Stephanie Jug, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Croatia - Sonja Novak, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Croatia

Antipoetika Ivane Sajko: Što ludilo, revolucija i pisanje imaju zajedničko?

Abstract: The Anti-Poetics of Ivana Sajko: What Do Madness, Revolution and Writing Have in Common?

Ivana Sajko is a young Croatian author (1975) whose theatre work is ascribed by contemporary anthologists to the so-called new Croatian drama (Rafolt 9). Leo Rafolt observes that, if such a notion can be recognized at all, its main features would include the authors' experimental and destructive attitude towards conventional modes, as well as an increasing thematic occurrence of violence in written texts and on stage (9), thus making the new Croatian drama similar to the in-yer-face dramaturgy. The paper provides an overview of ideas which seem to prevail throughout Ivana Sajko's theoretical and dramatic work, some of which represent an original and very personal approach to theatre and playwriting. In addition to this, the analysis of Sajko's trilogy Archetype: Medea, Bomb-Woman, Europe in this paper will show Sajko's perception and understanding of madness, revolution and limits of art, more precisely, writing through the female characters in these three monodramas.

Keywords: Ivana Sajko, madness, revolution, Woman-Bomb, drama, theatre

1. Uvod u antipoetička načela autorice

Ivana Sajko predstavnica je mlađe generacije hrvatskih autora (1975) čiji rad suvremeni antologičari svrstavaju u "novu hrvatsku dramu" (Rafolt 9). U svrhu temeljitijeg i jasnijeg uvoda u Sajkičina poetološka načela i dramaturške tehnike ukratko će biti prikazane tri ključne skupine

takozvane mlade generacije pisaca koje su mogle značajnije utjecati na autoričino dramsko pismo – to su predstavnici novije engleske, njemačke i, naravno, hrvatske drame.

Kada govorimo o novijoj europskoj drami, čiji su trendsetteri odnosno predvodnici tradicionalno dramatičari engleskoga i njemačkoga govornog područja, često polazimo od tvrdnje da je utemeljena na pojavi koja se naziva "in-yer-face" teatar. Za neke je teoretičare "in-yer-face" teatar (kovanica Aleksa Sierza), odnosno teatar "krvi i sperme", kako se prevodi na našim prostorima, prolazni trend (Nikčević 43) koji se s pozornica britanskih kazališta tijekom 1990-ih godina proširio u ostatak Europe i to kroz djela mladih autora kao što su Sarah Kane i Mark Ravenhill. "In-yer-face" teatar uz eksplicitno prikazivanje nasilja i seksa na sceni tematizira sve moguće tabu-teme poput ubojstva unutar najuže obitelji (matricid, oceubojstvo, djecoubojstvo), incesta, silovanja, i mučenja. Uz "in-yer-face" teatar nastavljaju se vezati kontroverze jer je prvotno odbačen, a tek kasnije hvaljen od strane kritičara, ali u praksi nikada nije prihvaćen od strane publike (Nikčević 43).

Kako "in-yer-face" trend ipak nije u potpunosti prevladao u europskim kazalištima, potrebno je naći zajednički nazivnik za europsku dramu pod koji bismo mogli svrstati sve pojave i pravce nakon druge polovice 20. stoljeća, a to bi bila "postmoderna drama" odnosno "postdramsko kazalište". Hans-Thies Lehmann "postdramsko kazalište" opisuje kao kazalište koje obuhvaća nove izvedbeno-umjetničke paradigme i ruši konvencije dramskog kazališta. To je

> *kazalište dekonstrukcije, plurimedijalno kazalište, restaurativno tradicionalno/konvencionalno kazalište, kazalište gesti i pokreta. (...) višeznačnost, slavi umjetnost kao fikciju, slavi kazalište kao proces, diskontinuitet, heterogenost, ne-tekstualnost, pluralizam, više kodova, subverzija, svemjesnost, perverzija, akter kao tema i glavni lik, deformiranje, tekst samo osnovni materijal, dekonstrukcija, tekst važi kao autoritaran i arhajski, performans kao treće između drame i kazališta, anti-mimetičnost, odupire se interpretaciji. (Lehmann 25)*

