

Analiza književnog opusa Ivane Sajko i njegovi kategorijalni izazovi

Harjaček, Lana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:135708>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2023-09-23**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Zagreb, 11. rujna 2019.

**ANALIZA KNJIŽEVNOG OPUSA IVANE SAJKO I NJEGOVI
KATEGORIJALNI IZAZOVI**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr.sc. Lada Čale Feldman

Studentica: Lana Harjaček

Sažetak

Ivana Sajko nameće se kao jedno od najznačajnijih imena hrvatske suvremene književnosti, a s djelovanjem počinje sredinom devedesetih godina prošlog stoljeća. Prvi dio ovog rada bit će posvećen uvodu u kontekst problematike, a u njemu će se ukratko predočiti opus autorice i smještaj njezinog stvaralaštva u suvremeni hrvatski poetički i kulturno-politički kontekst. Njezinu izmještenost iz tradicionalnih pretinaca žanrova unutar kojih stvara i kategorijske izazove pokazat ću na primjerima drame *Žena-bomba* i romana *Rio bar*. Pri analizi drame vodit će se računa o postdramskom tretmanu prostora, vremena, lika i uloge dramskog pisca, a posebna pažnja posvetit će se prodoru narativnog u dramski diskurz kao postdramskom činu. Kada je u pitanju roman, fokus će biti na interdiskurzivnosti koja će se pokazati kao jedna od dominantnih osobina autoričinog stvaralaštva, no istaknut će se i drugi postupci koji Sajkičino romaneskno stvaralaštvo smještaju na rub žanrovskog kanona, poput prodora dramskog u narativni tekst i pretapanja pripovjednih razina. Uobičajena žanrovska određenja za Ivanu Sajko ne predstavljaju ograničenje, pa ih ona rado prepleće i miješa, eklektično uzimajući iz različitih žanrova. I koncepcija lika u Sajkičinom će opusu također izmicati naslijeđenim modusima karakterizacije, s obzirom na vrlo ograničene informacije koje čitatelj o liku dobiva. Zajedničke tematske preokupacije njezinih djela otkrit će se kroz analizu opusa: naime, socijalni senzibilitet i politički podtekst gotovo su uvijek prisutni, kao i obračunavanje s ideološkim i kulturnim obrascima, bilo da je riječ o ženskoj poziciji u patrijarhalnoj društveno-kulturnoj strukturi, užasu rata i terorizma ili preživljavanju u suvremenoj hrvatskoj posttranzicijskoj zbilji.

Ključne riječi: Ivana Sajko, drama, roman, lik, postdramska poetika, interdiskurzivnost.

Abstract

Since her emergence in the mid- 1990s Ivana Sajko has proven herself to be one of the most significant authors of contemporary Croatian literature. The first part of this paper serves as an introduction to the context of the issue and is therefore occupied by the author's oeuvre and placement of her work in the contemporary Croatian poetic and cultural-political context.

Through analyzing her play *Woman-bomb* and novel *Rio bar I* I will endeavor to highlight her displacement from the traditional ways of the genres and point out categorical challenges of these works. The analysis of Sajko's dramatic works will take into account the postdramatic treatment of space, chronology, character and role of the playwright, with special attention paid to the intrusion of narrative strategies into dramatic discourse as a postdramatic act. In the chapter considering the novel the main preoccupation will be interdiscursivity, which will turn out to be one of the dominant features of the author's oeuvre. Other tools that contribute to the position of Sajko's novels on the edge of the genre canon, such as the appearance of dramatic modes within the narrative frame and the merging of levels of narration, will also be analyzed. Usual genre borders are not limiting for Sajko, as it is now obvious, she frequently interweaves and mixes genre elements. The conception of the character in Sajko's oeuvre also evades the inherited modes of characterization, given the extremely limited information the reader receives about the character. A number of common features within Sajko's plays and novels becomes apparent through further analysis: social sensibility and political subtext are almost always present, as well as dealing with ideological and cultural patterns, whether it is the female position in a patriarchal socio-cultural structure, the horror of war and terrorism or survival in contemporary Croatian posttransition reality.

Keywords: Ivana Sajko, play, novel, character, postdramatic poetics, interdiscursivity.

Sadržaj:

1. Uvod
2. Opus Ivane Sajko
3. Mjesto Ivane Sajko u kontekstu suvremene hrvatske drame i suvremenog hrvatskog romana
4. Drama koja to nije
 - 4.1. Žena-bomba
5. Roman koji to nije
 - 5.1. Rio Bar
6. Lik koji to nije
7. Zaključak
8. Literatura

1. Uvod

Namjera ovog rada je kroz analizu Sajkićinih djela pokazati kategorijalne izazove smještaja njezinog književnog opusa ne samo u kulturni i poetički kontekst, nego i u tradicionalne žanrovske pretince s posebnim obzirom na konstrukciju dramskog i romanesknog lika. Pokušat ću detektirati i definirati književne postupke kojima se autorica služi u svojim dramama i romanima, a koji doprinose njezinoj izmještenosti iz kanona dramskog i romanesknog pisma. Bit će riječi o *drami koja to nije*, *romanu koji to nije* i *liku koji to nije* te o odmacima koje Sajko postiže unutar ovih tradicionalnih analitičkih kategorija.

Prvi dio rada služi kontekstualizaciji problematike, a zauzimaju ga opus autorice i smještaj njezinog stvaralaštva u suvremeni hrvatski poetički i kulturno-politički kontekst. Slijede poglavlja posvećena analizi Sajkićinog opusa i argumenti za njezinu izmještenost iz matice hrvatskog dramskog i romanesknog stvaralaštva. Podrobnije analize djela ukazat će na Sajkićine autorske strategije i njihove posljedice za čitatelje i čitateljice. Njezine drame će se analizirati kroz prizmu teorije o postdramskom kazalištu Hansa Thiesa Lehmana. O postdramskom tretmanu teksta, prostora, kronologije, lika, pa i uloge samog dramskog pisca, na primjeru njezinih drama, s fokusom na *Ženu- bombu*, također će biti riječi. Kada je u pitanju roman, fokus će biti na interdiskurzivnosti koja će se pokazati kao jedna od dominantnih osobina autoričinog stvaralaštva i to na primjeru romana *Rio bar*. Fikcijski tekst često je kod Sajko isprepleten faksijskim ili čak, vidjet ćemo, drugim fikcijskim isječcima iz književne povijesti.

Da je plesanje po žanrovskom rubu jedna od glavnih odrednica Sajkićinog stvaralaštva pokazat ćemo na odabranim primjerima i odlomcima iz njezinih tekstova. Opiranje svojih djela žanrovskoj klasifikaciji ističe i sama autorica u jedinoj ne/teorijskoj knjizi koju je dosad napisala, *Prema ludilu (i revoluciji): čitanje*, objavljene 2006. godine:

To nije teorijska knjiga- upravo u mjeri u kojoj moje drame nisu drame i moja proza nije proza- jer se teorijom služim kao subjektivnim iskustvom, odabirem ju nasumce i strastveno, bez pretenzija na njeno polje diskursa, nego jedino na njene okidače i bombe što mi otvaraju put u vlastitom pisanju.¹ (str. 7.)

¹ Sajko, 2006. (a), str. 7.

Žanrovska pretapanja zauzet će dakle važan dio rada. Analiza opusa Ivane Sajko i zajedničkih obilježja njezinih radova približit će nas shvaćanju kategorijskih izazova i smještaju autorice unutar ili izvan naslijeđenih određenja dramskoga i pripovijednog modusa.

2. Opus Ivane Sajko

Ivana Sajko autorica je sljedećih drama, prema redoslijedu objavljivanja: *23 mačak*, *Naranča u oblacima*, *Rekonstrukcije-komičan sprovod prve rečenice*, *4 suha stopala*, *Arhetip: Medeja – Monolog za ženu koja ponekad govori*, *Rebro kao zeleni zidovi*, *Uličari-city tour Orfeja i Euridike*, *Misa za predizbornu šutnju*, *mrtvaca iza zida i kopita u grlu*, *Žena-bomba*, *Europa- Monolog za majku Courage i njezinu djecu*, *Rose is a rose is a rose is a rose*, *Prizori s jabukom*, *To nismo mi, to je samo staklo* i *Krajolik s padom*. Autorica je i sljedećih romana: *Rio bar*, *Povijest moje obitelji od 1941. do 1991. i nakon* i *Ljubavni roman*, a njezin opus čini i teorijska studija *Prema ludilu (i revoluciji) - čitanje*.

