zecu* „rat je jedan od odlučujućih čimbenika u životima likova i posljedice ratne zbilje neumitno ravnaju njihovim sudbinama“ (2006, 133), u njima „autor rezimira svoje viđenje ključnog razdoblja novije hrvatske povijesti i pomno raščlanjuje društvenu i duhovnu klimu tranzicijske svakodnevice devedesetih točno identificirajući tjeskobu življenja u poraću“ (2006, 133). „Stalnim preispitivanjem odnosa pojedinca i vlasti Vidić uvijek dolazi do zaključka da su strukture moći, vlast i njezini predstavnici prijetnja osobnom integritetu individue“ (2006, 135), zaključuje Petranović. Pojedinaac se, prema Petranović, u Vidićevim dramama određuje u odnosu na privatnu i kolektivnu povijest.

¹⁷⁶ Moć ne mora nužno biti shvaćena negativno, za sociologa Talcotta Parsonsa je npr. moć sposobnost postizanja zajedničkih ciljeva.

Već smo kod Dijka vidjeli kako ideologije određuju što je dobro, a što loše za njezine članove, odnosno, utvrđuju norme koje su članovi dužni slijediti kako ne bi bili na različite načine kažnjeni od strane sistema:

„Ideologije mogu utjecati da se nešto prihvati kao istinito ili lažno, osobito ako su takva uvjerenja važna za skupinu“ (Dijk 2006, 21)

Upravo ta mogućnost nadzora nad idejama i postupcima članova, ali i drugim skupinama, podrazumijeva da ideologija, odnosno njeni vodeći članovi, uz sebe imaju određenu količinu moći. Dijk moć određuje kao „specifičnu vrstu društvenog odnosa između skupina“ (2006, 217), tako da „posjedovanje i uporaba (više) moći jedne skupine obično podrazumijeva gubitak ili ograničenje slobode za drugu skupinu“ (2006, 217).

Govoreći o državi, Althusser ističe pojam represivnog državnog aparata koji putem moći služi kao „stroj za represiju koji vladajućim klasama omogućuje da osiguraju vlast nad radničkom klasom“ (Althusser 1971, 7). Sociolog Rade Kalanj u tom smjeru vidi ideologiju kao „skup uvjerenja, ideja i projekcija preko kojih uže ili šire društvene skupine, socijalni, politički i kulturni pokreti izražavaju svoj društveni interes i teže uspostavi svoje hegemonije¹⁷⁷ ili poboljšanju vlastitoga položaja“ (2010, 13). U središtu svake ideologije, ističe Kalanj slažući se tako i s Dijkom, su ideje koje su svojstvene čovjeku, no, dok ideje sadrže potencijale moći, ideologije, prema Kalanju, predstavljaju aktualiziranu moć. Kako bi se aktualizirala, moć može koristiti silu i to dvojaku, kako navodi Dijk, „fizičku (tipično muška) ili institucionalnu (policija, vojska)“ (2006, 218).

Za primjer Dijkove fizičke sile možemo uzeti već spomenuti Vidićev *Octopussy* u kojemu ideologija patrijarhata svoju moć dokazuje upravo putem fizičke muške sile, dok je institucionalna sila pak, istovjetna Althusserovom represivnom državnom aparatu¹⁷⁸:

¹⁷⁷ Antonio Gramsci je uveo pojam hegemonije te tako objasnio na koji način vladajuća klasa koja posjeduje moć ima sposobnost podređenim klasama nametne ideologiju.

¹⁷⁸ No, Dijk ističe i kako se moć ne mora vršiti samo putem sile, nego i „neizravnim nadzorom nad umovima podčinjenih“ (2006, 218), kao npr. nadziranjem pristupa javnom diskursu, što otvara pitanja manipulacije i obmane, o čemu ću kasnije detaljnije govoriti.

"Grubo je odgurne, tako da cura padne sa stolice. Anka joj, pijana . Pomaže ustati.

ANKA: Lakše malo, ženi pa tuci.

MANDA: Kurvin sine.

Čuvši uvredu, Andrija pobjesni i udari je šakom u lice. Ona se sruši nokautirana. Anka, vrisnuvši, poleti ustranu i čuva glavu. Obje plaču." (Vidić 2002, 309)

(...)

"PRVI: Tako! I ti ćeš sad pred sud. Svi, svi ste krivi. Izdali ste kralja, izdali ste otadžbinu, a ti – (Andriji.) ti si još i ubio strica i povalio tetku. Sram te bilo!

DRUGI: Hodaj, zveri! (Udara Andriju.) Za sve ćeš platiti. Naučit ćeš da se protiv nas buna ne diže.

PRVI (udara Keku): A ti ćeš platiti za svu našu braću, sestre i nejač...Hodaj ubico!

Andriju vode u lisičinama, dok sve ostale tjeraju pred sobom puškama." (Vidić 2002, 356)

Za Michaela Foucaulta moć jest nadzor nad tijelom i to putem discipline. Max Weber disciplinu tumači kao „izgleda da će se određeni veliki broj ljudi, zahvaljujući ustaljenoj navici, brzo, automatski i shematski pokoriti jednoj naredbi“ (1976, 37). Foucault definira disciplinu kao „određen tip vlasti, način na koji se ta vlast vrši, a sadrži niz instrumenata, tehnika, postupaka, polja primene, ciljeva; ona je `fizika` ili `anatomija` vlasti, njena tehnologija“ (1997, 222), a njome se služe različite institucije, kao npr. kaznionice, bolnice, obrazovne ustanove, ili pak državni aparati „čiji je glavni, iako ne isključivi zadatak, da uspostave vladavinu discipline u čitavom društvu“ (1997, 222), kao policija ili vojska, na primjer. Foucault smatra da je društvo „društvo nadzora“ (1997, 223), a cilj nadzora jest stvaranje discipliniranog društva. Pri tome naglašava da su se i odnosi u obitelji, posebno oni

Franz Neumann pak razlikuje tri oblika moći – uvjeravanje, materijalnu prednost i silu, pri čemu smatra da je „kratkoročna sila vjerojatno najdjelotvornija, na dužu stazu ona kao metoda održavanja moći, međutim, ne zadovoljava, jer nositelje moći tjera na sve intenzivniju primjenu sile i na njezino proširenje na sve više podčinjenih“ (1974, 74). Za Neumanna je najjeftiniji i najdjelotvorniji oblik uvjeravanje, no smatra da se u svim formama vladavine nalaze sva tri oblika.

na relaciji roditelj – dijete, „disciplinovali apsorbirajući još od klasičnog doba spoljašne modele – školske, vojne, a zatim medicinske, psihijatrijske, psihološke, što je od porodice načinilo povlašćeno mesto očitovanja disciplinskog problema podele na normalno i abnormalno“ (Foucault 1997, 222).

5.1.2.1. Prostor ideologije

Disciplina, prema Foucaultu, „onemogućava ili uređuje kretanje; savlađuje nered, kompaktna grupisanja, neizvesne tokove, smišljene podele“ (1997, 225). Pri tome je vezana uz prostor, jer prostornim ograđivanjem, pa i uvođenjem dnevnih rasporeda, kao i raznovrsnim rangiranjima, pojedinac se odvaja od mase, prekida se komunikacija te ne postoji opasnost od širenja nepoželjnih ideja i stvaranja otpora vlasti. Disciplinske ustanove, kako ih Foucault naziva, poput samostana, bolnice, umobolnice, pa i škole, su instance individualne kontrole, a funkcioniraju po dvostrukom ključu, „ključu binarne podele i žigosanja (lud – nije lud; opasan – krotak; normalan – abnormalan), i ključu prisilnog utvrđivanja obeležja, diferencirajućeg rasporeda jedinki (ko je ona; gdje treba da bude; čime je okarakterisati; kako je prepoznati; kako nad njom sprovesti individualni i stalni nadzor, i tako redom)“ (Foucault 1997,225).

U drami *Svećenikova djeca* Mate Matišića umobolnica je tako prostor u koji je smješten don Fabijan nakon što se više nije mogao uklopiti u norme društvenog sistema. Ludilo, pa i bolest, društveno su zazorni, oni ruše strukturu i red sistema, donose nova pravila, pa je „zaražene“ pojedince sistem dužan izolirati. Budući da društveni sistem ima nadzor i nad time što se smije a što ne smije „vidjeti“, nakon što je tijekom mise počeo imati vizije, don Fabijan je zatvoren u disciplinsku instituciju, „bijelu bolničku sobu“ u kojoj se „izdvajaju bijeli prozori s bijelim željeznim rešetkama i bijela ulazna vrata“ (Matišić 2007, 108).

Prostor umobolnice od prostora bolnice razlikuje se možda po stupnju slobode kretanja, no i bolest je, kao što sam napomenula, ona koja predstavlja zazornost, opasnost za sistem čija se struktura temelji na ideologiji „zdravlja“. U drami *Prije sna* u bolnicu je tako smješteno

šestero žena, onih koje na ovaj ili onaj način narušavaju red obiteljskog sistema i zadanih majčinskih uloga, pa ih isti taj sistem izolira i „liječi“, sve dok se ponovno ne uklope u sistemske norme, ili ih pak potpuno odbacuje.

U *Andelima Babilona* Mate Matišića dva su prostora nadzora: gradonačelnikov ured i školska učionica, a otvara se pitanje odnosa moći u pojedinim ideološkim sistemima.

Školski prostor, navodi Foucault, „funkcioniše kao mehanizam pogodan za učenje, ali i nadzor, hijerarhizaciju, nagrađivanje“ (1997, 196). Ipak, gradonačelnik je onaj koji u tom prostoru nameće vlastita pravila. Gradonačelnik posjeduje ideološko-političku moć koja, tvrdi Neumann, djeluje tako da potiče „racionalne i emocionalne reakcije kod podčinjenih i potiče ih da direktno ili indirektno slijede upute vladalaca. Ne uspije li to, vladalac mora primijeniti silu, a u krajnjem slučaju i likvidirati podčinjene“ (1974, 17). Vlast je, tvrdi Weber, konkretizacija moći, moć kao nametanje vlastite volje drugome. Moć je „vjerojatnost da će neka osoba u društvenome odnosu moći, unatoč otporu, provesti svoju volju pri ostvarenju ciljeva svog djelovanja“ (Abercrombie 2008, 212).

Gradonačelnik je, dakle, onaj koji određuje što je „istinito“, bilo da se radi o nastavnom gradivu, bilo da se radi o medijima, kojima plasira vijesti koje mu pogoduju s obzirom na ulogu koju nosi u ideološkom sistemu. On uz sebe ima moć represivnog državnog aparata, kojemu se prilagođavaju i Profesori, kako bi se, slijedeći ideje ideološkog sistema, mogli okoristiti dijelom moći tog istog sistema za vlastiti probitak¹⁷⁹:

"GRADONAČELNIK: Ja se slažem s profesorom; dolaze nova vremena...I ako vi, profesore, pomognete meni da naučim čitati i pisati, i ja ću pomoći vama da postanete akademik i da prestanete živjeti pod tim aparatima. (tajniku) Napraviti ćemo racije po stanovima akademika kako bi se točno utvrdilo tko je od njih živ, a tko mrtav. (profesoru) Učinit ću ja vas i predsjednikom Akademije." (Matišić 1996, 11)

¹⁷⁹ Velimir Visković ističe kako je Matišić „prikazujući odnos Gradonačelnika i dvojice profesora predstavio još jedno tumačenje odnosa vladara i intelektualca, rugajući se ne samo vladarskoj osionosti i primitivizmu, već i intelektualističkoj spremnosti da prisilno, ali i dragovoljno, servisiraju svaku vlast“ (1997, 51). Kroz komedijanski jezik, nastavlja Visković, Matišić je želio „narugati se i vlasti, ali i njezinim podanicima, a istodobno dosegnuti i razinu kompleksnoga, gotovo filozofskog, promišljanja nekih univerzalnih problema“ (1997, 51).

Sličan slučaj je, vidjeli smo, i u drami *Veliki bijeli zec*, gdje je Profesor jedini koji se uspio prilagoditi novim idejama i na taj način napredovati u karijeri, pokazujući tako na koji način obrazovni sistem može postati žrtvom političke moći.

I u Vidićevoj drami *Onaj koji se sam govori* prikazana je uloga političara, no ovaj puta onoga koji prokazuje slabosti sistema kojemu pripada tako postajući svojevrsnim izdajnikom uloge koju je nosio. Debeli, jedan od najmoćnijih ljudi u državi, kako ga Vidić određuje, ne mogavši se više nositi s idejama i tajnama sistema, umoran od svoje uloge, otkriva što je sve činio u ime sistema, ali i za vlastit profit, na koji način je putem moći manipulirao, lagao, krao, ali i špijunirao sam sistem:

"DEBELI: Otvoreno vam priznajem da sam špijun, ja, sluga svih režima. Priznajem da sam ja bio Arafat, Radar, i Sava 1, priznajem da sam bio Miki, Pastir i Sova, priznajem da sam to i sada. Nadalje, priznajem svoj udio u politici i krupnom kapitalu, (likuje) ha – što mi možete, kod mene kupujete hranu, zbog mene gladujete." (Vidić 2012, 150)

(...)

DEBELI: Mislite li da je bilo jednostavno odigrati tu odgovornu ulogu, ali ja sam je iznio na svojim leđima, od početka do kraja, dbrovoljno i potpuno sam. O, zlobnici! Mislite li da je lako sudjelovati u prokazivanju, objedama, političkim namještalcima i noćnim ubojstvima, znate li vi koliko je to samo posla za jednog čovjeka?" (Vidić 2012, 150)

Budući da otkriva tajnu strukturu i funkcioniranje sistema iznutra te počinje izlaziti iz uloge (korumpiranog) političara, ostali pripadnici sistema počinju ga izbjegavati i izolirati kako bi sistem mogao opstati i kako bi ponovno uspostavili red:

"DJEČAK: Pitam se, što bi vaši rekli na sve ovo.