Postmodernu dramu njemačkoga govornog područja nakon epskog kazališta Bertolta Brechta, proleterskog i političkog kazališta Erwina Piscatora, dokumentarističkog teatra Rolfa Hochuta i Petera Weissa određuju pojave poput nove stvarnosti 1970-ih i 1980-ih godina (Neue Sachlichkeit) u djelima Nijemaca Petera Weissa, Petera Handkea i Botha Straussa, koji doživljavaju zamor od

apstraktnih slika i obrađuju životne teme poput psihe ili obiteljskog života. Uz Nijemca Heinera Müllera važno je spomenuti Elfride Jelinek i Thomasa Bernharda kao austrijske predstavnike novije drame čiji komadi već imaju dodirnih točaka s "in-yer-face" teatrom, osobito u području tema koje obrađuju, a koje nastavljaju obrađivati i njihovi mlađi kolege čije je kazalište više redateljsko – Thomas Ostermeier, Marius von Mayenburg, Dea Loher itd. Predstavnike okupljene pod nazivom "nova njemačka drama", među kojima su i već spomenuti Marius von Mayenburg i Dea Loher, karakterizira snažno opiranje konvencijama, zbog čega Dunja Dragojević piše o "pokušaju negiranja programa" kao programskom ishodištu mlade generacije dramskih pisaca (12). Negiranje programa kao program pisanja uvodi u problem antipoetike o kojem će biti govora. Navedeni njemački autori svoj dramski tekst grade prvenstveno oko moralnih i ideoloških pitanja, bez stvaranja iluzije da su odgovori jednostavni, dostupni ili uopće mogući. Karakterizira ih snažan društveni angažman: "Izvjesno je da je paleta tema djela mladih njemačkih dramatičara vrlo široka i proteže se od intimne obiteljske problematike do filozofskih pitanja ljudske egzistencije, ali nemoguće je previdjeti veliku zastupljenost aktualnih političkih i društvenih tema" (Dragojević 13). Može se povući paralela između njemačke i engleske skupine mladih autora u pogledu dovođenja rubnih skupina društva na pozornicu, kao i brutalnog i vulgarnog ophođenja likova (Dragojević 14). Za razliku od engleske publike, koja je odbila nove tendencije, njemačka je kazališna publika na temelju promjena u dramaturškom stilu rapidno pomlađena.

"Nova hrvatska drama" etablirala se kao pojam koji povezuje dramsko stvaralaštvo devedesetih godina. Stvaralaštvo te generacije pisaca pokazuje dominantne zajedničke karakteristike. To je eskapistička tendencija zatvaranja izvannacionalnim utjecajima s jedne strane i monologizacija tradicionalno pretežito dijaloškoga dramskog teksta s druge (Boko 5). Nešto kasnije Leo Rafolt u pokušaju osuvremenjivanja pregleda dolazi do zaključka kako ne postoji jedinstveni poetički obrazac svojstven svim autorima od devedesetih do danas:

> *[O]ni su različiti i ako se pogledaju teme kojima pristupaju, a koje se kreću od stalnih preokupacija poviješću i zbiljom do eskapizma na granici eksperimentalne prakse. Jer Miro Gavran, Boris Senker, Ivan Vidić, Ivana Sajko i Lada Kaštelan u dramskopoetičkome su smislu različite autorske pojave, a da ne govorim pak o njihovu vrlo različitom generacijskom backgroundu. (Rafolt 9)*

U većini slučajeva radi se o autorima koji imaju eksperimentalan i destruktivan stav spram konvencija te učestalo koriste prikaze nasilja u pisanom tekstu i na pozornici, što ih povezuje s engleskom "in-yer-face" dramaturgijom. Postoji ipak jedan nazivnik koji ih sve povezuje, a to je postmoderna. Adriana Car-Mihec postmoderno hrvatsko stvaralaštvo prepoznaje u brojnim karakteristikama koje, iako se ne mogu pripisati jednoj stilskoj formaciji, ukazuju na svoju postmodernost, osobito ako se karakteristike u dramskom tekstu pojavljuju u većem broju:

> *Kao najčešći postupci spominju se dobro znana citatnost, metatekstualnost, tekstualni parazitizam, žanrovska nečistoća, nemogućnost jednoznačnog definiranja radnje, prevladavanje granica trivijalne i visoke literature, miješanje stilova i oblika, igrivost oblika i smisla, karnevaliziranost, parodičnost, grotesknost, socijalni eskapizam, osobiti odnos prema tradiciji, ukinuće polemičnog odnosa prema društvenoj stvarnosti i sl. (Car-Mihec 71)*

Ivana Sajko u intervjuu "Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta" (Popović 8) tvrdi kako je suvremena njemačka drama imala snažan utjecaj na njeno stvaralaštvo. Stoga je zanimljivo promotriti i usporediti njen opus u kontekstu nove hrvatske i njemačke drame, a s osvrtom i na srodnu englesku dramu.