Sajkičina djela prevedena su na desetak jezika i postavljena na scenama diljem Europe, a njezin utjecaj prelazi granice te osobitu popularnost postiže na njemačkom govornom području. Suosnivačica je kazališne skupine BADco. u kojoj do 2005. godine djeluje kao redateljica i dramaturginja, a uređivala je *Frakciju* i *Temu* te predavala na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Gotovo paralelno s početkom objavljivanja Sajko prima svoje prve nagrade, pa je tako četverostruka dobitnica Nagrade za dramsko djelo *Marin Držić* (za *Naranču u oblacima*, *Rebro kao zeleni zidovi*, *Misu za predizbornu šutnju*, *mrtvaca iza zida i kopita u grlu* te za *Krajolik s padom*), a za roman *Rio bar* nagrađena je priznanjem *Ivan Goran Kovačić* za najbolje prozno djelo. Od internacionalnih nagrada ističu se odličje Viteza reda umjetnosti i književnosti Republike Francuske, te *Internationaler Literaturpreis*, najznačajnija njemačka nagrada za stranu književnost prvi put prevedenu na njemački jezik, koju je za *Ljubavni roman* osvojila zajedno s prevoditeljicom Alidom Bremer.

Ivana Sajko nameće se kao jedno od najznačajnijih lica hrvatske suvremene književnosti, a s djelovanjem počinje sredinom devedesetih godina prošlog stoljeća.

3. Mjesto Ivane Sajko u kontekstu suvremenog hrvatskog romana i suvremene hrvatske drame

Anera Ryznar, premda svjesna zamki i problematike tradicionalne periodizacije književnosti na jasno odijeljene periode, epohe, stilske formacije ili pravce, smješta početak hrvatske suvremene književnosti u 1990. godinu.² Izbor te godine opravdava korjenitim društvenim, ekonomskim, političkim i kulturnim transformacijama koje su obilježile period od 90-te do danas, a posljedično su izravno utjecale na domaću književnu praksu i njezinu recepciju, distribuciju i interpretaciju. Dramatična promjena političkog i ekonomskog pejzaža zbog kraha dotadašnjeg ideološkog sustava dokida cjelovitu sliku svijeta i dolazi do prodora tzv. *jake zbilje* koja podrazumijeva ratni podtekst gotovo cjelokupne književne produkcije. Istovremeno, pisci koji su djelovali u sedamdesetima i osamdesetima naglo su utihnuli i prepustili scenu nekim novim, tada ne posve etabliranim, imenima.³ Književna praksa početka devedesetih obilježena je autobiografskim svjedočenjima o ratnoj traumi, a uobličena je u kraćim žanrovskim formama kao što su reportaže, eseji, kolumne i zapisi s bojišnice. Fikcija prepušta mjesto faktografskoj i dokumentarnoj književnosti, a autoreferencijalnost, društveno relevantne teme, sentimentalizam, nacionalni naboj i kratki žanrovski i hibridni oblici postaju glavne odrednice ratne i poratne produkcije.⁴ Kraće književne forme počinju se prepletati s diskursom publicistike i dnevnog tiska. Ozbiljni kritički pregledi izostaju, mahom jer se zapisi do 1997. smatraju umjetnički nezanimljivima i bez bitnih poetičkih inovacija, a njihova vrijednost ograničava se na književnopovijesnu i socioliterarnu komponentu. Prema kraju devedesetih kristaliziraju se pojedine pripovjedne novine. Naime, kako navodi Ryznar, kod nekih romanopisaca je uočljivo napuštanje čvrste romaneskne fabule i strukture kao i pomak prema autobiografskoj prozi (Pavličić, Tribuson, Stahuljak), no kratka priča i dalje drži primat u žanrovskom sustavu. Da je upravo je u kratkoj priči, navod Ryznar, započeo proces interdiskurzivnog pretapanja proze s dokumentarističkim i publicističkim žanrovima, koji ćemo često susretati u stvaralaštvu Ivane Sajko. Ryznar roman devedesetih razvrstava u tri faze: prva, od 1990. do 1995. godine, nastavlja poetička stremljenja prethodnog desetljeća, a autori se bave ideološki angažiranim temama od nacionalne važnosti (Fabrio, Aralica, Tomaš, Hitrec, Šehović) u obliku kratkih i fragmentarnih formi koje krajem dekade prerastaju u kratku priču. Druga

² Ryznar, 2017., str. 94.

³ ibid.

⁴ ibid.

faza, od 1995. do 1998. godine, tematski je još uvijek vezana uz ratna iskustva, no sa značajnijim pomacima u smjeru estetizacije i beletrizacije dokumentarne građe, dok je treća faza, koja počinje s 1998. godinom i proteže se duboko u prvo desetljeće 21. stoljeća, ratne sadržaje smjestila u pozadinu drukčijih fabula, u okvire nekih novih poetičkih pravaca kao što su *stvarnosna proza* (Jergović), *kritički mimetizam* (Bagić), *socijalni mimetizam* (Štikš), *neorealizam* (Visković), i *novi naturalizam* (Pavičić), a koji svoje uporište pronalaze u propitivanju odnosa stvarnosti i književnosti.⁵ U drugoj polovici prve dekade 21. stoljeća roman ponovno zauzima dominantni položaj nad drugim proznim formama, no s primjetnim razlikama u odnosu na prethodni period. Naime, pisci se ponovno vraćaju popularnim ljubavnim, kriminalističkim i *fantasy* žanrovima, što je u skladu s internacionalnim književnim trendovima, a kako ističe kritičarka Jagna Pogačnik, interesna sfera preusmjerava se s društvenog na privatno. U najrecentnijim godinama književnost se drastično odmiče od dokumentarizma u korist fikcije, a dramatična promjena koja se u ovom tumačenju nikako ne smije izostaviti, iskustvo multimedije i virtualnog prostora, također ostavlja svoj trag i formira novo, marketinški prilagođeno pismo. Pojedina navedena obilježja hrvatskog suvremenog romana očita su i u romanesknom stvaralaštvu Ivane Sajko, poput interdiskurzivnosti i oslonca na dokumentarnu građu, hibridnih formi, autoreferencijalnosti te poigravanja fankcijom i fikcijom, no o tome će biti više riječi u poglavlju koje se bavi problemom kategorizacije Sajkičinog romana *Rio bar*.

Presudna godina u povijesti hrvatske suvremene drame i kazališta, jednako kao i u slučaju suvremenog romana, jest 1990. godina. U slučaju drame, upozorava Ana Lederer, ne radi se samo o kontekstu ratne stvarnosti, već i o afirmaciji generacije autora koja će svoj dominantni položaj zadržati u sljedeće dvije dekade. Premda autori koji su svrstani u *novu hrvatsku dramu* ne dijele jednake tematske preokupacije niti dramskopoetičke sklonosti, zajedničko im je poetičko izvorište, a jedinstvo im je nametnuto izvana, svrstavanjem u zajedničke antologije i književnopovijesne preglede.⁶ Mladi dramatičari koji stasaju devedesetih godina u okviru projekta *Suvremena hrvatska drama* Mire Gavrana i Teatra ITD, kao što su Milica Lukšić, Pavo Marinković, Lukas Nola, Asja Srnc Todorović, Mislav Brumec i Ivan Vidić, stvaraju djela postmodernističke dramaturgije s odlikama socijalnog eskapizma. Gavran 1993. godine pokreće časopis *Plima* u kojem svoje tekstove objavljuju brojni (dotad) nepoznati hrvatski dramatičari koji se na taj način afirmiraju. Istu funkciju na

⁵ *ibid.*

⁶ Leo Rafolt, 2007., 15.