DEBELI: Ništa. Ja više s njima ne razgovaram. Ni oni sa mnom, u posljednje vrijeme. Oprezno se zaobilazimo. Ali iza leđa, gledaju kako da mi napakoste. Tako me kažnjavaju. Uostalom...čekaju samo da odapnem. Misle da će se tada preporoditi, kad ja nestanem kao prepreka." (vidić 2012, 158)

5.1.2.2. Ideologija i simboli moći

U drami *Onaj koji se sam govori* tematizira se i pitanje novca kao jednog od simbola moći koji odvaja bogate elitne skupine od pripadnika siromašnih, ali i djeluje kao materijalna prednost omogućavajući bogatima da odlučuju o tuđim životima:

"DEBELI (grubo se izdere): Briga me za vaše razloge! Pitam za dozvolu! (Urla.) Tko vam je dozvolio?! Tko?! Je l' vi znate na čijem gradite? Na mojem! Ja sam ovo kupio i samo ću ja ovdje graditi! Je l' to jasno? A vas ću rušiti i zatrpavati, meliorirati i irigrirati, ja ću vas nakosivati i poravnavati! Ovo je moje! Sve je moje! Kakva priroda?" (Vidić 2012, 140)

Problematiziranje odnosa elitnih skupina i drugih pripadnika društvenog sistema otvara se kao tema i u Vidićevom *Octopussyju*. Eliti¹⁸⁰ tako pripada moć i pravo na „istinu“, a Kalanj objašnjava elitističko stajalište kao „nedemokratsku i antidemokratsku socijalno-ekonomsku i političko-ideološku orijentaciju“ (2010, 257). Andrija i Keko, kao predstavnici jedne takve elitne skupine, vidjeli smo, polažu prirodno pravo na upravljanje cijelim krajem, imaju hijerarhijski nadređen položaj, zaštićeni su pred zakonom, a pripadnost određenoj obitelji daje im i posebnu vrstu moći, što nas ponovno vraća pitanju nasljeđivanja sustava vjerovanja, kao i položaja u sistemu.

U *Bljesku zlatnoga zuba* Mate Matišića novcem, u vlastitu korist, manipuliraju elitističke skupine poput učitelja ili svećenika, ali i emigranti koji svojim obiteljima novcem ne priskrbljuju samo bolji život nego i bolji položaj u zajednici:

"(Doktor je sav u nekoj luđačkoj žurbi. Nervozne oči, usta, ruke. Nervozan čovjek. Iz liječničke torbe vadi svežanj novčanica. Strana valuta. Pogledom ih prebroji, te ih stavlja u platnene vrećice prišivene na postavu kaputa.)" (Matišić 1996, 80)

U drami *Prije sna* Lade Kaštelan novac donosi iluziju uspostavljenog obiteljskog reda, pa će tako Druga trudnica održavati privid sretnog braka ističući kako sa suprugom posjeduje uspješan riblji restoran.

¹⁸⁰ Koja je, vidjeli smo, u *Octopussyju* određena obiteljskim nasljeđem.

5.2. IRONIJSKI KOD

Svaki sistem, pa tako i ideološki, vidjeli smo, ima autonomne komunikacijske kodove koji su normirani od strane samog sistema, pa pojedinac, da bi imao određenu sistemsku ulogu, usklađuje svoje ponašanje, kao i načine komuniciranja.

Jedna od osnovnih funkcija komunikacije u društvenim sistemima, mogli smo vidjeti, jest oblikovanje pojedinca, prenošenje uloga i načina vjerovanja, ali i širenje ideja sistema na nečlanove iz okoline kao i moguće buduće članove sistema. Ipak, različiti komunikacijski kodovi imaju i različite funkcije u sistemu.

Lada Kaštelan, Ivan Vidić i Mate Matišić o ideološkim, ali i šire društvenim sistemima, pa tako i onom obiteljskom, progovaraju i „drugim“ komunikacijskim kodom, onim ironijskim.

5.2.1. INSTRUMENTALNA IRONIJA – IRONIJA U GOVORU

D. C. Muecke retoričku ironiju smješta pod pojam „verbal Irony“, shvaćajući je „semantičkom inverzijom“ (1986, 20). Taj pojam kasnije proširuje pojmom „Instrumental Irony“ kako bi se označio pojedinac koji je ironičan (Muecke 1986, 22), odnosno, ironija u kojoj je osnovni instrument jezik, ironija u govoru, mogli bismo reći¹⁸¹. Takva vrsta ironije javlja se i u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića.

No, Muecke osim instrumentalne ironije govori i o pojmu tzv. „observable irony“¹⁸², a nije neobično da se te dvije vrste ironije u djelu nađu zajedno. „Promatračka ironija“ javlja se kad su stvari viđene ili prezentirane kao ironične, a može se javiti kao „ironies of events, of

¹⁸¹ U dramskom tekstu se, prema Gordani Slabinac, ironija može javiti na tri načina – kao verbalna ironija, kojom se likovi služe kako bi „izvrgli ruglu nečiji status, karakter, govor, djelovanje“ (1996, 46), zatim kao ironija koja „nadzire cjelokupnu dramu“ (tragička ironija) i u obliku „ironogeničnog odnosa“ kada „gledatelji pristaju na igru koja je iluzija, a opet, u tom iluzionističkom obredu povlašteno promatraju „skidanje maski“ i rastvaranje iluzije“ (1996, 46).

¹⁸² Prijevod (T.P.): promatračka ironija.

character (self-ignorance, self-betrayal), of situation, or of ideas¹⁸³ (Muecke 1986, 22-23). Također, prema Mueckeu, takva ironija može biti lokalna ili univerzalna, „the irony of the universe with man or the individual as victim“¹⁸⁴ (Muecke 1986, 23), pa tako proširuje pojam *Welt-Ironie*, Kozmičke ironije. Pod tu vrstu ironije možemo smjestiti i već spomenutu tragičku ironiju.

Ironija kojom se pojedinac služi u govoru najčešće se prepoznaje u dramama Lade Kaštelan, ali i tamo tek sporadično.

Likovi ironičari pri tome nisu samo oni koji verbaliziraju ironiju, nego su istodobno i promatrači, oni koji ironiju koriste za distanciranje i sagledavanje iluzije društvenog ideološkog sistema, a to često prate osjećaji „of superiority, detachment, amusement and satisfaction that characterize irony“¹⁸⁵ (Muecke 1986, 49). Tim postupkom ironičari pokušavaju vratiti barem dio moći koje im je sistem oduzeo.

Jedan od takvih ironičara je i Majka u *Posljednjoj karici*, koja je isto kao i njena prethodnica, ali i nasljednica, uronjena u poredak povijesno-ideološkog sistema, no koja ne pristaje na taj položaj, kao ni na ostale systemske uloge, pa svoje neslaganje i kritiku izražava pomoću ironije. Putem govora Majka ironizira ideološki sistem u cjelini prikazujući ga kao kružni proces u kojem je borba za moći stalna odrednica:

"MAJKA: Dosadno! Dosadno! Stalno jedno te isto! Jedno te isto. Uvijek netko nekoga u ime nečega što zapravo nije to nego nešto sasvim drugo a kad misliš da je ovako onda se pokaže da je onako a pravi razlog je u stvari ovo a ne ono, što su ionako svi znali, pa se sad oni koji su rekli prave da nisu a oni koji nisu da jesu i svi se čude kako su se to preokrenuli, a onda to iskoriste jedni, pa izgube moć, pa to opet iskoriste oni drugi, i onda opet ispočetka, i tako stalno!" (Kaštelan 1997, 94-95)

Majka se tako distancira od bilo kakvih ideala, prodire u iluziju sistema, te, svodeći ga na igru, propituje njegovu ulogu u životima pojedinaca.

¹⁸³ Prijevod (T.P.): „ironija događaja, karaktera (samo-ignoriranja, samo-izdaje), situacije ili ideja“.

¹⁸⁴ Prijevod (T.P.): „univerzalna ironija s čovjekom ili pojedincem kao žrtvom“.

¹⁸⁵ Prijevod (T.P.): „superiornosti, nevezanosti, zabavljenosti i zadovoljstva koje karakteriziraju ironiju“.

No, Majka ironizira i ostale društvene sisteme, muško-ženske odnose, kao i obiteljske uloge, kao što smo mogli vidjeti u poglavlju o zazornosti, te tako često svojom ironičnom otvorenošću izaziva svojevrsnu nelagodu kod onih koji slijede red sistema:

"MAJKA: Klasična ženska mudrost. Gluposti. Niste li čuli da ju je ostavio. O-sta-vi-o. Što, trebalo je da pusti trbuh pa da joj se smiluje i predomisli, ma nemojte!" (Kaštelan 1997, 102)

(...)

"MAJKA: Nemojte ga pustiti!!!

MAJČIN LJUBAVNIK: Što se ti miješaš?

MAJKA: Napravit će budalu od sebe.

BAKA: pa neka.

MAJKA: Ma jasno. Glavno da je gospodin došao. To je svakako najvažnije." (Kaštelan 1997, 109)

Na red sistema slično reagira i Mlada žena u drami *Prije sna*. Ona pri tome ironizira svoje uloge ne-majke i ne-supruge, ali i propituje tuđe obiteljske odnose, tako postajući distanciranim ironičnim komentatorom:

"MLAĐA ŽENA: Je l` mi ža šta- šta? Slobodno recite. Je l` mi ža šta...

PRVA TRUDNICA: Što ne`š moć rodit.

MLAĐA ŽENA: Da, to je stvarno velika nesreća, kad vidim oko sebe svu tu sretnu i veselu dječicu, koja ne mucaju, ne dobivaju alergije, nisu agresivna i histerična, čiji starci nisu sjebani, rastavljeni...ili mrtvi...a ne spominjem to da su, hvala Bogu, djeca tako sigurna i zaštićena od sveg zla...Otvoriš novine i pomisliš – Bože, hvala ti što čuvaš dječicu. Ne, ne, kad svega toga sjetim, prosto mi suze dođu na oči što ih neću imati." (Kaštelan 2007, 473)

(...)

"MLAĐA ŽENA: Da, o tome razmišljam cijelo vrijeme – zašto se vi mijesate s običnim pukom, što je potpuno neprimjereno vašem društvenom statusu, i našla sam samo jedno moguće objašnjenje – bit će da skupljate materijale za novu knjigu, pa vam je praktično stalo imati oko sebe pet zgodnih slučajeva. Ira S., dvadeset osam, nakon ekscizije oba jajnika, u napadu paranoidnog haluciniranja, izazvanog hormonskom neravnotežom, vjeruje da žene i muškarci mogu biti prijatelji. Marija V., trideset pet, ili koliko već, u visokom stupnju rizične trudnoće, uvjerena da njezin suprug Mate, nakon povratka s bojišta, nikada nije ništa kriv. A naslov vaše nove knjige može biti `Zašto razmišljati svojom glavom? Prilozi u obranu stereotipa.`"
(Kaštelan 2007, 475)

Marko u *Gigi i njezinima* možda nije tipični distancirani komentator, jer je nerazdvojjiv dio Gigina identiteta, no on putem ironije u govoru djeluje kao „drugi glas“, komunicira neke druge „istine“. Pri tome često nastupa superiorno i posprdno, propituje Giginu intimne odluke vezane uz način života i želju za obitelji, ukazuje joj na nesigurnosti i rascijepjenost bića, ali i upozorava na šire društveno-ideološke uloge, pa tako često kritizira Gigin odnos prema religiji, kao i novu ulogu udovice:

"MARKO: Hoćeš li obući crninu?

GIGA: Zašto?

MARKO: Pa sada si udovica.

GIGA: Ah da. Sada sam udovica.

MARKO: Jesi li se ispovjedila?

GIGA: Da.

MARKO: Jesi li rekla da koketiraš istodobno sa sedam muškaraca?

GIGA: Rekla sam da me nekoliko muškaraca želi uzeti za ženu.

MARKO: A, tako se to zove, pardon." (Kaštelan 1997, 123)

(...)

"GIGA: Meni te seanse pomažu. Ona je dobar psiholog.

MARKO: Izvanredan! Usavršila se kad joj se muž pred njezinim nosom ustrijelio zato jer je imala ljubavnika!

GIGA: Svoju je vještinu naučila od nekog ruskog kaluđera.

MARKO: Da ti ne kažem koju vještinu...A tu je istu vještinu onda upražnjavala i sa onim Židovom Silbernadelom s kojim je mešetarila po Zagrebu.

GIGA: Trgovali su umjetninama!

MARKO: Kako da ne, baš tako...ali molim, ako tebe to veseli...Danas si zbilja u formi, prvo ispovijed, onda gatanje..." (Kaštelan 1997, 125)

Ivan Vidić u svoje drame *Veliki bijeli zec* i *Onaj koji se sam govori* ironiju uvodi na specifičan način – kroz ulogu ironičnog naratora. U Predgovoru drame *Veliki bijeli zec* narator tako ironizira scensko čitanje teksta, interpretaciju na simboličkoj razini te sam rad na predstavi, dajući dvosmislene upute za izbor glumaca, redatelja, scenografije, pa čak određujući ponašanje publike i kritike:

"Odabrani glumci moraju biti talentirani i vrlo snalažljivi, da bi se nosili sa svim umjetničkim izazovima koje ovaj tekst sa sobom nosi. Od njih se zahtijeva vrhunska profesionalnost te potpuno sređeno i logički strukturirano mišljenje. Tek u krajnjoj nuždi, a u nedostatku točnijih rješenja, mogu pribjeći lakonskoj interpretaciji, lukavosti i šarlatanstvu.

Od redatelja predstave se zahtijeva osobit napor. Sve scenske aktivnosti moraju izgledati tako da malo podsjećaju na pravo kazalište. U svemu tome redatelj nikako ne smije pretjerati.

(...)

S obzirom da u većem broju takvih prizora sudjeluju životinje, autor, shodno elementarnom poštenju, zahtijeva da ih i glume životinje. Njima se te uloge imaju ponuditi, a ako one ne prihvate ponudu u razumnom roku, smatrat će se da su nezainteresirane; glumci-ljudi su tada slobodni preuzeti iste.