Predstojeće stranice nude pregled ideja koje prevladavaju u teorijskom i dramskom djelu Ivane Sajko, od kojih neke imaju jasna obilježja onoga što nazivamo "novom hrvatskom dramom" te suvremenom njemačkom dramom, dok druge imaju potpuno originalan i autorski vrlo osoban i individualan pristup drami i kazalištu. Ivana Sajko rođena je 1975. u Zagrebu gdje je diplomirala dramaturgiju. Njena je karijera bogata iskustvom i nagradama, a biografske crtice bilježe da je radila kao voditeljica književne emisije, urednica časopisa, predavačica na fakultetu, dramaturginja i redateljica dramske skupine. Od njenih je proznih djela važno navesti roman Povijest moje obitelji u kojem se također naziru ideje i stavovi njene poetike koji će detaljnije biti prikazani u nastavku.

U žarištu su ovog pregleda dva Sajkičina teorijska djela: magistarski rad naslovljen Uloga i tematizacija ludila u drami 20. stoljeća (u nastavku: Uloga ludila) završen 2005. te djelo Prema ludilu (i revoluciji): čitanje tiskano 2006. (u nastavku: Prema ludilu). Na temelju navedenih naslova nameće se pretpostavka da Sajko svoje teorijsko-estetsko polazište u drami, kazalištu, pisanju te umjetnosti općenito gradi oko tri okosnice, od kojih su dvije psihička i društvena stanja – ludilo i

pobuna/revolucija – a treća autoričin modus operandi – istraživanje granica umjetnosti, točnije pisanja. Ta će se pretpostavka oprimjeriti na autoričinoj trilogiji Arhetip: Medeja, Žena-bomba, Europa koja je sazdana od tri monodrame. Sve tri imaju ženski lik u svom fokusu, koji kroz monolog analizira vlastiti (zdravi) razum, svoje tijelo, sebe u kontekstu javnoga i privatnoga, vlastitu borbu kroz životne situacije, proturječja, nametnute norme i pobunu kao način borbe protiv njih.

No prije analize trilogije, potrebno je dati uvid u teorijska počela koja Sajko iznosi u Ulozi ludila i Prema ludilu. Iako napisana i objavljena u prilično kratkom vremenskom rasponu, oba navedena teorijska djela značajno se razlikuju u stilu i metodologiji. Uloga ludila je kao magistarski rad napisana u skladu s konvencijama akademskog pisma, dok Prema ludilu sadržava puno otvoreniji i osobniji pristup vlastitoj poetskoj interpretaciji teorijskih polazišta.

Pojam "antipoetika" primjeren je zbog djelomične nemogućnosti karakteriziranja Sajkičinih djela kao strogo "teorijskih" te je u skladu s porukom koju prenosi Prema ludilu, djelo koje snažnije nego Uloga ludila naglašava potrebu ukidanja propisanih formi. Sajkičina je antipoetika, po uzoru na novu njemačku dramu, utemeljena na nemogućnosti prihvaćanja fiksiranoga poetološkog obrasca. Sajko nastoji pretjerivanjem u stilu i značenjima potaknuti osobnu pobunu koja bi sve forme mogla dovesti do točke vrenja, do eksplozije. Imajući na umu da je poetika teorija literarnih formi (Genette 14), jasno je odakle proizlaze poteškoće u definiranju Sajkičina pisanja kao poetike, te je shodno tome prikladno koristiti predmetak "anti" kako bi ukazao na značenjsku opreku tradicionalnoj upotrebi termina "poetika".

U magistarskom radu obranjenom 2005. godine na temu ludila u drami 20. stoljeća autorica je u velikoj mjeri formirala teorijska stajališta koja su predmet ovog rada. Razložno tome, ta će stajališta u narednim poglavljima sadržajno prethoditi saznanjima iz autoričine monografije objavljene godinu dana kasnije. Dvije već spomenute okosnice – ludilo i revolucija – predstavit će se kroz autoričinu teorijsku vizuru, dok će treća – pisanje – najvećim dijelom pronaći svoje mjesto u analizi odabranih dramskih tekstova.