lokalnoj dramskoj sceni nakon ulaska u novo tisućljeće ispunjavaju časopisi *Kazalište i Glumište*. Dramski se tekstovi devedesetih godina počinju objavljivati i u književnim časopisima kao što su *Kolo, Forum, Revija, Republika i Nova Istra*.⁷ Važnu ulogu u afirmaciji mladih dramatičara predstavlja i priznanje *Marin Držić* koje nagrađuje i promovira najnovije dramske tekstove i nove poetike, a Sajko ga je osvojila četiri puta. Uz nova lica suvremenoj drami se priključuju dramatičari i dramatičarke koji djeluju od osamdesetih godina, a neki od najutjecajnijih su: Miro Gavran, Mate Matišić, Boris Vujčić, Vladimir Stosavljević, Boris Senker i Lada Kaštelan. Upravo se Lada Kaštelan smatra jednom od začetnica ženskog pisma na našim prostorima, a ženskim i obiteljskim tematikama nakon nje bave se i Ivana Sajko i Tena Štivičić. Za razliku od suvremene proze, Domovinski rat vrlo je rijetko izravna tema drama suvremenih hrvatskih dramatičara, a drame koje ipak uprizoruju ratnu tematiku uglavnom se izvode na radiju.⁸ To nikako ne znači da se ne dramatizira trauma, što je vrlo jasno vidljivo između ostalog i iz Sajkičinog dramskog opusa, a možda najočitije u autoričinoj drami *Žena-bomba*. Bitna distinkcija dramskog stvaralaštva do devedesetih do danas u odnosu na osamdesete jest prevlast ženskih autorica, koje međutim ne dijele jednaka poetička čvorišta pa je upitno možemo li govoriti o jedinstvenom *ženskom dramskom pismu*, no susreću se u sličnim sociopolitičkim problematikama.⁹

4. Drama koja to nije

Specifičnosti dramskog teksta povijesno je bilo vrlo teško odrediti i sažeti u jednu preciznu definiciju, pogotovo imaju li se na umu isključivo njegove tekstualne odlike, a bez upućenosti dramskog teksta na izvedbu. Na to zamršeno pitanje definicije drame, kroz kritiku triju postojećih definicija, Pfister (1998: 36) ukazuje uz pomoć dviju zamki u koje su teoretičari drame u svojim studijama upadali – pretjerano historijsko specificiranje i nedostatno tekstualno-tipološko specificiranje. Pfister upozorava da su definicije, čak i onda kad imaju deskriptivne namjere, sklone normativnom utvrđivanju karakteristika historijski vrlo širokog korpusa postojećih dramskih tekstova, a samim time ne mogu zajamčiti neophodnu otvorenost spram inovacija u razvoju dramskog roda. Umjesto esencijalističkih

⁷ ibid.

⁸ ibid.

⁹ ibid.

određenja biti drame ili dramskoga, zalaže se za navođenje razlikovnih kriterija i opise različitih povijesnih oblika drame, kao i njihovih prekoračenja. S navedenom aporijom definicije drame na umu, pod *dramom koja to nije* ne mislim da se Sajkićini tekstovi koji će se u ovom poglavlju analizirati ne mogu i ne trebaju svrstati u dramu kao književnu vrstu, nego da predstavljaju kategorijski izazov unutar naslijeđenih nekmoli aposolutnih i apovijesnih određenja ove književno-kazališne vrste.

Dio rada koji slijedi posvećen je postdramskim karakteristikama Sajkićinih drama, s posebnom pažnjom posvećenom komadu *Žena-bomba*. Nažalost, ograničenja ovog rada ne ostavljaju prostor za detaljniju analizu cijelog dramskog opusa autorice, pa će neke drame biti samo ukratko predstavljene u okviru svojih dojmljivijih karakteristika. Na početku je važno pokušati definirati postdramsko kazalište - Čale Feldman sažima Lehmannov skup osobina suvremenog kazališta u sljedeću formulaciju:

post-dramsko stvaralaštvo izdanak je onog dijela kazališnog krajolika poslije sedamdesetih godina koji je napustio strogi rascjep između prizorišta i publike, "stvarnog" i fikcionalnog svijeta te zakletu disociranost glumca i lika, kao što je i osporio primat i centrizam dramskog predloška, zaokruženost i psihološki esencijalizam karaktera, linearnost dramske radnje i uopće fabularnu funkcionalnost jezika, gradeći na tragu zamorene brehtijanske "epizacije" i eksplozivnog učinka pa čak i "simboličkog" značenja.¹⁰

Postdramsko, ističe Lehmann, označava kazalište koje djeluje s one strane drame, u vremenu nakon što su prestale vrijediti paradigme drame u kazalištu. Ne podrazumijeva time potpunu negaciju tradicije drame, naime *poslije* drame znači da je drama i dalje živa kao –

[...]ma koliko oslabljena, potrošena – struktura "normalnog" kazališta: kao očekivanje velikih dijelova njegove publike, kao osnova mnogih od njegovih načina prikazivanja, kao norma njegove dramaturgije koja funkcionira kvazi automatski.¹¹

¹⁰ Čale Feldman, 2005. (a), str. 188.

¹¹ Lehmann, 2004., str. 26.

Nadalje, u postdramskom se kazalištu bitno mijenja status teksta, on više ne dominira predstavom već je jednakovrijedan sastavni element heterogene gestičke, vizualne, glazbene itd. cjeline.¹² Dehijerarhizacija kazališnih sredstava, jednakovrijednost svjetla, scenografije, kostima i teksta radikalno proturječi dramskoj konvenciji koja se uspostavila od 18. stoljeća naovamo, a Lehmann navodi kako taj koncept prožima postdramsko kazalište.¹³

Na neka ću postdramska obilježja kratko ukazati na primjeru Sajkićinih drama, a poseban fokus bit će na drami *Žena-bomba* i prodoru narativnog modusa u dramski tekst. To dakako nije jedina postdramska karakteristika Sajkićinog stvaralaštva, ali dodatno potvrđuje njezin odmak od idealizirane žanrovske norme. Postdramski postupci mogu se, dakle, detektirati u svim Sajkićinim dramama, počevši od prve objavljene zbirke 2001. godine *Smaknuta lica: četiri drame o optimizmu*. Ono što razlikuje ovu zbirku od kasnijih drama jest prisutnost nekih tradicionalnih dramskih postupaka, primjerice klasične podjela na dramska lica, što u komadima koji su slijedili izostaje. Pojavu postdramskog u *Smaknutim licima* najzanimljivije je promatrati kroz prizmu prostora, kako u pogovoru zbirke pokazuje Goran Sergej Pristaš. Naime, riječ je o prostorima koje je vrlo teško definirati, o prostorima *između*, jer Sajko likove smješta: u prostor sjena i na neko mjesto iznad života (*Rekonstrukcije*), u prijelazni prostor - mogao bi biti disco klub, čekaonica nekog kolodvora ili *čistilište kad bismo u to vjerovali* (*Naranča u oblacima*), u *utrobu neke monumentalne konstrukcije koja poput uterusa štiti svoj nejak*i porod te u *mali svijet jednako prazan poput razgovora likova* i *pod more* (*4 suha stopala*). Na ovaj način definirani prostori u svezi su s izvođačevom mogućom percepcijom prostora u kojem je njegova unutarnja stvarnost u neprestanom konfliktu s vlastitim oblikovanjem jastva u materijalu lika.¹⁴ U drami *Rebro kao zeleni zidovi* ističe se jedan autoričin postupak koji je nesumnjivo postdramski, a to je pripisivanje didaskalija liku, za koji će se na kraju ispostaviti da je glas majke u čijoj maternici se odvija radnja. Još jedan lik u Sajkićinom dramskom opusu djeluje kao didaskalija: naime, muški lik u drami *Uličari City tour Orfeja i Euridike* u dramtatis personae predstavljen je kao: *ON- Orfej i njezina didaskalija*. Sajko 2004. godine objedinjava u zbirci *Žena-bomba* tri tad već poznata dramska teksta: *Arhetip Medeja-monolog za ženu koja ponekad govori* (2000.), *Žena-bomba* (2003.) te *Europa-monolog za majku Courage i njezinu djecu* (2004.). Forma u ovim tekstovima nije neprobojna, jer kroz monološku opnu, kao što je najavljeno u popisu osoba, prodiru glasovi najrazličitijih likova-

¹² Lehmann, 2004., str. 59.