Autor od kazališta/producentske kuće zahtijeva da ono osigura prihvatljivo loše uvjete i vrlo skromne honorare za sebe, protagoniste, umjetničke suradnike i osoblje, te prikladno neudobne stolice za publiku. Dvorana, ako se predstava održava zimi, ne smije biti zagrijana. Ako se pak održava ljeti i u zatvorenu prostoru, poželjno je da se uključi svo postojeće grijanje. U oba slučaja, od publike se očekuje slična reakcija: umjerena i razumna nelagoda." (Vidić 2012, 9-10)

I dok narator u *Velikom bijelom zecu* kritički propituje umjetnički rad na tekstu i predstavi, kao i općenito stanje u kazalištu, narator u *Onome koji se sam govori* otvara aktualne jezične teme predlažući čak dva nova slova. Sam tekst posvećuje hrvatskim jezikoslovcima ironizirajući „nepotrebne ideološko-političke prepirke“ (Vidić 2012, 109):

"Zatim, ovaj tekst je posvećen kako hrvatskim jezikoslovcima, tako i svim ostalim požrtvovnim pregaocima u našem lijepom hrvatskom jeziku, kod kojih se, nažalost, primjećuju razne nesuglasice i po mom skromnom mišljenju nepotrebne ideološko-političke prepirke, koje počesto razdiru suptilnu i kultiviranu dušu našeg naroda. (Najbolji su primjer žustre borbe koje se već godinama vode između pristaša sporta i športa.) Zato mi je velika želja ponuditi ne neko univerzalno rješenje za izdvojen jezički problem, već kompromis svojevrstne 'zlatne sredine', a povrh toga čak i dva potpuno nova slova – ś i ź, pa tako početi pisati i npr. Śport, śtrašno, śtetočina, śupak, źito źlačano, oj źivotinjo, źlatna średina, źlatni reź, brźi śinobuś itd. Ako bi moj razumni prijedlog jednog dana postao općeprihvaćen, dobici bi bili veliki i raznovrsni. Jezik bi na jednostavan način odjednom dobio enorman broj novih riječi i novih značenja i gotovo preko noći postao jako razlikovan srpskom, za što se nadam da nam je svima zajednički cilj, te bi tako pomiješao stare posvađane kosti jezika i zauvijek im podario mir." (Vidić 2012, 109)

5.2.2. IRONIJA I IDEOLOŠKI SISTEMI - IRONIZIRANJE SISTEMSKIH ULOGA

Uz klasično poimanje ironije kao ironije u govoru, koja je, kao što smo mogli vidjeti, najprisutnija u dramama Lade Kaštelan, ironija se u dramama Ivana Vidića i Mate Matišića češće pojavljuje kao ironija situacije ili ironija karaktera. U ideološkim sistemima pomoću

takvog ironijskog koda propituju se mitska mjesta kolektivnog i intimnog nasljeđa, dovode u pitanje ustaljene norme i službene istine te se otvaraju novi prostori slobode i višeglasja, kao i mogućnost vraćanja moći koju je sistem pojedincu oduzeo.

U dramama Ivana Vidića i Mate Matišića prvenstveno se tematiziraju politički i religijski ideološki sistemi, a vodeće systemske uloge poput uloge političara ili svećenika upisane su u ironijski komunikacijski kod.

U takvim slučajevima ironija često dolazi uz različite humorne elemente, poput groteske, parodije ili satire, pa tako djeluje subverzivno, zazorno, pa čak i karnevalizirano¹⁸⁶.

Ironijski i humorni kodovi u dramama Ivana Vidića i Mate Matišića tako često djeluju i subverzivno u odnosu na represivne ideološke sisteme, njihova funkcija je propitivanje norme, oslobađanje od straha i nadzora, ponovno uspostavljanje moći.

U dramama Mate Matišića i Ivana Vidića, javlja se „parodijska inverzija kanoniziranih vrijednosti“, ironiziraju se i prokazuju, kao što smo istaknuli, religijski, politički, pa i obiteljski ideološki mehanizmi¹⁸⁷, a u skladu s time i pojedine uloge vezane uz sisteme.

To je najbolje vidljivo u drami Mate Matišića *Bljesak zlatnoga zuba* u kojoj se često citirane biblijske rečenice, kao i raznovrsni religijski motivi, prebacuju u parodijski kod. Povezivanjem temeljnih religijskih dogmi sa svakodnevicom Ričičana te usporedbom biblijskih osoba s likovima drame, mijenjaju se vrijednosne pozicije te se dobiva ironijski odmak¹⁸⁸:

¹⁸⁶ Osim toga, Renate Lachmann čak govori o leksikonu simbola vezanih uz karneval, od kojih se mnogi mogu prepoznati u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića: „Povezivanje rođenja i smrti, apoteoza lude, ponižavanje predmeta i osoba ofecijelne kulture, demonstracija prikrivenoga (seksualnost, probavni proces), zamjena odjeće i gestike specifične za spolove i društvene slojeve, prerušavanje, priređivanje objeda za goste, prodiranje u tjelesnu ili zemaljsku unutarnjost, komadanje“ (2002, 397).

¹⁸⁷ Critchley navodi kako je u tom slučaju riječ o protuobredima, jer „parodiraju ritualne običaje društva, izruguju im se i parodiraju ih“ (Critchley 2007, 15).

¹⁸⁸ Bahtin navodi kako je „veoma važna odlika menipeje organski spoj slobodne fantastike, simbolike i - ponekad – mistično-religioznog elementa sa ekstremnim i grubim naturalizmom društvenog podzemlja. Istina

"BABA I: Hi, seke moja, izgleda, ode i Sveto u Njemačku!

BABA II: Ccc! Osta Zlata sama ko Gospa!

BABA I: E! I ona je jadona sama cili svoj vik proživila! Ni nju, ko ni Zlatu, niko ništa nije pita! Ni šta ti gospe oš, ni šta neš! Nesritna se žena zavitovala da neće imat dice, kad ti anđeo doprva i kaže, e očeš! Imat ćeš! Jadna Gospa, što je mogla! Moreš mislit kak joj je bila sramoa prid ostalim svitom, imaš dite, a nemaš čovika...Baš ko Zlata!

BABA II: Pa Gospa je imala svetoga Josipa?!

BABA I: Njega briga?

BABA II: Pa svetac je!

BABA I: Al je muško! Svi su ti oni isti, bijo Josip ili Sveto! Svetac il grišnik! On je lipo po cile dane dilja drva radijo piščace, a ti Mare goji Isukrsta, koji je bijo toliko zapovrazan da ga je jadona morala stalno branit od drugi. A unda kad je doša malo u godine i on oša od matere. Pitaj Boga di sve nije bijo i kakve je brige majci zadava! Skupijo neko društvo, ko đojke učenici, pa udri u beside do zore..." (Matišić 1996, 144)

U *Bljesku zlatnoga zuba* ironiziraju se i parodiraju i sistemski zadane uloge, pa tako Učitelj zanemaruje svoju primarnu ulogu kako bi se posvetio politici te se navodi da njegovi učenici „završe četiri razreda škole, a ni potpisat se ne znadu“ (Matišić 1996, 80). S druge strane, Doktor se prvenstveno posvetio ilegalnim djelatnostima, dok svećenici „minjaju lemozinu za dolare i marke i kupuju po Italiji raspeća, križeve..." (Matišić 1996, 85):

„UČITELJ: Priča se da nema ti para koje tebi nisu kroz prste prolazile, od Američkih, do ruskih, a o markama da ne govorimo...A to ti se po našem zakonu zove šverc, a ličnost švercer, i zbog toga se godinama ladi guzicu na prisilnoj dijetei...Samo jedna moja rič i eto te na državnom trošku!

KARLO: Hm, priča se i to, da ti ne bi bijo to što jesi u Imockom, da nas je samo bolje pismeni u selu...Ne bi ti nama solijo pamet!

doživljava svoje pustolovine na zemlji na velikim cestama, u lupanarijama, u lopovskim jazbinama, u krčmama, na pijačnim trgovima, u tamnicama, na erotičnim orgijama tajni kultova itd. ideja se ovde ne plaši nikakvih jazbina i nikakvog životnog blata“ (Bahtin 1989, 109).

DOKTOR: Puste pismenosti! Jadna dica završe školu, a ne znaju sva slova, a brojeve samo do deset!“ (Matišić 1996, 165-166)

Lik ironiziranog svećenika javlja se i u drami *Svećenikova djeca* u kojoj Mate Matišić progovara o utjecaju crkvenog ideološkog aparata na obiteljski sistem, posebno parodirajući pronatalitetnu politiku:

"DON FABIJAN: I sama si čula da se u Hrvatskoj premalo djece rađa, a previše nas umire...Samo prošli tjedan ja sam imao tri sprovoda. Mogu političari pričati o proizvodnji, privredi, što ti ga ja znam, ali to je naš najveći problem...Natalitet! I zato, ja, pošto nisam liječnik pa da sprječavam da ljudi umiru, bušim rupe na tim prezervativima i pomažem ljudima da se rađaju...Evo, pogledaj...(iz ladice radnog stola izvadi urarski okular i daje ga Marti da ga stavi na oko) Sama ćeš se uvjeriti da taj prezervativ koji si pronašla u mom džepu ima malu mikroskopsku rupicu na vrhu koju sam ja iglom probušio...A pošto tvoj Petar radi u trafici, on ih onda takve prodaje mušterijama..." (Matišić 2007, 70)

U drami *Bljesak zlatnoga zuba* parodiraju se i neki poznati elementi iz književne tradicije, pa su tako Babe parodirani antički kor koji se, kao što smo vidjeli, često služi ironijom kao svojim primarnim komunikacijskim kodom. Tu je i poštar, svojevrсни glasnik, koji najviše voli raznositi brzojave, iako oni često donose loše vijesti, jer samo tada može koristiti motor i ne mora raznositi poštu pješice.

Slična je situacija i u Vidićevom *Octopussyju*. Ovdje je riječ o parodiranju antičkog predloška, pa osim Andrije kao tragičnog junaka, u krčmi¹⁸⁹ Octopussy zatičemo i Notara kao parodiranog slijepog proroka kojemu priviđenja dolaze tek nakon nekoliko čašica pića, a tu su i Bećarice kao antički kor, no onaj koji je izgubio svoj glas i značaj te tako u potpunosti iznevjerio svoju ulogu¹⁹⁰:

¹⁸⁹ Osim trga, krčma je jedan od značajnih karnevalskih prostora.

¹⁹⁰ Marina Petranović pak spominje Vidićev *Octopussy* kao jedan od primjera u kojem se vidi sklonost grotesknog i crnohumornog i to u „grotesknom intertekstualnom povezivanju balkanskog mentaliteta i obrasca ponašanja s predloškom antičke tragedije“ te „grotesknom ugođaju“, dok se „parodira uzvišeno i deformira

"Redar suznih očiju gleda u reklamu koja se pali i gasi, kad iz mraka dolazi Notar i ulazi u lokal. Iskrsnuvsši pred njim, uplaši ga. Notar je slijepi starac dostojanstvena lika i držanja, koji ide udarajući pred sobom bijelim štapom.

REDAR: Dobra večer, starac-Ivane!

NOTAR: Dobra večer, sinko, Bog te blagoslovio!

Notar ispitujući put štapom ide do svog mjesta za stolom postrani, sasvim desno, obara stolice koje Redar podiže za njim, sve dok se konačno ne smjesti.

REDAR: I gotov za danas posao u općini, ha?

NOTAR: Gotov.

REDAR: A što se to piše subotom?

NOTAR: Subotom se pišu svadbe.

REDAR: A hoće li koja nama navratiti na proslavu?

NOTAR: Neće. Nemaju ovdje što raditi. Poslije crkve idu u općinu, pa onda slave po kućama. Svoji sa svojim. Nego, ne ispituji ti mene više, nego mi daj k`o svake večeri pa da počnem.

Notar vadi snop papira i pribor za pisanje i stavlja to pred sebe. Redar neodlučno stoji i gleda što starac radi. Ovaj, istegnutog vrata, glave podignute uvis i ukočenog, praznog pogleda smjesta počinje pisati.

NOTAR: Što čekaš? (Oštro.) Znam da si tu. Miči se, donesi mi rakije." (Vidić 2002, 291)

U *Anđelima Babilona* Mate Matišića ironizira se pak Profesorova i Gradonačelnikova pretjerana ambicija, dovodi se u pitanje cijela struktura političkog, ali i obrazovnog sistema, posebice kroz ironizirani prikaz sustava akademskog napredovanja. Profesor I. tako čini sve kako bi napredovao u karijeri, pa trpi nasilje, štrajka glađu, a uokolo hoda s bočicom infuzije.

tragičko, a dojam grotesknog produbljen je i autorskim izobličavanjem prikazane stvarnosti putem sučeljavanja zbiljskih i onostranih elemenata radnje" (2004, 69).

Slično je prolazio i Profesor II. koji je nekoliko puta bio zatvoru zbog svojih uvjerenja, zarazio se tuberkulozom i sifilisom jer je smatrao da je to intelektualni čin te žrtvovao obiteljski život kako bi gradonačelnik došao na vlast:

"GRADONAČELNIK: (profesoru) Sjednite...Jeste li za jedno piće, ili kavu?

PROFESOR: Hvala, ne! Štrajkam glađu.

GRADONAČELNIK: (sjetio se) Aha, vi ste dakle taj...Čuo sam nešto o tome...A zbog čega štrajkate?

PROFESOR: Zbog toga sam i došao ka vama, jer mislim da mi još jedino vi možete pomoći. Vidite, gospodine gradonačelniče, ja sam profesor, doktor i docent, međutim, nisam akademik! Napisao sam molbu da me proglase akademikom, ali su mi odgovorili kako još moram pričekati jer nijedan od akademika nikako neće umrijeti, pa nema slobodnih mjesta...Ako kojim slučajem neki od akademika i umre, rodbina ih ne pokapa, nego leševe skrivaju kod kuće, jer ne žele izgubiti njihove penzije..."
(Matišić 1996, 8)

(...)

"PROFESOR II: Sjednite...Moglo bi vam pozliti od izgladnjelosti...(mladi profesor sjedne) Vidite...i ja sam u vašim godinama zbog svake sitnice štrajkao glađu...Smatrao sam to jako intelektualnim činom. Vjerovao sam čak da kao neki veliki pjesnici moram imati i tuberkulozu...Nitko nije bio sretniji od mene kada sam počeo iskašljavati krv...No, ni to mi nije bilo dosta. Kao što znate mnogi vrhunski intelektualci bili su sifilitičari...Zarazio sam se od jedne stare prostitutke...A propos, znate li kako se sifilis zove na našem rustikalnom jeziku?

PROFESOR: Tvrđi čankir...

PROFESOR II: Točno...Tvrđi čankir....Ime savršeno odgovara...Liječen sam preparatima žive, arsenom i jodom...Neke moje kolege odlazili su kod liječnika već nakon prvog stadija bolesti, a ja sam izdržao sve do trećega...Non-stop su me držali u ćelijama s kriminalcima koji su se vrlo često izživljavali na meni...Pola naših političkih zatvorenika je silovano. Mi smo silom prilika postali ono što ste vi postali zbog karijere...(mladi profesor ga uznemireno gleda) Nemate se zbog čega uzbuđivati...Svi znaju tko je vaš šef katedre doktor Hofman, i što ste vi činili da biste postali asistent,

od asistenta docent, et cetera, et cetera...I sam još pamtim njegovo mekano baršunasto rukovanje...Ne znam samo kome je bilo strašnije, meni, koji sam trpio znojna tetovirana, krezava tijelakriminalaca, ili vama ispod polumrtvog mekanog starčića...Ali, nisam se ja tako lako dao...Odolijevao sam svim napadima melankolije i pesimizma...Ni u zatvoru mi moj nemirni duh nije dao mira..." (Matišić 1996, 29)

Obojica su oni koji svoj status pokušavaju poboljšati uz pomoć političke vlasti, slično kao i Profesor u *Velikom bijelom zecu*, ali i Učitelj u *Bljesku zlatnoga zuba*. Ipak, svjestan svoje pogreške, Profesor II. želi društvo dovesti u stanje „istinskog Babilona“ (Matišić 1996, 31), karnevalskog kaosa, višeglasja.