2. Ludilo kao oslobođenje dramske forme

Sajko ludilo postavlja kao centralni pojam koji ujedno nudi ključ razumijevanju predloška analiziranoga u magistarskom radu (radi se o drami Marat/Sade Petera Weissa), kao i prostor izvan ustaljenog shvaćanja realnosti. Desiderius Erasmus Rotterdamski i Shoshana Felman dvoje su autora koji kroz Sajkičin rad potkrepljuju shvaćanje ludila kao stanje slobode. Drugu ulogu ludila, kao metode proturječja koja razbija ustaljene odnose, Sajko otkriva u djelima Michela Foucaulta. Foucault i Felman profiliraju se kroz rad kao esencijalni za razumijevanje Sajkičina poetološkog polazišta te za interpretaciju i razumijevanje njenih komada. Postavlja se pitanje zašto je Sajko odabrala upravo ludilo kao žarište interesa? Naime, dvostruka uloga ludila kao privatnog i javnog (političkog) procesa određuje ujedno i Sajkičinu upotrebu tog "stanja uma": "Namjera mi je pokazati kako ludilo, čak i u svom najspecifičnijem i najužem polju razmatranja – onom medicinskom – uvijek potvrđuje političku alegoriju kakvu provocira i u dramskoj književnosti" (Sajko, Uloga ludila 2). Foucault prikazuje povijest ludila kao lančanu reakciju razvrstavanja "poželjnih" i "nepoželjnih": "Siromasi, skitnice, kažnjenici i 'pomućeni umovi' preuzeće ulogu koja je ostala za gubavcem" (Fuko 18). Prostor izvan društva ujedno je prijetnja pojedincu, koji ne smije remetiti red ako želi ostati u društvu, ali i prostor otpora i slobode, jer nije pod kontrolom sustava. Ako je ludilo prema Foucaultu balansiranje na rubu norme i u konačnici pozicija "izvan društva", Sajko tu poziciju koristi za politički napad. "Namjera mi je pokazati da se unutar dramske književnosti svaka rasprava o ludilu, bilo da je riječ o ludilu kao metafori svijeta, bilo da se radi o patologiji samog autora, pojavljuje kao rasprava o društvu usko povezana s političkom pobunom" (Sajko, Uloga ludila 3). To "političko" kod Sajko je u pisanju uvijek izraženo, a podrazumijeva stalno propitivanje struktura vlasti i poticanje na aktivizam, a kao primjer moguće je navesti već spomenuti roman Povijest moje obitelji koji osim kronike jedne obitelji opisuje i stvarne događaje u životima Ivana Gorana Kovačića, Vlade Kristla ili Brune Bušića – umjetnika i slobodoumnika koji su aktivno izražavali svoja stajališta i kritiku. Osim toga, roman opisuje i politički nabijene događaje poput okupacije Zagreba, NDH, kontroverzi oko partizanskog pokreta, Hrvatskog proljeća, Titove smrti, 1990. godine.

Analizirajući komad Petera Weissa Sajko prepoznaje autorov podtekst u kojem se odvija neka vrsta umjetničke borbe. "Biti pisac koji se bori da ne bude progutan vlastitom fikcijom u sebi nosi neku naznaku ludila, neki prešutni kulturološki biljeg tzv. ne-normalnog suodnošenja sa zbiljom,

aluziju na određeno stvaralačko iskustvo koje može izmaći kontroli" (Uloga ludila 56). Proces stvaranja time postaje mjesto obračuna sa sobom i sa svijetom. Izmaknuti kontroli ujedno je i postati aktivan spram svijeta time što se nudi glas onome što još nije sadržano u njegovoj stvarnosti. Dok Weiss svoj glas koristi upravo u tom pogledu s ciljem mijenjanja ustaljene slike svijeta, Shoshana Felman nudi autorici potreban teorijski aparat da ludilu pristupi kao poželjnom i plodonosnom procesu. Pritom ključni nositelj dramskog diskursa nije jezik, već tijelo:

Promjena koju donosi "Marat/Sade" jest u naslućivanju inverzivnog odnosa dramskog i fizičkog, u načinu na koji tijelo, a ne više tekst, postaje nosiocem bitnog alegorijskog ključa predstave. Kada Derrida zaključuje kako je rečenica impregnirana normalnošću, on to ne govori za tijelo. Tijelo može biti nastanjeno ludilom, upravo je tijelo ono što se iskazuje kao nosilac nemoguće slobode o kojoj govori Bataille ili pak jezika ludila za kojim traga Foucault. (Sajko, Uloga ludila 133)

Funkciju tijela u operativnom kontekstu preuzima dramski oblik koji je u Prema ludilu predstavljen kao prostor "izmicanja" ustaljenim značenjima, definicijama, jednoznačnosti:

Izmicanja koja su ovdje u igri, izmicanja su samog objekta – neizrecivog i neprikazivog – ludila koje se otima svakom sistemu, izmičući čak i metafori, uvijek, uvijek i uvijek, u novo, novo i novo, u neko drugo preneseno značenje, ili u anomaliju na tijelu diskursa ili tijelu običaja; ono isklizava u drugo, drugo i drugo poetsko ili znanstveno područje gdje se opet konstruira, da bi iznova, iznova i iznova od tamo umaknulo. To je karakter slobode. U nju je upisana želja koja ima značaj rođenja – izraziti sebe jezikom, postupkom, mišlju koji nisu već unaprijed determinirani.
Bitno je i "što" i "kako" govorim.
Jer upravo "kako" – to je ono "što" i želim reći.
A ono "što" želim reći – to sam ja. (Sajko, Prema ludilu 10)