¹³ Lehmann, 2004., str. 112.

¹⁴ Pristaš, 2001., str. 155.

od mitskih stvorenja, predmeta, životinja do prijatelja i obitelji empirijske autorice, pa čak i njezine fiktivne dvojnice. Polilog ili mnogoglasje jest, kako utvrđuje Lehmann pozivajući se na Kristevu, uz dekonstrukciju, pojam kojim se opisuje status teksta u postdramskom kazalištu.¹⁵ Tekstovi u ovoj zbirci stvoreni su s unaprijed ukazanom namjerom da se odupru prijevodu u kazališni medij, a izvedba je zamišljena u obliku autoreferencijalnog čitanja, što je također postdramsko obilježje. Tekst *Bilješke s odigrane predstave: Arhetip Medeja, monolog za ženu koja ponekad govori* funkcionira poput predložka, ili Lehmannovim pojmovnim aparatom, poput *generativne matrice*,¹⁶ u kojoj dramski tekst više nije priča, već igra u okviru dramske strukture.¹⁷ Na nemogućnost pronalaska pozicije govora, kao motiva ženske submisivnosti, upućuje i sam naslov, jer umjesto same predstave ili njezinog dramskog teksta, radi se o bilješkama s već odigrane predstave, svojevrsnom post-scenariju, uvijek već odigranom. Čale Feldman među postdramskim svojstvima Sajkičine Medeje ističe: “diskontinuitet i diskrepanciju sviju razina kazališno-dramske izvedbe, kronološku poremećenost autorskih i izvođačko-reprodukcijских funkcija, otvorenost ne samo virtualnim kazališnim nadopunama nego i kritičarskim obgrljivanjima, pa i premetanjima dramaturškog rasporeda svojevoljnih lakuna.”¹⁸ Nadalje, u komadu *Rose is a rose is a rose is a rose* diskurs je žanrovski bliži prozi, konkretnije pjesmi u prozi, nego dramskom pismu, no kao što se je već napomenulo, prodor narativnog u dramski tekst detaljnije ću objasniti na primjeru *Žene-bombe*. Interdiskurzivnost ovdje počiva u prepletanju dramskog s onim publicističkim diskursom, citatima iz Biblije, Alainea Badioua i pjesme *Sacred Emily* Gertrude Stein iz koje je preuzet i naziv same drame. *Prizori s jabukom* pak počinju napomenom: „*Jabuka nije jabuka. Jabuka je nešto sasvim deseto.*“ kojom autorica nudi interpretacijski ključ upućujući na polisemantičku prirodu motiva jabuke i nedefiniranost znaka uopće.¹⁹

Nezanemariva karakteristika Sajkičinog dramskog opusa jest muzikalizacija i to ona, po Pavisu, suvremena, koja se očituje u “uvođenju prostornih oblika, prostornog razmaka teksta, ritmizacije, prebacivanja postupaka i mehanizama posuđenih iz glazbe na scenu.”²⁰ Glazbena ritmičnost protkiva Sajkičine tekstove, a njezine se drame nerijetko izvode uz pratnju glazbenika. Zvukovni krajolik kao asocijacijski prostor u gledaočevoj svijesti također

¹⁵ Lehmann, 2004., str. 196.

¹⁶ Čale Feldman, 2005 (a), str. 191.

¹⁷ Lehmann, 2004., str. 26.

¹⁸ Čale Feldman, 2005 (a), str. 202.

¹⁹ Duspara, 2018., str. 43.

²⁰ Pavis, 2018., str. 189. (prevela L.H.)

je postdramski čin, a auditivna pozornica oko izvedbe u postdramskom kazalištu dopunjava scenski materijal glazbenim ili drugim zvukovnim motivima.²¹

4.1. Žena-bomba

Brian Richardson nas u tekstu *Drama and Narrative* (2007: 151) podsjeća da je dugi niz godina vladala zabluda kako se samo proza pripovijedala, a samo drama odigrava. No, nastavlja Richardson, dvadeseto stoljeće obiluje primjerima naracije u drami. Upravo je uvođenje narativnog diskurza u dramski tekst jedna od karakteristika koje *Ženu-bombu* čine rubno dramatskim tekstom. Autorica već u napomeni ispod popisa lica najavljuje korištenje novinskih članaka, istraživanja i tekstova iz međunarodnih centara za borbu protiv terorizma, i to je jedna od dvije glavne narativne linije koje ćemo u drami susretati. Drugi tip narativnih umetaka u komadu odnosi se na proces pisanja same drame u koji nas uvodi pripovjedačica, koja je ovom slučaju fikcijski lik empirijske spisateljice. Ona autoironično izlaže svoj položaj i najavljuje radnju. Takvo zrcalno udvostručenje, ili odražavanje aktivnosti vlastitog pisanja, Pavis naziva *mise en abyme*.²² Struktura svakog poglavlja je slična – bez iznimke počinje narativnim diskurzom pripovjedačice, a slijede monolozi žene-bombe koji se izmjenjuju s narativnim ulomcima u kojima svoju perspektivu, uz pripovjedačicu, predstavljaju i drugi likovi. Leo Rafolt, nekoliko godina po objavljivanju svojeg antologijskog izbora naše suvremene drame, uviđa potrebu za popratnom knjigom čitanja i tumačenja ovih ranije odabranih drama, pa tako 2011. godine publicira *Priučeni na tumačenje, Deset čitanja*, u sklopu koje se našlo i tumačenje Sajkičine *Žene-bombe*. Unutar Rafoltovog osvrta, za potrebe ovog rada, najvažnijim se ispostavlja utvrđivanje obilježja *Žene bombe* koja dokazuju žanrovsku pomutnju teksta, to jest karakteristike koje ju čine rubno dramatskom.²³ Prva točka očituje se u fokaliziranosti cijelog teksta i pseudoautobiografskim umetcima koji opisuju spisateljsku metodu i prepreke s kojima se sučeljava fiktivna autorica. Drugi postupak koji ovo djelo samo uvjetno čini dramom jest disperzija teksta na manje paratekstove uzrokovana neprestanim promjenama pozicije subjekta iskaza ili žarišne točke naracije.²⁴ Slojevitost narativnih iskaza *Žene-bombe* vidljiva je već iz prvih slova ispod naslova i nekonvencionalnog *dramatis personae*: “*Monolog u*

²¹ Lehmann, 2004., str. 202.

²² Pavis, 2004., str. 226.

²³ Rafolt, 2011., str. 195.

²⁴ Rafolt, 2011. str. 198.

kojem sudjeluju žena-bomba, bezimeni političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Lisa Leonarda da Vinci, dvadeset mojih prijatelja, moja majka i ja.” Sajko daje glas predmetima, životinjama, ljudima, mitskim bićima, pa i samoj sebi u liku *fikcionalne dvojnice empirijske spisateljice*.²⁵ Fragmentiranje naracije, ističe Lehmann, iako je ponekad prisutno i u dramskom kazalištu, važna je osobina postdramske estetike.²⁶ Još jedan pojam koji se veže uz Lehmannovu studiju postdramskog kazališta jest osamostaljivanje jezika kao autonomnog kazališnog elementa,²⁷ pa Rafolt, na primjeru *Žene-bombe*, potvrđuje tezu da je Sajkičin diskurs sam po sebi djelovanje i performativ. Kako bi si pomogli žanrovski odrediti ovu dramu, uzet ćemo u obzir Pavisovu podjelu kriterija književne forme,²⁸ prema kojoj monološki dijelovi ovog teksta obuhvaćaju unutrašnji monolog ili monolog struje svijesti i reflektivni monolog ili monolog odluke. U tom smislu moguće je tekst odrediti kao lirsku monodramu,²⁹ za koju Pavis napominje da se od početka prošlog stoljeća transformirala iz komada sa samo jednim likom/glumcem u žanr u kojemu je fokus na jedinstvenoj viziji jednog lika, čak i ako ih u drami postoji više. No u ovoj drami dolazi do pretapanja vizija lika, jer su svijesti pripovjedačice i žene-bombe isprepletene:

Danas ne čujem njen glas. Kopanje po starim novinskim člancima, istraživanjima, intervjuima, razgovori sa svjedocima koji da su ju utišali. Osjeća se zanižkanom. Potisnutom u stranu. Uvjerena je da je ne volim. Netočno. No trenutno nemam snage da je opravdam. Nemam niti argumenata. Nemam je volje štititi. Mi nismo iste, već samo opasno blizu: ona ulazi u moju glavu i ja u njezinu. Ona je bomba koju neću baciti.³⁰

Pavis monolog struje svijesti definira na sljedeći način: *Glumac nabacuje, ne vodeći računa o logici ili cenzuri, fragmente rečenica koje mu prolaze kroz glavu. Prije svega se nastoji postići učinak emocionalno ili kognitivno nesređene svijesti,*³¹ a njegova primjena česta je i kod pripovjedačice i kod žene-bombe:

²⁵ Čale Feldman, 2005. (b), str. 124.