Osim elemenata ironije u karakterizaciji likova i opisivanju njihovih uloga, *Anđeli Babilona* koriste i druge humorne kodove, kao što je satira, ali još češće ulaze u područje groteske¹⁹¹. Satira je također kritička vrsta humora, ona ismijava „bahatost, nasilnost, nemoralnost, licemjernost, sve ono što kvari ljudske odnose“ (Hadžić 1998, 9). Najčešći motiv satire upravo su moć, nasilje, vlast i ljudska taština¹⁹², koji su prisutni u *Anđelima Babilona*. Osim već spomenutih likova i društvenih odnosa u *Anđelima Babilona*, satirom su tako kodirani i irealni anđeli, jer „fantastično i ironijsko podjednako pridonose žestini društvene satire“ (Slabinac 1996, 96), pa tako Mate Matišić ponovno otvara temu kritičkog propitivanja religijskog ideološkog sistema.

¹⁹¹ Mate Matišić *Anđele Babilona* određuje kao travestiju - oblik parodije nastao u vrijeme antike. „Glavni efekat travestije je, kao i u parodiji, u raskoraku između sadržine i forme, pri čemu se komički efekti postižu unošenjem neodgovarajućih, šaljivih ili nepristojnih, reči u ozbiljnu sadržinu travestiranog dela“ (Škreb 1985, 829).

Božidar Violić, redatelj predstave *Anđeli Babilona*, zbog stilske ispremežanosti dramu određuje kao „saturu u izvornom značenju riječi, od koje ime tog književnog roda vuče podrijetlo: satura (lat.) – posuda puna različitog voća, miješano jelo, smjesa“ (2008, 273).

¹⁹² Lahorka Plejić Poje pod satirom podrazumijeva humor koji je jasno vezan uz zbilju, makar i intuitivno, „izrugivanje, kritika, osuda i negativan odnos spram predmeta, koji je obično konkretan, aktualan“ (2008, 48). E. S. Rabkin ističe kako je satira „inherently fantastic. Not only does it depend on narrative worlds that reverse the perspectives of the world outside the narrative, but the style usually depends on irony“ (1976, 146). I Frye navodi kako su za satiru potrebni „duhovitost ili humor zasnovani na fantaziji ili na osjećaju grotesknog ili besmislenog“ (Frye 2000, 254).

Politički ideološki sistem u *Andelima Babilona*, vidjeli smo, vezan je uz lik korumpiranog gradonačelnika koji je doveden do apsurdna, pa istodobno djeluje i tragično i komično¹⁹³.

"GRADONAČELNIK: Trebali bismo što prije smisliti neku drugu zanimljivu vijest kako bismo skrenuli pažnju javnosti...

TAJNIK: Mogli bismo ponovno poslati ljude da izmasakriraju neku obitelj, kao prošli put kad smo sredili onog privatnika sa ženom...To je uvijek medijski zanimljivo...Ima u mom susjedstvu jedan miran bračni par s dvoje djece, a žena je uz to u sedmom mjesecu trudnoće...

GRADONAČELNIK: Pa, nećemo valjda ubiti trudnicu...?

TAJNIK: Što gore – to bolje za vas, gospodine gradonačelniče...Neke stranke već traže poništenje i ponavljanje izbora. To će biti u svim sutrašnjim novinama. Bez ubojstva trudnice nemamo puno šansi. Zamislite samo naslov: `Ubijena majka dvoje djece u sedmom mjesecu trudnoće!` Svi će samo to čitati...Nitko neće ni vidjeti što druge stranke traže...

GRADONAČELNIK: Hm...Izgleda da ovaj put nemam izbora. Stvar je vrlo ozbiljna.

TAJNIK: (birokratski rutinirano) Pazit ćemo da jedno dijete preživi, tako ga možemo uplakanog snimiti za televiziju. Sutra će cijeli grad samo o tome pričati.

GRADONAČELNIK: Pazi samo da neko piskaralo nešto ne sazna – pa da od toga ne bude više štete nego koristi.

TAJNIK: Ništa ne brinite, gospodine gradonačelniče, naši ljudi su stručnjaci za te stvari...Nije nam prvi put...

¹⁹³ Critchley navodi kako takav humor „nije izrugivanje moćnima, onima na vlasti, nego moćno izrugivanje nemoćnima“ (Critchley 2007, 22).

Prema Domagoju Brozoviću, ironija je vezana uz iskaz koji je istodobno bolan i smiješan, ali „ako se stupanj komunikacijske iritacije i izazivanja poveća“ (2012, 44) onda više ne govorimo o ironiji nego o sarkazmu. Isto tako, supostojanje bolnog i smiješnog postoji i u crnom humoru kojemu „ipak nije u interesu proizvodnja hinjenog ili suprotnog značenja, nego se radi o komičnom iskazu ili događaju u surovom spletu okolnosti, tj. u kontekstu koji nosi teške posljedice za neki objekt“ (Brozović 2012, 44).

GRADONAČELNIK: Zato i brinem, jer nije prvi put...Moglo bi postati sumnjivo. Već se šuška po gradu da ta obiteljska ubojstva nisu baš sasvim slučajna. Čuo sam da ljudi kad čuju da je neki politički skandal na pomolu počinju preventivno sklanjati žene i djecu na selo..." (Matišić 1996, 7)

Dalibor Foretić govoreći o Matišićevom humoru objašnjava kako on „teži prema groteski i crnom humoru sa snažnim rustičnim elementima, ali u okviru realističkih zadataki“ pa je tako u *Andelima Babilona* „njegova kritika intelektualističkog sluganstva jednako crnohumorna kao i pronicanje u elementarnu sirovost vlasti“ (2002, 76). Slično govori i Nives Madunić: „Mate Matišić odlazi mnogo dalje od groteske. Izopačenost dovedena do krajnosti pretvara se u crni humor“ (1996, 36).

Groteska se u *Andelima Babilona* prvenstveno javlja u prikazivanju tijela i tjelesnog, značajnom karnevalskom simbolu. Groteska djeluje deformirano, smiješno, neukusno, zapanjujuće, apsurdno, nerealističko stilizirano, nabraja Tamarin, baš kao što djeluju likovi u *Andelima Babilona*, i to ne samo Gradonačelnik, čiji se karakter i postupci dovode do apsurdna, nego se grotesci približavaju i Profesori, ali i Gradonačelnikova žena, posebice u zadnjem prizoru grotesknog tjelesnog spajanja s Tajnikom¹⁹⁴:

"ŽENA: (tajniku) Lezi...

(Max zbunjeno gleda gradonačelnika.)

GRADONAČELNIK: Lezi, lezi, ne boj se...

(Tajnik namjerava leći na pod, ali ga žena zaustavi.)

ŽENA: Na stol...

ŽENA: (tajniku) Brže...(profesoru II) Jedi...! (tajniku) Lezi... (tajnik legne na leđa)
(profesoru II) Jedi...!

(Žena se popne na stol)

¹⁹⁴ „Situaciona groteska je, možemo reći, područje u kojem se groteska najcjelovitije realizira. Da li i same ličnosti koje dospijevaju u grotesknu situaciju moraju biti groteskne? Mogu, ali ne moraju, šta više, one grotesknim postaju poglavito zbog njihovog ponašanja u toj situaciji“ (Tamarin 1962, 91)

ŽENA: (tajniku) Skupi noge...(zadiže haljinu) Gledaj...! (tajnik gleda) (profesoru II) Šta gledaš, jedi! (sjedne na tajnika) Jebi!

(Tajnik poslušno počinje izvršavati naređenje. Gradonačelnik ih promatra.)" (Matišić 1996, 60)

Groteska se javlja i u samom činu opismenjavanja Gradonačelnika, u „pretjerivanju do apsurdna, kilometarskom nabrajanju i nizanju epiteta, igrama riječima po zvukovnoj, a ne smisljenoj asocijaciji, stvaranju kovanica i izvrtanju riječima“ (Tamarin 1962, 18)¹⁹⁵:

"PROFESOR: Sad se opustite, hodajte malo i ponavljajte za mnom...Runfaj, runfaj...To su vježbe opuštanja glasnica...Runfaj, runfaj...Idemo...Runfaj, runfaj...

GRADONAČELNIK: (hodajući) Runfaj, runfaj...

PROFESOR: (klatara rukama ispred sebe opuštajući se poput sportaša) Runfaj, runfaj...

PROFESOR: U pripremama je tajna svih uspjeha...

GRADONAČELNIK: Runfaj, runfaj...

PROFESOR: Sad opet glasno...

GRADONAČELNIK: (vrlo glasno) Runfaj, runfaj...!

PROFESOR: Ne runfaj...A!

GRADONAČELNIK: (slonovski) Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

PROFESOR: Još glasnije...

GRADONAČELNIK: (iz petnih žila) Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

PROFESOR: Sjednite. Odmorite se.

(Gradonačelnik sjedne. Briše čelo orošeno znojem.)" (Matišić 1996, 13)

Govoreći o predstavi *Andeli Babilona* Hrvoje Ivanković navodi kako Mate Matišić „grotesku nameće kao nultu ravninu svakodnevice, kao prirodno stanje svojih antijunaka iz kojeg će se

¹⁹⁵ „Srodni s groteskom su i karikaturi bliski rodovi demaskiranja i travestije“ (Tamarin 1962, 94).

ovi samoinicijativno pokušati izvući i prodrijeti u više sfere kojima nominalno ionako gospodare“ (1996). Sibila Petlevski pak govori o Matišićevom „kazalištu groteske“ te ističe kako:

„Matišićev tip dramskog humora ne ovisi toliko o aktualnosti na tematskoj razini koliko o dijalogiziranju s jezičnim i kulturnim kodovima koji, dakako, nisu samo užlijebljeni u prostoru, nego su podložni i transformacijama kroz vrijeme i politiku vremena, pa s lakoćom prenose aktualne poruke“ (2001, 182).

Matišićeve drame su „post-postmoderni tekstovi ironijskog iskliznuća“ (Petlevski 2001, 185), zaključuje Petlevski.

Groteskna figura, kojoj se približavaju likovi Gradonačelnika u *Andelima Babilona* te Debelog u *Onome koji se sam govori*, često je tragikomična, kako objašnjava Tamarin¹⁹⁶, ona djeluje kruto, jednoobrazno, automatski, pa stoga podsjeća na marionetu, „groteskna figura je infantilna i u izvjesnoj mjeri, ma kako karakteristična i bila, ona nema karaktera“ (1962, 102)¹⁹⁷. Groteskno tijelo, prema Lachmann, „napušta svoje granice, potiče svoju vlastitu prekomjernost“ (2002, 401), ono nije dovršeno, nego je uvijek „u postanku, prolaženju, uvijek otvoreno“ (Lachmann 2002, 406), u grotesknom tijelu preokreću se van i unutra. Granice tijela i okoline tako postaju drugačije od onoga što dopušta društveni sistem, „izmet kao

¹⁹⁶ Groteska je „montaža disparatnih motiva, u kojoj se tragični (s prizvukom jezivog) i komični (s prizvukom besmislenog) elemenat ispremešta, dajući novi kvalitet deformiranog. Kvalieta jednog motiva `usisava` u sebe kvalitetu drugoga, te imamo intonaciju koja se negira. Groteska je izrazito antipatetična (agresivna i neprijateljska prema objektu) te bismo mogli reći da je tragika i komika minus patos = groteska“ (Tamarin 1962, 33).

¹⁹⁷ Branimir Bošnjak u dramama *Bljesak zlatnog zuba* i *Andeli Babilona* prepoznaje „snažne elemente groteske“ (2004, 358). Pri tome, objašnjava Bošnjak, „put do groteske nije izravan, Matišićev autorski poriv (u drami *Bljesak zlatnog zuba*) naizgled je melankolična evokacija izvorne arkadijske atmosfere sela i ruralne intaktnosti“ (2004, 358), dok u drami *Andeli Babilona* „autor svoj umjetnički zanimljiv put korištenja i travestiranja žanra objedinjuje motivskim sukobom široko rasprostrtim – uvjetno rečeno od arkadije do groteske, a završava svojevrsnim utemeljenjem groteske kao jedine zbilje svojih junaka“ (Bošnjak 2004, 359). Groteskno je stoga „paradoksalna porazna pobjeda ruralnog principa“ (Bošnjak 2004, 360), a povezano je s „propitivanjem praktične prirode raspadanja utopijskog kao raspadanja i njezine modernističke ali i ruralne inačice“ (Bošnjak 2004, 360), sve zaokruženo u grotesknu sliku svijeta.

vesela materija postaje posrednikom između zemlje i tijela, između živog koje rađa mrtvo i mrtvoga koje rađa živo tijelo, postaje razgaljeno – ponižavajućom prolaznom postajom na putu između groba i rođenja: skatologija, a ne eshatologija“ (Lachmann 2002, 402).