²⁶ Lehmann, 2004., str. 25.

²⁷ Lehmann, 2004., str. 17.

²⁸ Pavis, 2004., 228.

²⁹ Rafolt, 2007., 20.

³⁰ Sajko, 2005. 39.

³¹ Pavis, 2004., 228.

Radijus eksplozije njene bombe iznosit će osamnaest metara. Ponekad me plaše vlastite rečenice. Zamišljam ljude kako čitaju tekst koji još nije napisan. Ne želim stvoriti heroinu. U grču sam, ali ona govori:

tik-tak tik-tak

tik-tak tik-tak

Ovo je moja prva i posljednja bomba

tik-tak tik-tak

ja sam ozbiljno lice među zastavicama

što lepršaju u rukama grada

oči su mi staklene sjajne vlažne i krvave³²

Žena-bomba upravo tako govori - fragmentirano i mijenjajući adresate, pa su i njezine replike uglavnom grafički oblikovane kao stihovi. U tekstu se ne susrećemo s didaskalijama u obliku koji je za dramu uobičajen, pa se i upute za izvedbu nalaze u monološkim iskazima pripovjedačice. Narativni ulomci mogu djelovati kao didaskalije jer nam sugeriraju atmosferu, scenografiju te unutarnje stanje ili sugestiju za djelovanje koje ćemo zateći u monologu. No, neki se narativni isječci neposredno mogu zamisliti u izvedbi, jednako kao što i pripovjedačicu koja ih izlaže možemo zamisliti kao izvedeni lik. Na ključnu poziciju dramskog teksta u odnosu na izvedbu upućuje izazov postavljanja komada na scenu koji je uvjetovan, među ostalim, trajanjem radnje (12 minuta i 36 sekundi). Svaki pokušaj traženja elemenata koji potiču subjekte na akciju ili pokreću radnju unutar Sajkičinog tekstualnog materijala nailazi na porugu. Vidljivo je to u izazovu pred koji Sajkičine drame, zbog toga što je teško pratiti njihove scenske upute, dovode kazališnu izvedbu.³³ O razilaženju drame i kazališta kao potencijalnog preduvjeta postdramskog govora i Lehmann:

Spoznaja postdramskog kazališta počinje osvjedočavanjem o tome u kolikoj je mjeri njegov egzistencijalni uvjet uzajamna emancipacija i raskol između drame i samog kazališta.³⁴

Sajko se, u svakom slučaju, izmiče konvencijama dramskog kazališta i njezino stvaralaštvo prepoznajemo u Lehmannovoj definiciji postdramskog kazališta. Iz nabrojanih osobina ovog

³² Sajko, 2005., 23.

³³ Čale Feldman, 2011., str. 104.

³⁴ Lehmann, 2004., str. 59.

teksta vidljivo je da se Sajko djelomično uklapa i u tendencije tzv. *mlade hrvatske drame* čije karakteristike Dubravka Vrgoč definira kao:

[...] odjeke suvremenih književnih teorija, odbacivanje konvencionalnog tretiranja dramskog vremena i prostora, isticanje diskontinuiteta, razaranje uzročno-posljedične logike, nepostojanje čvrstog koncepta fabule te koherentnosti i konzistentnosti karaktera, fragmentiziranje, kolažiranje, montažu, destabilizaciju subjekta, otvoreni završetak i dr. postupke.³⁵

Ukratko prikazana razbijenost forme doprinosi shizofrenom iščekivanju katastrofe, osobito brze i česte promjene tipa diskursa, kao i ritmički elementi. Ovaj komad predstavlja izazov u izvedbenom smislu, jer iako su likovi najavljeni, nije u potpunosti jasno tko kada govori, a i, vidjeli smo, upute za izvedbu se pretapaju s mislima pripovjedačice. Sama autorica za tekst kaže da: "nije napisan za kazalište već izvire iz njegovog iskustva, iz kazališne žive izvedbe, njegove erotike i smrtnosti".³⁶

5. Roman koji to nije

Precizna definicija romana kao književne vrste i njegovih žanrovskih odrednica naratolozima predstavlja ozbiljni izazov. Smjer potrage za pedantnim odgovorom o žanrovskim određenjima romana Vilashini Cooppan³⁷ naslućuje u negativnoj definiciji pojma, to jest odgovorom na pitanje što roman nije, a takav pristup opravdava beskonačnom širinom i heterogenošću analiziranog fenomena. Tu nemoć književnih teoretičara da sistematično navedu čvrsta obilježja romana ili definiraju njegov žanrovski kanon ističe i Bahtin u djelu *O romanu*. Razlog tomu jest mladost romana, jedinog, za razliku od svih ostalih žanrova, koji je mlađi od pisma i knjige³⁸ i koji se gotovo organski oblikuje, izmičući se kanonskim određenjima. Bahtin nastavlja kako je nemoguće istaknuti neko žanrovsko obilježje romana koje je zajedničko svim romanima, a da se taj aspekt odmah nekim primjerom ne poništi:

³⁵ Gospić, 2008., str. 468.

³⁶ <http://www.zekaem.hr/predstave/arhetip-medeja-zena-bomba-europa/> (datum posjeta 9.9.2015.)

³⁷ Cooppan, 2018, str. 23.

³⁸ Mihail Bahtin, 1989., str. 435.

[...] roman je dinamičan žanr s napetim sižeom, iako postoje i romani koji dostižu literarno krajnje čistu deskriptivnost; roman je problemski žanr, iako masovna proizvodnja romana pokazuje primjer čiste zabavnosti i ispraznosti nedostupan nijednom drugom žanru; roman je ljubavna priča, iako su najveći primjeri europskog romana potpuno lišeni ljubavnog elementa; roman je prozni žanr, premda postoje predivni romani u stihovima.³⁹

U tom smislu neosporno je da Sajkićini romani zaista jesu romani, no naslov ovog poglavlja odnosi se na autoričine postupke, koji, iako nisu bez presedana u povijesti žanra, predstavljaju svojevrsnu izmještenost iz matice žanra. Na heterogenost diskurza, koja teoretičarima predstavlja jednu od glavnih prepreka u konciznom definiranju žanra, ukazat ću kroz primjere autoričinih interdiskurzivnih intervencija u tkivo romana. Oslonit ću se na studiju o interdiskurzivnosti Anere Ryznar (2017) koja polazi od ideje da je roman samosvjesna pripovjedna vrsta koja svoj stilski identitet formira preuzimajući i stilizirajući različite književne i neknjiževne diskurzivne obrasce. Sajkićine romane *Povijest moje obitelji od 1941. do 1991., i nakon* i *Ljubavni roman* ovdje ću kratko prikazati samo kako bih istaknula njihova najbitnija obilježja jer zapravo dijele neka tematska i strukturna obilježja s *Rio barom*, koji se pokazao kao autoričin najeksperimentalniji prozni uradak, pa ćemo značajke proznog stvaralaštva Ivane Sajko detaljnije objasniti upravo na primjeru tog, autoričinog prvog romana. *Povijest moje obitelji od 1941. do 1991., i nakon* roman je u kojem autorica interpretira amblematske događaje pedesetogodišnjeg perioda i osobne asocijacije mikrohistorijskim pristupom. Svojim osobnim tumačenjem povijesnih i društvenih crtica Sajko problematizira odnos kolektivnog i privatnog sjećanja, a posebnu pažnju posvećuje njihovim proturječnostima⁴⁰, ili autoričinih riječima:

Htjela sam pokazati da postoji nebrojeno mnogo načina da se govori o činjenicama. Niti jedan nije istinit. Proglašenje Nezavisne Države Hrvatske 1941. Velika poplava 1964. Otmica aviona 1976. Titova smrt 1980. Bla bla bla. Same bajke. Svatko ih je svojoj djeci ispričao drugačije. Ono što su govorili meni nije isto onome što su govorili drugima. No ponavljali su nam to prije spavanja. Iz večeri u večer. Lako bi im mogli zamjeriti.⁴¹

³⁹ *ibid*, str. 441. (prevela L.H.)

⁴⁰ Sablić Tomić, 2015., str. 357.

⁴¹ Sajko, 2009., bez paginacije (sa stražnje korice)

Posljednje djelo koje je autorica objavila u vremenu pisanja ovog rada jest *Ljubavni roman* iz 2015. godine. Ovo djelo studija je krize imaginacije ljubavi, koja nastaje na temelju očekivanja koja bude uprizorenja ljubavi u popularnoj kulturu. Prikaz bračnog para - Nje i Njega portretira ljubavni odnos kao projekt za koji se svakodnevno moraju smišljati nove strategije preživljavanja koje korespondiraju s turbulentnim društvenim okolnostima.⁴² Ono što diferencira *Ljubavni roman* od ostatka opusa jest činjenica da nije utemeljen na dokumentarnoj građi.

5.1. Rio Bar

Iz romana *Rio bar* izdvojit ću i analizirati dva primjera interdiskurzivnosti – jedanaesto, invokacijsko poglavlje te dokumentaristički dodatak *Bilješke o ratu*. Spomenuto invokacijsko poglavlje mogli bismo prozvati sekularnom inačicom molitve *Zdravo Marijo* ili naprosto njezinom parodijom. Sadržajni kontekst je sljedeći - lik mladenke kojoj je prva ratna granata uništila vjenčanje i uvrstila supruga na popise nestalih vraća se na mjesto na kojem je sve započelo i obračunava se s kipom Bogorodice, utjelovljenjem ljubavi. Započinje rečenicom:

Zdravo Marijo, dugo se nismo vidjele jer ne ulazim u ovu crkvu otkad joj je tenkovska granata opalila ravno sred tvog trbuha.⁴³

Spomenula sam parodiju bez namjere da duboko ulazim u problematiku njezine definicije kao književnog postupka, no kako bih pojasnila njezin učinak na ovom primjeru bit će dovoljno da se poslužim tumačenjem Linde Hutcheon koje prenosi Ryznar u spomenutoj studiji o interdiskurzivnosti. Kako sažima Ryznar, Hutcheon osnovnim tropom na kojem se temelji parodija smatra ironijsku inverziju koja se može kretati u rasponu od ozbiljne kritike do ludičkog ismijavanja kojemu primarna funkcija nije da proizvodi humor, nego da aktivira čitateljevu svijest o parodijskom kodu i konstruktivnom ili destruktivnom kritičkom razmaku između dvaju tekstova.⁴⁴ U slučaju *Rio bara*, parodijsko preispisivanje većini čitatelja poznatog obrasca molitve očituje se u preuzimanju dijelova *Zdravo Marijo*, koje autorica umjesto na očekivani nastavak veže na kontekst situacije u kojoj se našao lik:

⁴² iz intervjua s Ivanom Sajko, pristup 22.3.19. na: <http://www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Ivana-Sajko-o-novom-romanu-koji-propituje-krizu-imaginacije-ljubavi>

⁴³ Sajko, 2006. a, str. 56.

⁴⁴ Ryznar, 183.

Zdravo Marijo milosti puna, je li ostalo što sitniša u crkvenim škrabicama? Treba mi lova jer preda mnom je dugi put.⁴⁵

Tim postupkom Sajko naglašava kritičku poziciju iz koje iznevjereni lik promatra vjeru u boga i posljedično ulogu molitve, to jest Hutcheoninu ironijsku inverziju i kritički razmak između dva teksta. Uobičajena funkcija molitve je napuštena, naime, mladenka nekoliko puta napominje da nije došla tražiti blagoslov niti oprost, došla je, čini se, pozvati Mariju na red:

Ni ti nisi imala sreće, pa me bijesni tvoj pasivni stav prema ovom povijesnom trenutku [...] baš kao što i tebe treba boljeti, ponavljam, trebale boljeti sve te odurne rane, ali ti, jebena glupačo, opraštaš.

Pa crkni onda na tom razrokanom zidu, samo mi nemoj poslije cviliti da ti smeta hladnoća što pišti kroz sito od gelera!

Nemam ti više što za reći osim: zdravo!⁴⁶

Na sljedeći interdiskurzivni postupak autorice čitatelje upućuju fusnote koje se pojavljuju kroz čitav roman. Fusnote šalju čitatelje na nekoliko posljednjih stranica knjige na kojima su dokumentaristički i objektivistički prikazani podaci sastavljeni u dodatku *Bilješke o ratu*, a a kojima su protagonisti stvarne političke i vojne osobe, od Sanadera, Šuška, Tuđmana do Gotovine i Čermaka. Dodatak je sačinjen od službenih dokumenata, citata iz novina, leksikografskih izdanja i transkripata. Uloga Sajkičinih završnih bilješki jest pojačati dojam vjerodostojnosti pozivanjem na dokumentarističku građu te kod čitatelja stvoriti dojam o romanu kao pouzdanom svjedoku vremena. Autorica se time oslanja na nasljeđe tzv “stvarnosne proze”, koja, kako tvrdi Ryznar, svoje osnovno poetičko načelo nalazi u problematizaciji odnosa izvanknjiževne zbilje i književnog teksta koji tu zbilju realistički zahvaća i mimetički prikazuje. Stvarnosna proza, nastavlja Ryznar, svoj literarni istup formira u reakcijsku gestu, te bilježi društvene i povijesne promjene i prekretnice nakon raspada Jugoslavije.⁴⁷

⁴⁵ Sajko, 2006. a, str. 59.

⁴⁶ Sajko, str. 59.

⁴⁷ Ryznar, 2013., str. 1

Obilježje koje Sajkičine romane svakako smješta u sfere rubnog romanesknog pisma jest prodor dramskog u narativni tekst, što ću pokušati predočiti na primjeru istog romana. Već nam drugo poglavlje prokazuje scensku logiku *Rio bara*, budući da se sastoji isključivo od dramskih replika u dijaloškom formatu, a bez opisa i objašnjenja, to jest bez ikakve pripovjedačke intervencije u iskaz:

- Što bi napravila da ti sruše kuću?
- Nemam kuću.
- Odgovori na pitanje.
- Glupo pitanje.
- Ti si glupa. Što bi napravila da ti sruše kuću?
- Oprostila.
- Ne bi.
- Bih.
- Ne bi.
- Bih. Oprostila bih.
- Vidiš da si glupa.⁴⁸

Pojava dramskog očituje se i na sadržajnoj razini čestim aluzijama na dramu, kazalište i film, kroz korištenje termina koji se vežu uz scenski svijet:

Ja briljiram u svojoj *ulozi* cvijeta otrgnutog s čipki vlastite haljine, *ulozi* tratinčice s pritajenom osom ispod laticice. Ja *glumim* paniku, strah i očaj dvadeset i četiri sata dnevno, dok zurim u tvoju cijev, u tvoja usta, u tvoju jabučicu, u tvoje oko i znam da za taj pogled moram ali moram dobiti *Oscara* [...] *Glumim* u lošem *filmu* ali se ipak trudim.⁴⁹

Navedeni citat je samo jedan primjer brojnih uporaba scenske terminologije u Sajkičinom narativnom tekstu. Sadržajni motivi glume i režije Sajkičinom liku služe kao privid da je preuzeo kontrolu nad vlastitim životom i da može manipulirati drugim likovima. Uzevši u obzir već sad vidljiv dramski karakter ovog narativnog teksta, ne čudi da Alida Bremer,

⁴⁸ Sajko, 2006 a, str. 15.