Takvo zazorno, gotovo fantastično, prelaženje granica vidljivo je i u grotesknoj figuri trudne smrti, značajnom karnevalskom simbolu¹⁹⁸, koji se javlja u drami *Svećenikova djeca* u trenutku kada Petar pokapa Martu s lažnim trudničkim trbuhom. Ambivalencija život-smrt očituje se, prema Lachmann, u ženskom tijelu, „ono je istovremeno tijelo-grob i porođajna šupljina muškarca u kojoj on začinje i umire, u kojoj umire i iz koje iskrsava“ (2002, 405, kao takvo tijelo je dvotijelno:

"PETAR: Izruguju se tome što sam tražio da se Marta sahrani u trudničkoj haljini s lažnim trbuhom, kao trudnica...(uzima novine od Don Fabijana i pronalazi odgovarajuću stranicu) Pogledajte samo naslov: `TRUDNA` POKOJNICA. (...) Želio sam da se barem mrtva osjeća kao majka, a sad je to svima smiješno." (Matišić 2007, 110)

Groteskno djeluje i tijelo Debelog u *Onome koji se sam govori* - ogromno, natečeno, naduto, gotovo pred raspuknućem, ispunjeno svim lažima i neizgovorenim riječima koje sad izlaze van u obliku pištanja, mokraće i ostalih nečistoća¹⁹⁹. Takva groteska djeluje fantastično, a istodobno izaziva i odvratnost, pa i zazornost, nered, „pljuvačka, krv, mlijeko, urin, izmet ili suze samim time što mogu izaći iz tijela, prelaze zadanu granicu tjelesnosti“ (Douglas 2004, 161):

"Dječak je zauzet križaljkom tako da i ne primjećuje da je u prostoriju upravo ušao Debeli. Debeli je uistinu ogroman, razlivene forme, natečen, izgleda kao balon na koji je navučeno crno odijelo. I njegovo stanje je dramatično: užasnut i sluden pogled, preznojen je, a lice mu je crveno kao da će ga svaki čas pokositi srčani udar. Na glavi ima cilindar. Tipičan je hrvatski buržuj; kvрге u džepovima sakoa, u jednom je svežanj maraka povezan gumilastikom, u drugom bomba kašikara. Dogega se nekako nasred

¹⁹⁸ Renate Lachmann navodi: „dvostruka je istina oksimorona očevidna u izvanrednome stanju svetkovine: u figuri trudne smrti. Svečarski smijeh suspendira monovalenciju i redukciju, razrješuje ih u ambivalenciji, `pomiruje` prvobitnu opoziciju“ (Lachmann 2002, 388).

¹⁹⁹ U karnevalu „izmet i mokraća utjelovljuju materiju, svijet i kozmičke elemente, (...) mokraća i izmet pretvaraju kozmičku užasnutost u karnevalsku vedrinu“ (1992, 397).

sobe gdje stane raskoračenih nogu kao da će se svaki čas poroditi i napuhanih obraza pišti u visokom tonu. (...) Debeli bespomoćno otvara usta, ali iz njih izađe samo visok i kratak pisak. Brzo zatvori usta i kako ih zatvori obrazi mu se smjesta počnu nadimati. Djeluje izbezumljeno: smrtno uplašen i potpuno otuđen umom." (Vidić 2012, 131)

"DEBELI (blebeće nevjerojatnom brzinom): Ja sam onaj koji jesam, onaj koji govori, danas, sada i ovdje, onaj koji duši, koji ispušta na govorilicu. Ja ne znam što mi je, to jednostavno iz mene izlazi. I kako se izgovaram, dušim, nestajem. Ja sam svaštara stvarnosti u kojoj je sve ostalo zapisano s bolom i u groznom grču, bez ikakvog reda i kako otpuštam, tako mi je lakše, sve zlo sad izlazi iz mene. Evo vam ga, evo vam moje zlo od kojeg sam se toliko naduo..."

Baka i Dječak drže se za nosove. Smrdi im." (Vidić 2012, 135)

(...)

"Iz Debelog, nenadano, kroz diskretno rastvoren rasporak hlača špricne snažan i dugačak mlaz. To traje. Dok piša, Debeli ispušta zvukove olakšanja i ugone. Podcikuje. Baka i Dječak ga zapanjeno gledaju. (...) Debeljko piša po sebi i oko sebe. Njegovo oduševljenje postaje sve nekontroliranije, grozničavo. Ugoda prestaje i potpuno ga obuzima bol. Lice mu se počinje grčiti, tijelom mu prolaze trzaji." (Vidić 2012, 141)

S groteskom se u drami *Onaj koji se sam govori* javljaju i parodijski i ironijski kodovi, posebice u opisivanju društvenih odnosa, položaja siromašnih koji žive u spiljama, drveću, pa i mravinjaku te ideološki obojenih bogatih koji upravo na tim mjestima žele graditi svoje stanove i svjetlovođe, kao i u liku Mace koja se, kao što smo vidjeli, u jednom trenutku pretvara u Hrvatskog radnika:

"BAKA: Rekla mi je jutros susjeda, znaš ona, što živi dolje, u hrastu, što obično prosi..."

DJEČAK: Misliš ona što živi u raspuklini starog drveta? Što prosi bosa?

BAKA: Da. Ona. Znaš li da bi joj drvo mogli uskoro srušiti?

DJEČAK: Kako to?

BAKA: Lijepo. Bagerom. Ovaj dio grada postaje sve popularniji među bogatunima. Pogotovo ovaj naš kvart, to ti postaje sve veća ekskluziva. Mi smo skoro podsljemenska zona, a to ti je danas na cijeni. Okolo se namjerava puno toga graditi, a onda odoše naše šume i livade.

DJEČAK (zamisli se): Pa da. Kao onda kad su iselili one oenziće iz mravinjaka, jer su na tom mjestu polagali svjetlovod." (Vidić 2012, 124)²⁰⁰

5.2.3. IRONIJA I INTIMNO

Ironijom i humorom nisu samo zahvaćeni ideološki sistemi, nego i oni obiteljski i najintimniji odnosi. Osim različitih ideologija, u *Bljesku zlatnoga zuba* Mate Matišića tako se humorno propituju i odnosi u obitelji, ženin položaj u društvu, ali i ljubavni odnosi, pa tako Zlatin udvarač, iako financijski neovisan, do apsurdna ovisi o odlukama svoga oca, a kao osnovni temelj za udvaranje koristi svoje zlatne zube:

"UDVARAČ: Ja sam mu sin jedinac, a još se nisan oženijo! Kaže ćaća, uvatit će me godine!

STIPE: E more to uvatit čovika, more...

UDVARAČ: Ja se mučen, kažen ćaći, al ne ide to tako lako! Evo, (otvara usta) iščupa san tri zdrava zuba i stavijo san zlatne, i to pridnje, pa jopet ništa. Još mislin dva donja, pa ako to ne potra stvar, bogme ću i cilu kosiricu pozlatit, pa da cure imaju šta gledat!

STIPE: Ima ćaća para! To je najvažnije!

²⁰⁰ Tamarin navodi kako se groteska javlja posebice u vrijeme raspadanja (izobličениh) društvenih sistema, kada se javlja „deziluziranost i nemogućnost iskrene identifikacije pojedinca sa službenim idealima svoje sredine“ (1962, 130). Lachmann navodi kako je upravo karneval vezan uz krizu, prijelaz: „Prijelazno je vrijeme za Bahtina moment prekoračenja praga, krize, prijeloma u polju napetosti između zakona i protuzakona.“ (2002, 385).

Prijelaz, u obliku raspadanja utopijskog i gubitka identiteta, najbolje je vidljiv u drami *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića. Cijela je drama koncipirana oko društvene promjene, jer upravo utopija, prema Mannheimu, probija granice nekog postojećeg poretka.

UDVARAČ: Ima para, kaže ćaća! Imamo i traktor i malter mašinu i čatrnju, kupili smo i televiziju, pa kad dođe struja ima da svira! Imamo i avto, karavan, samo što ga još moramo ostavljati u Imockom, jerbo nema puta..." (Matišić 1996, 138)

Ironizirani intimni odnosi prisutni su i u *Andelima Babilona* Mate Matišića i to prvenstveno kroz ljubavni trokut Bilka – Gradonačelnik – Žena:

"GRADONAČELNIK: Kako ti možeš biti na njenom mjestu? Pa ona je ovca, ženska glavo, ovca? Otkad ti se krov srušio na glavu ti si skroz-naskroz poludjela. Misliš da je njoj lako po cijele dane biti u zatvorenoj sobi...I ja se na to ne mogu obiknuti, a kamoli će ona. Da je samo vidiš kako skače od sreće kad vikendom odemo na selo. Milina je gledat, k'o pahuljica. Tamo je i trava drukčija neg' ovdje. Kad se vraćamo natrag oboje šutimo. Da si ti na njenom mjestu crkla bi za dva dana.

ŽENA: Zašto je onda ne ostaviš tamo kad vam je tako lijepo? Mogao bi je posjećivati.

GRADONAČELNIK: Ne mogu...Ti dobro znaš šta Bilka meni znači. (Žena šuti) Kad sam te ženio nisam ti ništa tajio...U toj stvari ja sam čist...Poludio bih među ovim zidovima da navečer na ariji ne prošetam s njom..." (Matišić 1996, 23)

Ivan Vidić u svojim dramama pak često ironizira patrijarhalne odnose, pa tako Majka u *Velikom bijelom zecu* gotovo orgazmički uživa u čišćenju čizma svoga supruga, dok žene u *Octopussyju*, kao što smo i vidjeli, pristaju na nasilje samo kako bi ispunile svoju društvenu ulogu

Inzistiranje na ispunjavanju zadanih obiteljskih uloga do apsurdna je ipak doveo Mate Matišić u *Svećenikovo djeci* kroz lik Marte koja očajnički pokušava postati majkom, pa pristaje odgajati tuđe dijete i glumiti trudnoću:

"PETAR (pomalo zabrinuto): Ta joj je trudnoća skroz udarila u glavu...Toliko se uživjela u to da je u drugom stanju da se udebljala deset kilograma, a uz to je prestala i piti...Stalno nešto jede samo da susjedi nešto ne posumnjaju...(Don Fabijan se vršcima prstiju trlja po sljepoočici.) Čak je prestala uzimati lijekove za srce jer se boji ići kod liječnika na pregled bez trbuha da je netko ne bi slučajno vidio..." (Matišić 2007, 94)

Ironija koja je vezana uz intimno često ipak nastaje na području spajanja tragičnog i komičnog²⁰¹.

Dubravka Crnojević-Carić navodi poveznice melankolije i smijeha: „Spajanje nespojivog, novi uvid, proboj, odlazak iz prostora vladajuće paradigme“ (2012, 12). Melankolija, mogli smo vidjeti u prethodnim poglavljima, često dolazi uz osjećaj gubitka, krize pojedinca ili društva, a uz sebe može vezati i osjećaj zazornosti, baš kao i smijeh²⁰².

Osim oksimoronske pozicije, smijehu i melankoliji zajednički su distanca, prelazak granice, kontakt različitih logika, povratak u osjetilno, povezanost s tijelom, izmicanje društvenim normama, proboj u nove uvide i sl, ali, i količina vlage, tj. duha, „duhoviti ljudi imaju puno sokova i duša im brzo plovi, dok su ostali iznutra suhi“ (Crnojević-Carić 2008, 228)²⁰³. „Tuga i radost samo su dva oblika jedne suštine, one se dopunjuju“ (Crnojević-Carić 2012, 45), ističe Crnojević-Carić.

Humorni i ironijski kodovi u dramama Lade Kaštelan stoga su prvenstveno vezani uz melankolične epizode, junakinje drama ne smiju se otvoreno, a i onda kada upotrijebe humor ili ironiju, kao što smo mogli vidjeti u liku Majke u *Posljednjoj karici* npr., oni se češće javlja kao druga strana melankolije, način na koji se prevladava strah od smrti i svršetka. Čak i sama Smrt, koja je ovdje također ženskog roda, a melankolija je poveziva sa „ženskim principom“ (Crnojević-Carić 2012, 39), se ne smije, nego se tajnovito smješka, ona „nema potrebu za

²⁰¹ O paradoksalnom spajanju plača i smijeha već smo natuknuli spominjući teoretičare poput Hobbesa i Robert Burtona npr., koji smatraju da je smijeh istovjetan s plakanjem jer se temelji na istom tjelesnom porivu. Helmuth Plessner na smijeh i plač gleda kao na nešto karakteristično ljudsko, kao „forme očitovanja kojima u punom smislu tih riječi raspolaže samo čovjek“ (2010, 22), to su tjelesne reakcije koje se temelje na eruptivnosti i kompulzivnosti, jer su obično izvan domašaja volje, poput kašljanja ili kihanja. Nastanak smijeha, odnosno plača, omogućava „smislenu i svjesna povezanost očitovanja koje eruptivno izbija, kompulzivno se odvija i nije simbolički obilježeno“ (2010, 24), jer se ne smije tijelo samo nego se čovjekovo ja smije nekome ili nečemu.

²⁰² Bahtin navodi kako se „u menipeji prvi put javlja ono što se može nazvati moralno-psihološkim eksperimentisanjem: prikazivanje neobičnih, nenormalnih moralno-psihičkih čovekovih stanja – ludila raznih oblika, razdvajanje ličnosti, neobuzdano maštanje, neobični snovi, strasti koje graniče s ludilom, samoubistva i tome slično.“ (Bahtin 2000, 111)

²⁰³ Apollinaire pak melankoliju vidi blisku sentimentalnoj ironiji.

oslobađanjem svog tela, ni za usvajanjem sloboda koje mu sleduju bez ikakvih teškoća“ (Oliva 1989, 147)²⁰⁴, njoj su dostupna neka druga znanja i dublji uvidi.

Svijet drame *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića također je specifično mjesto dodira, navodi Crnojević-Carić, „međusobnog presijecanja svijeta kulture i svijeta nature, iskazivog i neskazivog, semiotičkog i simboličkog, prijevremenog i poslijevremenog – u kojem završava Jela“ (2012, 224). Kao rezultat takvog kontakta javlja se smijeh, tj. crni humor, objašnjava Crnojević-Carić:

„Gledajući ili čitajući Vidićevu dramu, obuzima nas smijeh, žestoki smijeh što zauzima poziciju moći. Konvulzivan je, baš poput plača. Vidić proizvodi siloviti smijeh, pri kojem gubimo kontrolu nad vlastitim tijelom. No, melankolija se probija između redova, unutar prostora zakrivenog“ (2012, 224).

5.2.4. IRONIJA SUDBINE

Upravo paradoksalno spajanje, poput, kako smo vidjeli - smijeha i melankolije, jedna je od značajnih karakteristika ironije, na što je već upozorio Friedrich Schlegel u svom konceptu romantične ironije.

To je najprije vidljivo u već spomenutoj „promatračkoj ironiji“, kako ju je Muecke odredio, a koja može biti vezana uz određene situacije, karaktere ili ideje. Mueckeova promatračka ironija dolazi uz pojedine teme poput religije, ljubavi, moralnosti, politike i povijesti, upravo zato, objašnjava Muecke, što u ta područja pojedinac ulaže više „emotivnog kapitala“ (1986, 55). Isto tako, takve teme često su kontradiktorne, što je, rekli smo, značajka ironije: „faith and fact, flesh and spirit, emotion and reason, self and other, ought and is, theory and practice, freedom and necessity²⁰⁵“ (1986, 55).

²⁰⁴ Smrt je ovdje u položaju gospodara, kako bi to odredio Achile Bonito Oliva.