⁴⁹ Sajko, 2006 a, str. 28, 29. (kurzivi L.H.)

dugogodišnja suradnica i prevoditeljica tekstova Ivane Sajko, u pogovoru romana odlučno konstatira da *tekst pred nama nije proza*⁵⁰. Bremer nastavlja:

[...] nezadovoljna sam što ovom žanru ne uspijevam dati novo ime – ali kako ovoliko poezije i ovakav poziv glumcima na čitanje, a publici na slušanje, zvati i dalje romanom pored toliko proznog brbljanja suvremene književne produkcije?⁵¹

Eksperimentalnost Sajkičinog romana vidljiva je i u strukturi pripovjednih glasova. *Rio bar* organiziran je u tri pripovjedačke razine – okvirnu razinu čini ekstradijegetička pripovjedačica u obliku fikcijskog lika - pandana empirijske spisateljice, a uz nju su prisutna i dva intradijegetička homodijegetička pripovjedna glasa, mladenka i žena koja pije u Rio baru. Roman počinje tekstom koji je smješten izvan strukture poglavlja i izvan paginacijskog sustava, stoga se može govoriti o svojevrsnom predgovoru ili Genettovom peritekstu, a koji, između ostalog najavljuje interdiskurzivnost i dramsku strukturu romana:

Pijem u Rio baru.

I pišem roman u kojem pijem u Rio Baru.

I pišem tekst “Osam monologa o ratu za osam glumica odjevenih u vjenčаницe”

I opet pijem.

Bilo bi mi bolje da nešto pojedem.

Ovaj tekst uvodi i prvi pripovjedni glas koji će funkcionirati kao okvir drugim dvjema pripovjedačicama, no kroz tijek romana ispostavit će se da dolazi do pretapanja pripovjednih razina, jer ćemo treći pripovjedni glas, ili ženu koja pije u Rio baru, zateći u situaciji u kojoj, jednako kao i ekstradijegetička pripovjedačica, pije u Rio baru i piše osam monologa. Pod pretpostavkom da se radi upravo o *Osam monologa o ratu za osam glumica odjevenih u vjenčаницe*, možemo ustvrditi da je došlo do metafikcijskog postupka i Genetteove metalepse: lik prekoračuje svoju pripovjednu razinu, dok se odraz vanjskog djela, stvarnog romana *Rio bar*, replicira u citiranoj cjelini uz pomoć postupka kojeg Gide naziva *mise en abyme*. Navedeni postupci – interdiskurzivnost, prodor dramskog u narativni tekst, pretapanje pripovjednih razina i druge igre s višestrukim kodiranjem doprinose izazovu pozicioniranja Sajkičinog romana u jasne kategorije, to jest njezinom smještaju na rubu kanona žanra.

⁵⁰ Bremer, 2006., str. 137.

⁵¹ Bremer, 2006., str. 140.

6. Lik koji to nije

Likovi Ivane Sajko teško bi se mogli podvrći nekoj uobičajenoj karakterizaciji, s obzirom na to koliko malo informacija čitatelj o njima dobiva. Jedino što znamo o likovima je ono što je neophodno za radnju jer čitatelj nema na raspolaganju nikakve podatke poput osobina ili fizičkog opisa lika. Dojam necjelovitosti karaktera pogotovo pojačava lišavanje lika vlastitog imena. Umjesto imena, čitateljima Sajkičinih djela likovi se predstavljaju kroz različite kategorije identiteta, primjerice rodni (on, ona), kroz književni ili filmski arhetip (Medeja, Europa, Euridika, Bonnie i Clyde), kroz uvjetni opis zanimanja (žena-bomba, tenor, bariton, kurva) i slično.⁵² Upitno je može li se kod Sajko govoriti o stilskoj figuri antonomaziji s obzirom da ni u jednom trenutku kroz djelo ne saznajemo prava imena njezinih likova nego samo kategoriju koju im je dodijelila, no na sličan način kao kod slučajeva u kojima se javlja spomenuta stilska figura (primjerice u Molièreovom *Mizantropu*), pri prvom susretu s likom čitatelj dobiva uvid u perspektivu autora i podlogu za kritičko rasuđivanje. Prema Schlomith Rimmon-Kenan (2002: 68.) ime može poslužiti autoru da pojača karakterizaciju lika, utoliko što može biti analogno njegovim osobinama na dva načina – ili vizualnim, akustičnim i morfološkim odrednicama imena ili na semantičkoj razini, u slučaju kad ime svojim značenjem upućuje na neko važno karakterno obilježje lika. Da je ime lika za čitatelja važan izvor informacija ističe i Pavis koji citira iz Barthesove studije o Chabrolovom *Le Beau Serge*, a iako se Barthes u navedenoj studiji bavi filmskim likom, koncept je svakako primjenjiv i na književni lik :

Ime uvijek treba pažljivo preispitati, jer ime je, takoreći, kralj označitelja, a krasi ga pravo bogatstvo društvenih i simboličkih konotacija.⁵³

Kod Sajkičinih bezimenih likova najviše informacija, to jest, najviše društvenih i simboličkih konotacija, čitatelj dobiva o likovima koji su ime naslijedili od poznatog arhetipa, a najmanje o onima koji su određeni samo rodnom kategorijom. Upravo je širina

⁵² Ipak, neki likovi koji su nastali u ranom stvaralaštvu autorice imaju ime, primjerice Oscar i Shilla iz *Naranče u oblacima*.

⁵³ Pavis, 2004., str. 28.

simboličkih asocijacija i značenje nekog imena u okviru kulturnog koda, a pritom i u svijesti čitatelja, autorska motivacija da se uvedu arhetipski likovi u književna djela. Odsutnost imena likova nije nikakva novost, naime, prisutna je već u antičkoj književnosti, no obično je vezana uz sporedne likove koji imaju jasnu funkciju poput slugu, kora, glasnika i slično, jer njihova je bezimenost simptom nevažnosti detalja njihovih identiteta za fabulu. Protagonisti bez imena također se pojavljuju u književnoj povijesti, kao što je slučaj u Beckettovom romanu *L'Innommable* ili Begovićevoj noveli *Kvartet* u kojoj su likovi nazvani po instrumentu koji sviraju. Sajkićini likovi Tenor i Bariton iz drame *4 suha stopala* u tom smislu podsjećaju na Begovićeve Prim, Sekond, Violu i Čelo iz *Kvarteta*. Bezimenost likova nije strana ni u užem kontekstu suvremene hrvatske književnosti, jer likove koji su određeni samo rodnim identitetom, poput onih Sajkićinom *Ljubavnom romanu*, susrećemo i u opusu Nine Horvat, Tomislava Zajeca i drugih.

Sajkićine protagonistice pokazuju otpor prema antičkim arhetipovima koji su im nametnuti, one ne žele biti poistovječene s tragičnim junakinjama, potvrđujem to dvama istovjetnim primjerima:

1. iz drame *Uličari: City tour Orfeja i Euridike*:

ONA: U redu. Podijeli uloge.

ON: Nisu li već podijeljene?

ONA: Ne želim biti Euridika.

2. iz drame *Bilješke s odigrane predstave: Arhetip: Medeja, Monolog za ženu koja ponekad govori*:

Dajte mi prostora u kojem postoji kut sa

stolicom,

neko mjesto bez prolaznika i sudaca,

želim ponovno zamisliti svoj život.

Ne osjećam krivnju.

Ne želim biti Medeja.

Neovisno o tome je li riječ o Medeji, Europi, Ženi bombi, Njoj, mladenci u krvavoj vjenčanici, spisateljici koja tetura Rio barom ili nekoj *drugoj* iz Sajkićine galerije ženskih likova, uočavaju se univerzalna sjecišta njihovih identiteta, ili konkretnije, zajednička

sudbina bivanja ženom u patrijarhalnoj društvenoj strukturi. Autorica kritički pristupa submisivnom pristanku svojih ženskih likova na patrijarhalnu društveno-kulturnu strukturu, što je osobito vidljivo u tri monologa trilogije *Žena-bomba* u kojima šutnju i mirenje sa stereotipnim civilizacijskim ulogama zamjenjuju nasilje i glasne detonacije. Možemo možda stoga, na temelju sličnosti ovih Sajkićinih ženskih likova, ustvrditi da one uopće ne predstavljaju zasebne likove, nego da zajedno tvore jedan lik.

7. Zaključak

Kroz razlučivanje konkretnih kategorijskih izazova na primjeru drame, romana i lika, dobili smo uvid u problematiku Sajkićinog rubnog statusa u odnosu na kanon.

Da Sajko pripada postdramskom horizontu dokazali smo kroz obradu nekih njezinih postdramskih postupaka u tretmanu prostora (prostor kao unutarnja stvarnost lika), kronologije (kronološka poremećenost funkcije drame kao teksta i drame kao izvedbe), lika (mnogoglasje i pripisivanje didaskalija liku), dramskog teksta (kao igre u okviru dramske strukture). Uvođenje narativnih elemenata u dramsku struktura također je bitno obilježje po kojemu se Sajko u svom dramskom stvaralaštvu neosporivo priklanja postdramskom poetičkom obzoru. Sajkićin je roman bilo najzanimljivije analizirati kroz aspekt interdiskurzivnosti i njezine funkcije u tekstu. Osim pojačavanju dojma vjerodostojnosti i istinitosti činjenica iznesenih u romanu, uloga interdiskurzivnih isječaka ukazala se u parodijskoj kritici društvenih normi i očekivanja. Uz interdiskurzivnost, Sajko se u romanu koristi i drugim strategijama koje ju smještaju na rub žanrovskih kanona, poput začudne strukture pripovjednih razina i prodora dramskog u narativni tekst, procesa obrnutog od onog kojem smo svjedočili u njezinim dramama. Međutim, i nabrojana presudna obilježja Sajkićinih prozних tekstova prisutna su u njezinoj drami. Magljenje žanrovskih granica, interdiksurzivnost, dokumentarizam i autoreferencijalnost stoga možemo pripisati općim nacrtanim karakteristikama autoričinog opusa. Kroz analizu autoričinog stvaralaštva otkrile su se neke zajedničke sadržajne crte njezinih djela. Socijalni senzibilitet i politički podtekst gotovo su uvijek prisutni, kao i obračunavanje s ideološkim i kulturnim obrascima, bilo da je riječ o ženskoj poziciji u patrijarhalnoj strukturi, užasu rata i terorizma ili preživljavanju u suvremenoj hrvatskoj posttranzicijskoj zbilji. Tipična žanrovska određenja za autoricu ne predstavljaju ograničenje, i ona ih rado prepleće i miješa, eklektično uzimajući iz različitih

žanrova obilježja koja joj za pojedini tekst najviše odgovaraju. Teme svojih djela, primjerice, ženski položaj uskraćenog govora unutar patrijarhalne strukture, autorica nerijetko odražava i u strukturi djela, koristeći se formom kao oruđem koje doprinosi prokazivanju društvene patologije. U razgovoru s Edom Popovićem 2004. godine Sajko kaže:

Stvar je osobnog dostojanstva preuzeti neki model borbe - a nju ne smatram rušilačkom već uvijek kreativnom.⁵⁴

Ovom rečenicom autorica obrazlaže motivaciju iza pobunjeničkog podteksta svakog svojeg teksta i poziva na civilni revolucionarni potencijal svakog pojedinca, kao i na društvenu pobunu, s nadom da će ona osporiti ideološke ekstremizme s kojim se sadržajno obračunava u svojim djelima. Društvena pobuna zaziva se na razini svih i svakog, stoga je logičan odabir tema koje su opće mjesto i velikoj većini razumljive. Bezimenost likova također se uklapa u ovu misao, likovi su arhetipovi i simboli, likovi su ti ili ja. Kod Sajko, dakle, stvari nikad ne stoje onako kako se na prvi pogled čini, ne možemo sa sigurnošću govoriti ni o prozi, ni o drami, ni o liku.

⁵⁴ Popović, 2004., str. 4.

8. Literatura

Alejbegović, Božidar, *Nešto kao fleš: književne kritike*, Litteris, Zagreb, 2009.

Bagić, Krešimir, *Od kritičkog mimetizma do interdiskurzivnosti*, Sarajevske sveske br. 14,.. s poveznice <http://sveske.ba/en/content/od-kritickog-mimetizma-do-interdiskurzivnosti> (pristup 28.3.2019)

Bahtin, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd, 1967.

Bahtin, Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.

Bremer, Alida, *Paralelni svjetovi*, u: Ivana Sajko, *Rio bar*, Meandar, Zagreb, 2006.

Car-Mihec, Adriana, *Epske komunikacijske strukture u drami Lade Kaštelan Giga i njezini*, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa *Riječki filološki dani*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2002.

Chatman, Seymour, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1990.

Coopan, Vilashini, *The Novel as Genre*, u: *The Cambridge Companion to the Novel*, ur: Eric Bulson, Cambridge University Press, 2018

Čale Feldman, Lada, *Femina Ludens*, Disput, Zagreb, 2005. (a)

Čale Feldman, Lada, *Monolozi za žene koje ponekad govore*, u: Ivana Sajko, *Žena-bomba*, Meandar, Zagreb, 2005. (b)

Čale Feldman, *Dramatic versus postdramatic textuality – paradoxes of a false opposition?*, u: *Postdramatic Theatre 10 Years Later*, ur: Ivan Medenica, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2011.

Čale Feldman, Lada, *O štetnosti duhana ... i koristi generičkih distinkcija*, u: *O pričama i pričanju danas*, ur: Jelena Marković i Ljiljana Marks, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2015.

Dolenc, Barbara, *Izvedba pisanja kao heterotopija*, u: *Filozofska istraživanja* br. 129, 2013.

Duspara, Sarah, *Diskurz ludila kao sredstvo artikulacije ženskog identiteta na primjeru opusa Ivane Sajko*: diplomski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018.

Genette, Gérard, *Figure*, Zodijak, Beograd, 1985.

Gospić, Ana, *Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko*, *Croatica et Slavica Iaderna* br. 4., 2008.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost/ TkH - Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb/ Beograd, 2004.

Medenica, Ivan, *Postdramsko pozorište – globalne dileme i lokalna recepcija*, u: *Postdramatic Theatre 10 Years Later*, ur: Ivan Medenica, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2011.

Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.

Pavis, Patrice, *Rečnik izvedbenosti i savremenog pozorišta*, Clio, Beograd, 2018.

Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb, 1999.

Pfister, Manfred, *Drama: teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.

Pristaš, Goran Sergej, *Pogovor*, u: Ivana Sajko, *Smaknuta lica: četiri drame o optimizmu*, Meandar, Zagreb, 2001.

Pogačnik, Jagna, *Proza poslije FAK-a*, Profil International, Zagreb, 2006.

Popović, Edo, *Intervju s Ivanom Sajko: Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta*, Tema 1 8/9, 2004.

Rafolt, Leo, *Odbrojavanje: antologija suvremene hrvatske drame*, Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, 2007.

Rafolt, Leo, *Priučeni na tumačenje: deset čitanja*, Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, 2011.

Ryznar, Anera, *Dezintegracija stvarnosne proze i novi pripovjedni modeli*, Zbornik radova 41. seminara Zagrebačke slavističke škole, Zagrebačka slavistička škola, 2013.

Ryznar, Anera, *Suvremeni roman u raljama života: studija o interdiskurzivnosti*, Disput, Zagreb, 2017.

Sablić Tomić, Helena, *Gola u snu- o ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb, 2005.

Sablić Tomić, Helena, *Dodir teksta*, Meandar, Zagreb, 2015.

Sajko, Ivana, *Smaknuta lica: četiri drame o optimizmu*, Meandar, Zagreb, 2001.

Sajko, Ivana, *Žena-bomba*, Meandar, Zagreb, 2005.

Sajko, Ivana, *Prema ludilu (i revoluciji): čitanje*, Biblioteka Četvrti zid, Disput, Zagreb, 2006. (a)

Sajko, Ivana, *Rio bar*, Meandar, Zagreb, 2006. (b)

Sajko, Ivana, *Povijest moje obitelji od 1941. do 1991., i nakon*, Meandar, Zagreb, 2009.

Sajko, Ivana, *Trilogija o neposluhu*, Meandar, Zagreb, 2011.

Sajko, Ivana, *Ljubavni roman*, Meandar, Zagreb, 2015.