²⁰⁵ Prijevod (T.P.): “vjera i činjenice, tijelo i duh, emocije i razum, mi i drugi, trebati i biti, teorija i praksa, sloboda i nužnost”

Junaci drama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića određeni su upravo takvim temama, kao što smo kroz rad mogli vidjeti. U nemogućnosti kontrolirati vlastiti život, obilježeni nasljeđem, drugima u sebi, vođeni različitim ideološkim ulogama i zaslijepljeni iluzijama, oni se smještaju unutar ironijskog paradoksa. Ironija koja određuje njihovu egzistenciju naziva se „ironijom sudbine“ ili pak „tragičnom ironijom“, kako je već ranije bilo spomenuto. Takva ironija, objašnjava Dragan Stojanović, sastoji se u „susticanju protivrečnih okolnosti u svetu, koje, s jedne strane, čoveka (odnosno književnog junaka) uveravaju u ispravnost, opravdanost, ili, u svakom slučaju, u jedan određen smisao njegovih postupaka, a istovremeno ga, s druge strane, vode ka tragičnom slomu, pošto se ispostavlja da je smisao tih postupaka bio u stvari sasvim drugačiji“ (2003, 46). Cijeli luhmannovski društveni sistem tako je kodiran ironijom, jer, čak i kad se slijede zadane uloge i norme, oni nisu uvjet da će se poredak uistinu i održati, jer „red postoji, ali kao i da ga nema“ (Kaštelan 1997).

Tako se Andrija u *Octopussyju* čvrsto drži normi obitelji i nasljeđa te zadanog poretka, no neintencionalno postaje izdajnikom upravo tog sistema.

Ocu u *Velikom bijelom zecu* najvažnije su uloge supruga/oca i graditelja države, no postaje začetnikom propasti oba sistema. Majka, pak, želeći spasiti ostatke obitelji, odlučuje usmrtili svog supruga kao izvor problema, no zabunom mišomorom usmrćuje svoju kćer.

Giga u drami *Giga i njezini* ona je koja godinama strpljivo čeka svoga supruga, a on se vraća upravo u trenutku kada ga je proglasila mrtvim²⁰⁶.

Učitelj u *Bljesku zlatnoga zuba* u želji za progresom gradi branu koja na kraju uništava čitavo selo, a Ante, koji u inozemstvu širi ideje hrvatstva, saznaje da mu je sin postao policajac jednog drugog režima.

Don Fabijan u *Svećenikovoј djeci* čini sve kako bi povećao natalitet, no na kraju samo prouzrokuje niz smrti.

Debeli u *Onome koji se sam govori* lažima i manipulacijama održava svoju ulogu u sistemu, no sad je u nemogućnosti izgovarati bilo što osim istine.

Sličnu sudbinu ima i Gradonačelnik u *Andelima Babilona*, koji je nepismen, a neprestano je optuživan da čita svoje govore.

²⁰⁶ Slobodan Prosperov Novak navodi kako su likovi Lade Kaštelan vjerni pripadnici ironijskog modusa, oni „ostaju bez uporišta i bez pomoći bogova“, njihovom sudbinom upravljaju „izvanjski i sasvim banalni događaji koji su najčešće tek pričine i podsvesne fikcije protagonista“ (2003, 672-673).

Ironije sudbine nisu lišeni ni ljubavni odnosi. Muecke navodi kako je ljubav itekako uključena u ironiju: „One step farther and we see the blindness of love not as a corrigible fault but as something inevitable in human nature, as an instance of General Irony²⁰⁷“ (1969, 129). I Schlegel svoj koncept ironije proširuje na pojam „ironije ljubavi“ koja nastaje iz proturječnog osjećaja vlastite konačnosti i ograničenosti te ideje beskrajna koju prati svaka istinska ljubav. Kao takva, „ironija je vrhovno samoodnošenje mišljenja kao i vrhovno samopotvrđivanje bitnog doživljavanja, unutaršnjeg života“ (2003, 38). Tako je i Jela u *Velikom bijelom zecu* vođena idejom o ljubavi koja briše konačnost i vodi u „onostrano“, tek da bi bila grubo suočena s osjećajima straha i ograničenosti, postavši žrtvom ne samo vlastite nesebičnosti, nego i obiteljskog i ideološkog sistema čije je uloge vjerno slijedila²⁰⁸.

Tragičnu sudbinu likova Frye pak objašnjava kroz teoriju o ironijskom modusu²⁰⁹ kao arhetipskom obrascu koji se pojavljuje u književnosti i koji prikazuje junaka koji je „svojom moći ili inteligencijom slabiji od nas te osjećamo kao da gledamo prizor zarobljenosti, frustracije ili apsurdna“ (2000, 46).

²⁰⁷ Prijevod (T.P.): „Jedan korak dalje i vidimo sljepoću ljubavi, ne kao ispravljivu manu, nego kao nešto neizbježno u ljudskoj prirodi, kao primjer opće ironije“.

²⁰⁸ Hrvoje Ivanković pojašnjava kako *Veliki bijeli zec* „često iskače iz stega realističke nedvosmislenosti, poigravajući se simbolima i fantazijama, unutaršnjim glasovima svojih likova i razbijanjem čvrste strukture pojedinih prizora, no ti dramaturški postupci, čak i kada imaju izraziti ironijski karakter, samo usložnjavaju sliku kaosa što je vladao ispod samozadovoljstva i pompozosti jednog tragično zatvorenog i isključivog svijeta“ (Ivanković 2004, 34).

²⁰⁹ Pozivajući se na Aristotelovu *Poetiku* i razliku koju je Aristotel postavio u odnosu na razinu likova (neki su bolji, a neki su gori od nas), Northop Frye razvija vlastitu teoriju prema kojoj se junaci u fikcionalnim djelima mogu podijeliti prema „moći djelovanja“, tj. modusima. Četiri su modusa – u mitskom modusu junak je „nadmoćan po vrsti i drugim ljudima i ljudskoj okolini“ (2000, 45), u modusu romanse junak je „nadmoćan po stupnju drugim ljudima i svojoj okolini“, njegovi postupci jesu „čudesni, ali ipak jest ljudsko biće“ (2000, 45), u visokomimetskom modusu junak je vođa, „stupnjem je nadmoćan drugim ljudima, ali ne svojoj prirodnoj okolini“ (2000, 46), a u niskomimetskom već je „jedan od nas, nije nadmoćan ni drugim ljudima ni svojoj okolini“. Za postmodernu književnost izrazito je važan ironijski modus u kojem prevladava „spuštanje gravitacijskog središta“, odnosno ironijski modus.

Takvi likovi posjeduju „tragičku izdvojenost“ iz društva: „Tako je središnje načelo tragičke ironije da sve iznimno što se zbiva junaku bude kauzalno neskladno s njegovim karakterom“ (2000, 55). Ironija „izdvaja iz tragičke situacije osjećaj proizvoljnosti, osjećaj toga da žrtva nije imala sreće, da je odabrana nasumice ili ždrijebom te da ono što joj se događa ne zaslužuje nimalo više negoli tko drugi“ (2000, 54).

Likovi postaju žrtvama „ironije ljudskoga života“, slučajne žrtve, pharmakosi ili žrtvena janjad, kao što smo već spomenuli govoreći o simbolima. Ironijski modus se, prema Fryeu, dobrim dijelom primiče mitu, u njemu se „počinju pojavljivati magloviti obrisi žrtvenih obreda i umirućih bogova“ (2000, 55).

Stoga i Gordana Slabinac kada govori o tragičkoj ironiji²¹⁰ naglašava da je već Edipova sudbina višestruko ironijski osvjetljena, „jer se bez obzira na djelovanje i odluke likova obično ispunjava pogubno proročanstvo zabilježeno u mitu iz kojega je nemoguće iskoračiti“ (1996, 47).

Svetozar Koljević navodi termin „ironijski niz“ koji „govori da život promiče i izmiče s lukavstvom i slučajnošću kojima ljudska svest nikad ne može stati u kraj“ (Koljević, 21).

Tamarin određuje ironiju sudbine kao onu koja u sebi sadrži nešto tragično, no istovremeno i komično, što nas ponovno vraća paradoksu. Za razliku od ironije kod koje imamo „subjekt, pisca koji ismijava i jedan objekt, kome se on ruga“, kod ironije sudbine, tvrdi Tamarin, „subjekt pisca nepristrano promatra borbu dvaju objekata: junaka i sudbine, koja mu se izrugiva“ (1962, 96). Iz te paradoksalnosti se javlja komika, jer se „junaku događa suprotno od onog za čim je on težio“ te ga „upropašćuje upravo ono za što se zalagao, ali je to istovremeno ne samo komično već i tragično, potresno“ (1962, 96).

I za Pirandella ironija može imati dva učinka, tragični i komični, jer „sve je bajka i sve je istina, jer je fatalno da mi smatramo istinitima prazne prilike koje odišu iz naših iluzija i iz naših strasti, može biti lijepo iludirati se, ali se uvijek zatim plače prijevara odmnogog zamišljanja“ (1963, 640). Učinak je stoga tragičniji, objašnjava Pirandello, što se pojedinac više uključi u iluziju, odnosno poistovjeti s onim likom koji trpi privid.

²¹⁰ Odnosno, kako navodi, dramskoj ironiji kojoj je tragička podvrsta, a određuje ju kao ironiju situacije ili događaja.

Ironija u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića nastaje upravo na mjestu spajanja fenomena poput iluzije i stvarnosti, komičnog i tragičnog, intimnog i ideološkog, irealnog i realnog svijeta, reda stvari i kaosa, neba i zemlje, života i smrti, nasljeđa i otpora. Junaci kroz rad spomenutih drama su oni koji su izdvojeni, obilježeni paradoksom, u isto vrijeme i komični i tragični, u nemogućnosti upravljati vlastitom egzistencijom bez obzira na koje se postupke odlučili. “U ironije sve treba biti zezancija i ozbiljnost, sve čisto prostodušno i sve duboko prikriveno“, reći će Schlegel (2006, 130).

Ironija sudbine pokazuje na koji su način likovi u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića zapravo nemoćni pred utjecajem ideoloških, ali i drugih društvenih sistema, pa makar i djelovali putem subverzije i zazora, no ne samo oni, nego i sami autori koji ubacivanjem ironijskog koda u drame možda tek podržavaju iluziju ideološkog fantazma.

Muecke stoga i govori o pojmu „General Irony“, objašnjavajući da je svaki aspekt života obojen ironijom, nema izoliranih žrtvi, „we are all victims of impossible situations, of universal Ironies of dilemma, of Amiel`s Law, and of Kierkegaard`s World Irony²¹¹“ (1969, 123)²¹².

²¹¹ Prijevod (T.P.): „Svi smo mi žrtve nemogućih situacija, univerzalnih ironija dilema, Amielova zakona i Kierkegaardove svjetske ironije“.

²¹² Za Kierkegarda ironija je načelo negacije koje pogađa svijet u cjelini, vezana je za subjektivnost koja poriče postojeće te kao takva odbacuje realnost i zahtjeva idealnost. „For the ironic subject, the given actuality has lost its validity entirely, it has become for him an imperfect form that is a hindrance everywhere. But on the other hand, he does not possess the new. He knows only that present does not match the idea. He is the one who must pass judgment“ (1989, 261) (Prijevod (T.P.): „Za ironijski subjekt, dana stvarnost potpuno je izgubila vrijednost, za njega je postala nesavršeni oblik koji je smetnja posvuda. On zna samo da se sadašnjost ne podudara s idejom. On je taj koji mora donijeti odluku“).

6. ZAKLJUČAK

U ovom doktorskom radu krenuli smo od interpretacije devet drama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića kojima je zajedničko: a) bave se obiteljskim i ideološkim temama; b) imaju elemente nadnaravnog; c) imaju elemente ironije i humora. Na taj način u odnosu sitem-pojedinac pronađena je zajednička točka koja povezuje inače raznovrsnu poetiku ovih autora.

Budući da obiteljske i ideološke tematsko-motivske svjetove možemo promatrati i kao pojedinačne društvene sisteme, interpretaciji odabranog korpusa prišli smo vodeći se teorijom sistema Niklasa Luhmanna koja podrazumijeva da svaki sistem ima specifične norme, komunikacijske kodove, kao i društvene uloge. Likove u dramama stoga promatramo u odnosu na to kojem društvenom sistemu pripadaju, koje uloge preuzimaju i kako s obzirom na to oblikuju svoje ponašanja. U obzir uzimamo i otklone od norme te sagledamo što se događa s likovima kada je struktura sistema dovedena u pitanje.

Intimni svijet likova prvenstveno čine obiteljski (bračni, roditeljski) i partnerski odnosi, ali i oni su društveno određeni, strukturirani i normirani. Upravo u obitelji nastaju prve društvene uloge, oblikuju se određeni načini ponašanja i vjerovanja koji zatim mogu utjecati na odluku kojim društvenim sistemima (vjerskim, religijskim, obrazovnim) će pojedinac kasnije pripadati (npr. Iko u *Bljesku zlatnog zuba*). Ipak, u dramama smo mogli vidjeti i da ideološki sistemi itekako mogu djelovati na onaj obiteljski (*Posljednja karika*, *Veliki bijeli zec*) te utjecati na obiteljske odnose.

Kao i obiteljski sistem, i oni ideološki imaju specifične norme (ideje) i uloge kojima se pojedinac prilagođava. Također, kao i u obiteljskom sistemu, i u ideološkom se na kršenje norme stavlja zabrana, pojedinac se kontrolira, pa čak i kažnjava. Ipak, niti jedan društveni sistem nije zaštićen od upada iz okoline, pa se ti dijelovi sistema često proglašavaju subverzivnim i zazornim. Takvi postupci sa sobom ne moraju nužno nositi i društvenu promjenu, stoga i korištenje ironijskih postupaka u dramama otvara pitanje služe li oni, žižekovski rečeno, samo održavanju iluzije ideološkog fantazma.

Elementi fantastičnog koji se javljaju u odabranom korpusu i koji dolaze iz područja nesvjesnog (okoline sistema) značajni su jer su vezani upravo uz prethodno prikazane

obiteljske (ali i ideološke) sisteme. Simboli i fantazije kojima drame obiluju opisuju društvene obrasce i upućuju na zajedničko kolektivno nasljeđe svakog pojedinca i njegovih sistema.

Slično je i s ironijskim kodom koji kritički propituje upravo prethodno u dramama opisane obiteljske i ideološke sisteme, kao i društvene uloge koje likovi u dramama preuzimaju. Ironija je, zaključno, iznimno važna jer konačno pokazuje na koji su način likovi sudbinski vezani uz pripadajuće sisteme.

U skladu s time rad je podijeljen u tri dijela: intimno, irealno i ironijsko. Intimno opisuje obiteljski sistem i obiteljske uloge, kao i područje zazornosti koje pojedini likovi zauzimaju. Irealno pripada području nesvjesnog, a simboli i fantazije koje iz toga proizlaze vezani su uz nasljeđene i naučene obrasce koje pojedinac u sebi nosi. Treći dio pokazuje na koji se način putem ironije problematiziraju i dovode u pitanje čvrste norme i obrasci, kao i uloge koje nastaju u pojedinim sistemima.

Prenošenje uloga, obrazaca ponašanja, ali i vjerovanja u odabranom korpusu je najbolje vidljivo kroz odnose otac-sin (*Anđeli Babilona*), djed-unuk (*Bljesak zlatnog zuba*), ali možda najistaknutije kroz odnos majka-kći (*Posljednja karika*, *Bljesak zlatnog zuba*, *Veliki bijeli zec*) koji je u dramama i najzastupljeniji te pokazuje na koji način se od kćeri zahtjeva da slijedi zadane načine ponašanja kroz preuzimanje majčine uloge.

Stoga se i simboli, koji se u dramama pojavljuju, često odnose na motive majčinstva (*Prije sna*) ili pak arhetipskog kolektivnog nasljeđa (*Octopussy*, *Bljesak zlatnog zuba*), dok fantazije opisuju najdublje strahove likova (*Octopussy*) ili njihove najdublje žudnje (*Veliki bijeli zec*).

Značajno je i da likovi često rabe ironiju i humorne elemente upravo kako bi opisali vlastiti položaj u društvu (*Posljednja karika*) ili su i sami ironizirani u vlastitim postupcima i težnji ka održanju zadane strukture sistema (*Svećenikova djeca*, *Anđeli Babilona*, *Onaj koji se sam govori*).

Ulazeći sve dublje u analizu odabranih drama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića možemo vidjeti kako prikazani društveni sistemi dobrim dijelom funkcioniraju po principu nasljeđivanja – obiteljski sistemi po principu biološkog nasljeđivanja, ideološki na temelju nasljeđivanja tradicije (koja također može biti utemeljena u obitelji). Likovi su u dramama

produkt nasljeđa, ono je u njih upisano i neizbježno prisutno neovisno o tome prihvaćaju li ga ili djeluju subverzivno u odnosu na njega. Pojedinac se stoga svrstava u pojedine sisteme upravo na temelju specifičnog nasljednog niza, bilo da je, dakle, riječ o obiteljskom ili ideološkom. Cijeli proces nasljeđivanja pri tome se odvija na dubokoj nesvjesnoj razini, pa možemo reći da je izvor nasljeđa upravo u čovjekovom nesvjesnom dijelu psihe, irealnom.

Obiteljsko nasljeđe tako izravno utječe na intimne odnose u koje pojedinac ulazi, dok je ideološko nasljeđe vezano uz tradiciju koja nalaže pojedincu da ulazak u određeni ideološki sistem prilagodi onom obiteljskom, odnosno nasljednom. Budući da se ideološka obilježja u dramama često temelje na vrijednostima obiteljskog sistema, možemo zaključiti da je začetak svakog sistema, barem kako je prikazano u dramama, upravo u obiteljskom, biološki naslijeđenom nizu. Pripadanje određenoj ideologiji na taj način postaje dijelom nasljeđa.

Proces nasljeđivanja, kako smo u radu i naveli, u dramama je najvidljiviji kroz odnos majke i kćeri u kojemu je pokazano kako se istovremeno nasljeđuju obiteljske uloge i poželjni obrasci ponašanja, ali i određene ideologije (patrijarhat). Stoga se postavlja pitanje je li i sudbina određena nasljeđem, možda čak i ona ironijska, jer postupci likova u dramama itekako su uvjetovani nasljeđem, neovisno o tome pokušavaju li nastaviti nasljedni niz (*Prije sna, Giga i njezini, Svećenikova djeca*, npr.) ili ga prekinuti (Posljednja karika), sudjeluju li u prenošenju uloga i tradicije (*Bljesak zlatnog zuba*) ili tek u sebi osjećaju nerazumljivu povezanost s obiteljskom prošlošću (*Anđeli Babilona*).

Nasljeđe je u dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića sveprisutno, pa se u krajnjem slučaju pojavljuje i u obliku utvara prošlosti, obiteljskih ili ideoloških (Žandari u *Octopussyju*, Baka i Majka u *Posljednjoj karici*). Stoga, biti lišen osjećaja nasljeđa znači biti proglašen izdajnikom, protjeran na marginu, izoliran. Osjećaj nasljeđa tako postaje izjednačen s osjećajem pripadnosti društvu, odnosno pojedinom sistemu.

O nasljeđu su autori progovorili i s ironijskim odmakom, kritički ga propitivali različitim subverzivnim postupcima, no tako su samo uputili na njegovu stalnu prisutnost. Ironija postaje tek reakcijom na nasljeđe, a subverzija je ionako često samo potrebna kako bi identitet/sistem opstao te kako bi učvrstio svoju strukturu u odnosu na okolinu drugoga.

Iz navedenog možemo zaključiti kako je ovaj rad plodno tlo i za neka daljnja istraživanja dramskog opusa Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića. Ona se primjerice mogu

odvijati u dvama smjerovima: a) interpretacija drama vezana uz spomenute, ali ne detaljnije u ovom radu interpretirane, teme poput tijela, smrti, straha i sl. i b) interpretacija vezana upravo uz različite modele nasljeđa (heritage studies), pa i pitanja kulturnog pamćenja.

Teoretičari poput Davida Croucha, Martine Selby ili Divyje Tolije-Kelly na različite načine prilaze temi nasljeđa, pri čemu se na nasljeđe često gleda iz pozicije moći ili općenito kao na niz procesa koji su vezani uz pitanja formiranja identiteta i zajednice²¹³. Smith i Waterson²¹⁴ tako govore o modelu nasljeđa koji ograničava i ušutkava druge moguće perspektive. Također, navedeni autori smatraju kako se do nasljeđa dolazi putem komunikacije, što je povezano s teorijama Niklasa Luhmanna i Herberta Meada o prenošenju normi i uloga. Takve i slične teorije na taj su način dobra poveznica s dramama Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića.

Osim toga, uvijek je zanimljivo napraviti poveznicu s postmodernim problematiziranjem povijesti, pa i sagledati drame kroz pojam „historiografske metafikcije“ (Linda Hutcheon), pogotovo stoga što je ona često upravo vezana uz ironijske i parodijske kodove. S druge strane, drame je moguće čitati i kroz teoriju novog historizma pri čemu postaju aktivnim dijelom povijesnog procesa.

Sve navedeno stavlja dramski opus Lade Kaštelan, Ivana Vidića i Mate Matišića u zanimljiv i nov kontekst. Osim što po prvi puta postaju dijelom ovako opsežne interpretacije i usporedne analize, drame ovih autora putem ovakvog interdisciplinarno pristupa otvaraju niz pitanja i, kao što smo vidjeli, otvaraju mogućnost nekih daljnjih istraživanja.

²¹³ Jedna od teorija nasljeđa navodi kako je „heritage a group of resources inherited from the past which people identify, independently of ownership, as a reflection and expression of their constantly evolving values, beliefs, knowledge and traditions. It includes all aspects of the environment resulting from the interaction between people and places through time“ (*Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, CETS No.: 199, 3). (Prijevod: „nasljeđe skupina dobara naslijeđenih iz prošlosti koje ljudi prepoznaju, neovisno o vlasništvu, kao odraz i izraz njihovih neprestano razvijajućih vrijednosti, vjerovanja, znanja i tradicije. Ono uključuje sve aspekte okoline koja proizlazi iz interakcije između ljudi i mjesta kroz vrijeme“).

²¹⁴ Smith, L. - Waterton, E. (2012) *Constrained by Commonsense: the authorised heritage discourse in contemporary debates* in R Skeates, C McDavid and J Carman (eds). *The Oxford Handbook of Public Archaeology*, 153 – 171. New York: Oxford University Press.

7. LITERATURA

7.1. PRIMARNA LITERATURA

- * Kaštelan, Lada. 1997. „Posljednja karika“. *Četiri drame*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- * Kaštelan, Lada. 1997. „Giga i njezini“. *Četiri drame*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- * Kaštelan, Lada. 2007. „Prije sna“. *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, Filozofski fakultet.
- * Matišić, Mate. 1996. *Bljesak zlatnog zuba: drame*. Zagreb: hrvatska sveučilišna naklada.
- * Matišić, Mate. 1996. *Anđeli Babilona*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- * Matišić, Mate. 2007. „Svećenikova djeca“. *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola – Filozofski fakultet.
- * Vidić, Ivan. 2002. „Octopussy“. *Drame*. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO.
- * Vidić, Ivan. 2012. *Dolina ruža i druge drame*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

7.2. SEKUNDARNA LITERATURA

- * Abercrombie, Nicholas - Hill, Stephen - Turner, Bryan S. 2008. *Rječnik sociologije*. Prevela Jadranka Čačić – Kumpes. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- * Althusser, Louis. 1971. *Ideologija i ideološki aparati države*. Preuzeto 21. svibnja 2015. (<http://gerusija.com/downloads/Ideologija%20i%20ideoloski%20aparati%20drzave.pdf>)
- * Avanesian, Armen. 2004. *Smijeh kao filozofska nemogućnost?*. *Europski glasnik* 8, Godište VII. Zagreb: Sandorf.
- * Bachelard, Gaston. 1994. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.

- * Bahtin, Mihail Mihajlovič. 1989. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- * Bahtin, Mihail Mihajlovič. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd: Zepter Book World.
- * Bataille, George. 1972. *Erotizam. Suze Erosove*. Preveo Ivan Čolović. Beograd: Vuk Karadžić.
- * Barthes, Roland. 2007. *Fragmenti ljubavnog diskursa*. Prevela Bosiljka Brlečić. Zagreb: Naklada Pelago.
- * Behler, Ernst. 1990. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle-London: University of Washington Press.
- * Beauvoir, Simone de. 1983. *Drugi pol: Životno iskustvo*. Prevela Mirjana Vukmirović. Beograd: Beograski izdavački zavod.
- * Bergson, Henri. 1987. *Smijeh – o značenju komičnoga*. Prevela Bosiljka Brlečić. Zagreb: Znanje.
- * Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- * Bošnjak, Branimir. 2003. „Bljesak zlatnog zuba i Anđeli Babilona Mate Matišića – modeli uspjele groteske“. *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, priredio Branko Hećimović. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet, Osijek.
- * Bott, Elizabeth. 1957. *Family and Social Network*. London: Tavistock Publication Limited.
- * Brozović, Domagoj. 2012. „Od ironije do aforizma“. *Umjetnost riječi*, LVI, 1-2, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- * Burger, Hotimir. 2003. *Čovjek, simbol i prafenomeni*. Zagreb: Naklada Breza.
- * Burgess, Ernest W. - Locke, Harvey J. 1945. *The Family: From Institution to Companionship*. New York: The American Book Company.
- * Butler, Judith. 2010. *Nevolja s rodom*. Prevela Adriana Zaharijević. Zagreb: Karpos Loznica.

- * Campbell, Joseph. 2009. *Junak s tisuću lica*. Preveo Vladimir Cvetković Sever. Zagreb: Jesenski i Turk.
- * Car-Mihec, Adriana. 1999. „Postmoderna drama“. *Fluminensia*, god.11, br. 1-2. Rijeka: Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Rijeci.
- * Car-Mihec, Adriana. 2003. „Giga i njezini Lade Kaštelan“. *Kazalište*, 13-14.
- * Car-Mihec, Adriana. 2006. *Mlada hrvatska drama: (ogledi)*. Osijek: Ogranak Matice hrvatske.
- * Carroll, David. 1992. „Pripovjedni tekst, raznorodnost i pitanje političnosti: Bahtin i Lyotard“. *Bahtin i drugi*. Zagreb: Naklada MD.
- * Cassirer, Ernst. 1985. *Filozofija simboličkih oblika. Prvi deo: Jezik*. Novi Sad: NIŠRO Dnevnik.
- * Chanady, Amaryll Beatric. 1985. *Magic Realism and The Fantastic*. New York: Garland Publishing.
- * Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain. 2007. *Rječnik simbola: mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Preveli Ana Buljan...et.al. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- * Chodorow, Nancy. 2007. „Early Psychological Development: Psychoanalysis and the Sociology of Gender“. *Maternal theory: Essential Readings*, edited by Andrea O’Reilly. Toronto: Demeter Press.
- * Chodorow, Nancy. 1999. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Oakland: University of California Press.
- * Colin, Didier. 2004. *Rječnik simbola, mitova i legendi*. Prevela: Ira Wacha – Biličić. Zagreb: Naklada Ljevak.
- * Cornwell, Neil. 1996. „Fantastično u književnosti“. *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, 4-6, god. 43.
- * Critchley, Simon. 2007. *O humoru*. Prevela Dragana Vulić – Budanko. Zagreb: Algoritam.
- * Crnojević - Carić, Dubravka. 1997. „Drugost u djelu Lade Kaštelan“. *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, priredio Branko Hećimović. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti,

kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek.

* Crnojević - Carić, Dubravka. 2006. *Putovanje hrvatskim dramskim prostorom 1989.-2004.* Sarajevske sveske, br.11/12. Sarajevo: Media centar Sarajevo.

* Crnojević- Carić, Dubravka. 2012. *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici.* Zagreb: Alfa.

* Crnojević-Carić, Dubravka.: 2011. *Konstruiranje t(r)ajnih odnosa: žena.* Vijenac: književni list za umjetnost, kulturu i znanost, 444. Zagreb: Matica hrvatska.

* Čudina-Obradović, Mira – Obradović, Josip. 2006. *Psihologija braka i obitelji.* Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

* Slavić, Dean. 2011. *Simboli i proroci.* Zagreb: Školska knjiga.

* DeJean, Joan. 1992. „Bahtin i povijest/ Bahtin u povijesti“. *Bahtin i drugi.* Zagreb: Naklada MD.

* Dijk, Teun van. 2006. *Ideologija: multidisciplinarni pristup.* Preveo Živan Filippi. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

* Douglas, Mary. 2004. *Čisto i opasno.* Prevela Tatjana Bukovčan Žufika. Zagreb: Algoritam.

* Džinić, Ivo – Vuković, Davor. 2013. „Čovjek kao `animal symbolicum`: Neki aspekti filozofske antropologije Ernsta Cassirera. *Obnovljeni život: Časopis za filozofiju i religijske znanosti*, vol.68, br.4. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove.

* Đurić, Mihailo. 1989. *Mit, nauka, ideologija.* Beograd: Beogradski Izdavačko-grafički zavod.

* Eliacheff, Caroline – Heinich, Natalie. 2004. *Majke-kćeri: život u troje.* Prevela Bosiljka Brlečić. Zagreb: Prometej d.o.o.

* Eliade, Mircea. 2004. *Aspekti mita.* Prevela Nataša Pejović. Zagreb: Demetra.

* Eliade, Mircea. 2004. *Mistična rođenja: inicijacija, obredi, tajna društva.* Preveli Julijana Štrok...et.al. Zagreb: Fabula nova.

* Eliade, Mircea. 2006. *Slike i simboli: eseji o magijsko-religijskom simbolizmu.* Prevela Ita Kovač. Zagreb: Fabula nova.

- * Elliott, Anthony. 2012. *Uvod u psihoanalitičku teoriju*. Prevela Irena Matijašević. Zagreb: AGM.
- * Feuer, L.S. 1975. *Ideology and the Ideologists*. Oxford: Basil Blackwell.
- * Filipović, Ljiljana. 1997. *Nesvjesno u filozofiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- * Fink, Bruce. 2009. *Lakanovski subjekt: Između jezika i jouissance*. Zagreb: KruZak.
- * Foretić, Dalibor. 2002. „Večernja škola: Anđeli Babilona Mate Matišića u režiji Božidara Violaća“. *Iluzija nije opsjena: Kazališne kritike objavljene u Novom listu od 1992. do 2000. godine*. Rijeka: Novi list.
- * Foucault, Michel. 1997. *Nadzirati i kažnjavati*. Prevela Ana Jovanović. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića.
- * Franz, Marie-Louise von. 2007. *Interpretacija bajki*. Prevela Petra Štok. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- * Franz, Marie-Louise von. 2009. *Snovi*. Prevela Daniela Tkalec. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- * Freud, Sigmund. 1969. *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. Preveo Tomislav Bekić. Novi Sad: Matica srpska.
- * Freud, Sigmund. 2001. *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Prevela Vlasta Mihavec. Zagreb: Stari Grad.
- * Freud, Sigmund. 2004. „The Uncanny“. *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Westport-Connecticut – London: Praeger.
- * Freud, Sigmund. 1969. *Tumačenje snova*. Preveo Albin Vilihar. Novi Sad: Matica Srpska.
- * Fromm, Erich. 2000. *Umijeće ljubavi*. Preveo Predrag Raos. Zagreb: V.B.Z.
- * Frye, Northop. 2000. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prevela Giga Gračan. Zagreb: Naprijed.
- * Gandolfo, Enza. 2005. „A lesser woman?: fictional representations of the childless woman“. *Motherhood: Power and oppression*. Toronto: Women`s Press.
- * Govedić, Nataša. 2002. „Hrvatski Edip i njegove groznice“. *Novi list*. Rijeka: Novi list.
- * Grgurić, Sergej. 2008. *Radikalni cirkus Montyja Pythona*. Zagreb: AGM.

- * Hadžić, Fadil. 1998. *Anatomija smijeha: studije o fenomenu komičnog*. Zagreb: V.B.Z.
- * Hobbes, Thomas. 2004. *LEVIJATAN ili Građa i moć crkvene i građanske države*. Preveo Borislav Mikulić. Zagreb: Jesenski i Turk.
- * Hocke, Gustav Rene. 1991. *Svijet kao labirint*. Prevela Nadežda Čačinović. Zagreb: August Cesarec.
- * *Hrvatski enciklopedijski rječnik*. 2004. Zagreb: Europapress holding.
- * Hume, Kathryn. 1984. *Fantasy and mimesis: responses to reality in western literature*. New York – London: Methuen.
- * Hutcheon, Linda. 1995. *Ironys Edge: history, theory, fiction*. London – New York: Routledge.
- * Hutcheon, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: historija, teorija, fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- * Ivanković, Hrvoje. 1996. „Rustikalni abecedarij“. *Slobodna Dalmacija*. Split: Slobodna Dalmacija d.d.
- * Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London – New York: Methuen.
- * Jacobi, Jolande. 2006. *Psihologija C.G.Junga- uvod u djelo*. Prevela Daniela Tkalec. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- * Janković, Josip. 1994. „Obitelj – društvo – obitelj“. *Revija za socijalnu politiku*. Vol.1, No.3.
- * Janković, Josip. 2008. *Obitelj u fokusu*. Zagreb: Etcetera.
- * John, Nada – Koić, Elvira. 2008. „Sudbina je izbor, a izbor je subina: Leopold Szondi - Analiza sudbine i genotropizam, humana genetika nesvjesnog“. *Liječničke novine*, 72(8).
- * Joubert, Lucie. 2014. *S onu stranu dječjih kolica*. Prevela Leni Bastaić. Zagreb: Artresor naklada.
- * Jung, C.G. 1987. *Čovjek i njegovi simboli*. Preveli Marija i Ivan Salečić. Zagreb: Mladost.
- * Jung, C.G. 1977. *Dinamika nesvesnog*. Preveli Desa i Pavle Milekić. Beograd: Matica srpska.

- * Jung, C.G. 1984. *O psihologiji nesvesnog*. Preveli Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska.
- * Kalanj, Rade. 2010. *Ideologija, utopija, moć*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo.
- * Kast, Verena. 2009. *Dinamika simbola – Osnove Jungove psihoterapije*. Prevela Daniela Tkalec. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- * King, Peter J. 2005. *Sto filozofa: život i djelo najvećih svjetskih mislilaca*. Prevela Andrea Tišljar. Zagreb: Veble commerce.
- * Koljević, Svetozar. 1968. *Humor i mit*. Beograd: Nolit.
- * Kristeva, Julia. 1989. *Moći užasa: ogled o zazornosti*. Prevela Divina Marion. Zagreb: Naprijed.
- * Kristeva, Julia. 2014. *Crno sunce: depresija i melankolija*. Prevela Vanda Kušpilić. Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o.
- * Kristeva, Julia. 1983. „Heretika ljubavi“. *Republika* 11-12.
- * Lacan, Jacques. 1986. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Prevela Mirjana Vujanić – Lednicki. Zagreb: Naprijed.
- * Lachmann, Renate. 2007. *Metamorfoza činjenica i tajno znanje*. Preveo Davor Beganović. Zagreb – Sarajevo: Naklada Zoro.
- * Lachmann, Renate. 2002. *Phantasia/Memoria/Rhetorica*. Preveo Davor Beganović. Zagreb: Matica hrvatska.
- * Leader, Darian – Groves, Judy. 2003. *Lacan za početnike*. Prevaio Goran Vujasinović. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- * Lederer, Ana. 2004. *Vrijeme osobne povijesti: ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- * Linton, Ralph. 1971. „On Status and role“. *Sociology: The Classic Statements*, edited by Marcello Truzzi. University of Michingan.
- * Luhmann, Niklas. 1992. *Legitimacija kroz proceduru*. Preveo Ivan Glaser. Zagreb: Naprijed.

- * Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*. Prevela Darija Domić. Zagreb: Naklada MD.
- * Luhmann, Niklas. 1981. *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost*. Preveo Franjo Zenko. Zagreb: Globus.
- * Ljubić, Lucija. 2005. „Drame Mate Matišića: o žanru lipe smrti“. *Kazalište*, 21-22.
- * Ljubić, Lucija. 2005. „Slatki i gorki bademi protumačeni bajkom“. *Kazalište*, 21-22.
- * MacCannell, Juliet Flower. 1992. „Temporalnost tekstualnosti: Bahtin i Derrida“. *Bahtin i drugi*. Zagreb: Naklada MD.
- * Madunić, Nives. 1996. „Postbrešanovski polupismeni silnici“. *Glas Slavonije*.
- * Manlove, C.N. 1996. „Moderna fantastična književnost“. *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, 4-6, god. 43.
- * Mannheim, Karl. 2007. *Ideologija i utopija*. Prevao Kiril Miladinov. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk – Hrvatsko sociološko društvo.
- * Matijašević, Željka. 2006. *Strukturiranje nesvjesnog – Freud i Lacan*. Zagreb: AGM.
- * McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. London – New York: Routledge.
- * McHale, Brian. 1996. „Svijet iza ugla“. *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, 4-6, god. 43.
- * Mead, George Herbert. 2003. *Um, osoba, društvo – sa stajališta socijalnog biheviorista*. Preveo Srđan Dvornik. Zagreb: Jesenski i Turk
- * Mollon, Phil. 2006. *Nesvjesno*. Preveo Neven Dužanec. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- * Morreall, John. 1983. *Taking laughter seriously*. New York – Albany: State University of New York.
- * Munjin, Bojan. 2004. „Eci-peci-zec“. *Feral Tribune*, 2.travnja.
- * Muecke, Douglas Colin. 1986. *Irony and the Ironic*. London – New York: Methuen & Co.Ltd.
- * Muecke, Douglas Colin. 1969. *The Compass of Irony*. London: Methuen & Co.Ltd.

- * Neumann, Franz. 1974. *Demokratska i autoritarna država*. Preveli Nadežda i Žarko Puhovski. Zagreb: Naprijed.
- * Oliva, Achile Bonito. 1989. *Ideologija izdajnika: umetnost, manir, manirizam*. Prevela Mirjana Jovanović. Novi Sad: Bratstvo Jedinstvo.
- * O'Reilly, Andrea. 2004. „Introduction“. *From Motherhood to Mothering – The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*, edited by Andrea O'Reilly. Albany: State University of New York Press.
- * O'Reilly, Andrea. 2004. „Mothering against motherhood and the possibility of empowered maternity for mothers and their children“. *From Motherhood to Mothering – The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*, edited by Andrea O'Reilly. Albany: State University of New York Press.
- * Rose, Margareth A. 1993. *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge. Cambridge University Press.
- * Pascal, Blaise. 1966. *Misli*. Beograd: BIGZ.
- * Petlevski, Sibila. 2001. „Namigni mu, Mate!: Komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima“. *Kazalište*, 5-6.
- * Petranović, Martina. 2004. „Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami“. *Kazalište*, 17/18.
- * Petranović, Martina. 2006. „Vidićev dramski opus ili necenzurirani zapisi starca Ivana“. *Kazalište*, 25/26.
- * Plejić, Poje. 2008. „Počeci satire u hrvatskoj književnosti“. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol.34, No.1.
- * Plessner, Helmuth. 2010. *Smijeh i plač*. Preveo Kiril Miladinov. Zagreb: Naklada Breza.
- * Propp, Vladimir. 2012. *Morfologija bajke*. Preveli Petar Vujičić...et.al. Beograd: XX vek.
- * Rabkin, E.S. 1976. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princenton University Press.
- * *Rečnik književnih termina*, uredili Zdenko Škreb i Vladan Nedić. 1985. Beograd: Nolit.
- * Rich, Adrienne. 1995. *Of woman Born*. New york – London: W.W.Norton.

- * Robert, Martine. 2004. „Značenje smijeha ili duhovno obilježje komike“. *Europski glasnik*, 8.
- * Ruddick Sara. „Maternal Thinking“. *Maternal theory: Essential Readings*, edited by Andrea O’Reilly. Toronto: Demeter Press.
- * Ruddick, Sara. 2007. „Preservative Love and Military Destruction“. *Maternal theory: Essential Readings*, edited by Andrea O’Reilly. Toronto: Demeter Press.
- * Ružić, Igor. 2002. „Uspješna sažimanja zbilje“. *Vijenac: književni list za umjetnost, kulturu i znanost*, br.216.
- * Novak, Slobodan Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti: Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
- * Schlegel, Friedrich. 2006. *Kritike i fragmenti*. Zagreb: Naklada Jurčić.
- * Slabinac, Gordana. 1996. *Zavođenje ironijom*. Preveli Ante Sesar i Jure Zovko. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- * Slabinac, Gordana. 1995. „Ironijsko čitanje drame“. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 27, 1(95).
- * Slavić, Dean. 2011. *Simboli i proroci: interpretacije biblijskog interteksta*. Zagreb: Školska knjiga.
- * Solar, Milivoj. 2011. *Književni leksikon*. Zagreb: Matica hrvatska.
- * Stojanović, Dragan. 2003. *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- * Stojavljević, Vladimir. 1997. „Umijeće gledanja iz zapečka“. *Vjesnik*.
- * Suzuki, D.T. - Fromm, Erich. 1964. *Zen budizam i psihoanaliza*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit.
- * Šafranek, Ingrid. 1983. „Ženska književnost i žensko pismo“. *Republika*, 7-12.
- * Štalekar, Vlasta. „Dinamika obitelji i prvi teorijski koncepti“. *Medicina Fluminensis*, vol.46, no.3.
- * Tamarin, G.R. 1962. *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost.

- * Todorov, Tzvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela Aleksandra Mančić – Milić. Beograd: Rad.
- * Truzzi, Marcello. 1971. „Ralph Linton: On Status and Role“. *Sociology: The Classic Statements*, edited by Marcello Truzzi. University of Michigan.
- * Victroff, Deb. 1961. „Sociološka strana problema“. *Smijeh: uvod u naučnu studiju o smijehu: ljudskom fenomenu*. Zagreb: Novinarsko izdavačko poduzeće.
- * Vidić, Ivan. 2003. „Vraćam se na scenu s HDZ-om“. *Globus*, 28.11.2003.
- * Vilenica, Ana. 2013. „Postajanje majkom: Od neoliberalnog režima materinstva ka radikalnoj političkoj subjektivizaciji“. *Postajanje majkom: u vreme neoliberalnog kapitalizma*. Beograd: Uzbuna.
- * Violić, Božidar. 2008. *Isprika: ogledi i pamćenja*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- * Visković, Nikola. 2009. *Kulturna zoologija – Što je životinja čovjeku i što je čovjek životinji*. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk.
- * Visković, Velimir. 1997. „Iskorak s poznatog terena“. *Vijenac: književni list za umjetnost, kulturu i znanost*, br.79/V.
- * Weber, Max. 1976. *Privreda i društvo*. Preveli Olga i Tihomir Kostrešević. Beograd: Prosveta.
- * Weber, Samuel. 1992. „O Volšinovljevoj aktualnosti“. *Bahtin i drugi*. Zagreb: Naklada MD.
- * Werkmann, Ana. 2011. „Ironični iskazi i Griceovo načelo suradnje“. *Hrvatistika*, vol.5, No. 5.
- * Žižek, Slavoj. 2002. *Sublimni objekt ideologije*. Zagreb: Arkzin.