"Što" autorica želi reći ostaje utvrditi kroz pojedinačne analize njenih dramskih tekstova, no ovaj rad ne može sadržavati definitivan sukus autoričina dramskog pisma, djelomično zbog toga što ona izbjegava zadržavanje svog izraza u stanju definitivnog određenja, a drugim dijelom zbog njena raznolikoga i bogatoga dramskog stvaralaštva, koje nije završeno. Odgovor na pitanje "kako" Sajko to pokušava postići valja potražiti u djelu Shoshane Felman:

Postoji mnogo stilistički sofisticiranijih načina [od autobiografije] pomoću kojih književnost komunicira s ludilom: pomoću pouzdanih i nepouzdanih pripovjedača; pomoću pripovjedača koji (pouzdano ili nepouzdano) tvrdi da je luđak (Nerval, Flaubert) ili, obrnuto, pomoću pripovjedača koji tvrdi da je zdravog razuma, no čije pripovijedanje možda pokazuje suprotno (guvernanta kod Jamesa); pomoću pripovjedača koji, poput Edipa, zauzima fatalnu ulogu psihoanalitičkog tumača koji sam sebe nehotice optužuje (guvernanta kod Jamesa); pomoću teme, lika koji je stereotipiziran klišej "ludosti" kao metafore za društvenu devijantnost i disidenciju (Flaubert); pomoću romantične retorike (Nerval, Flaubert)[1] *(Felman 4)*

Kako će se kod sva tri teksta trilogije raditi o monologu, može se predvidjeti da Sajko postavlja ulogu pripovjedačice kao ključnu u tekstu, što je u skladu s trendom monologizacije novije hrvatske drame.

3. Pobuna/revolucija kao preporod

U intervjuu iz 2004. godine Sajko tvrdi: "Stvar je osobnog dostojanstva preuzeti neki model borbe – a nju ne smatram rušilačkom već uvijek kreativnom" (Popović 4). Njena potraga za poveznicom između pisanja, čina pobune ili revolucije i njihova kreativnog doprinosa društvu započeta je i prije završetka njena ovdje prikazana dva teorijska djela. U istom intervjuu Sajko priznaje da su na nju najviše utjecali njemački pisci Brecht, Müller i Weiss, kojima duguje svoje osnovno znanje o drami, dok istovremeno pokazuje ogromno poštovanje prema Hans-Thies Lehmannovoj teoriji o postdramskom kazalištu koja joj je ponudila temelje za vlastitu poetsku potragu, pri čemu dominira Lehmannova misao o načinima postizanja realnosti u novom teatru (Sajko, Prema ludilu 28). Iako je tada već oblikovala jezgru svoje antipoetike o odnosu ludila, revolucije i pisanja, pokazalo se da je stroga forma akademskog rada sprječava u izražavanju misli, posebice uzimajući u obzir njeno divljenje postdramskim eksperimentima u pogledu sadržaja i književnih oblika, to jest postdramskim mogućnostima. Iz te je autoričine pobude godinu dana nakon završetka magistarskog rada nastala knjiga Prema ludilu (i revoluciji): Čitanje koju karakterizira puno otvoreniji te nekonvencionalan pristup djelomično istoj ili srodnoj tematici obrađenoj u Ulozi ludila.

Upravo u Prema ludilu Sajko naglasak stavlja na pojam pobune odnosno revolucije. Pobuna je za Sajko poželjan stav i jedini način za postizanje slobode i "kvalitetne" umjetnosti, što najbolje objašnjava u ranije spomenutom intervjuu pod privlačnim i provokativnim naslovom "Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta":

Neistina jedne sterilne, licemjerne građanske kulture glasi da je revolt nešto nezrelo, nešto što će proći s godinama, ako si normalan. A upravo nas pobuna prema sistemima štiti od intoksikacije općim stavovima, od tuđe, a i vlastite gluposti, od starenja, štiti nas da ne upadnemo u san gdje je svaki autoritet neupitan. Dobra umjetnost je sigurno revoltirana i psovačka (ne mislim vulgarna) (…) . A ako je takva tada je i potrebna. Na kraju krajeva, mislim da je u nas kao ljude upisana potreba za stvaranjem. Naši su progresi i održanje utemeljeni na proizvodnji i rađanju – stoga je stvaranje samorazumljiv način samopotvrde i jedini suvisli otpor prema konvencionalnosti, javnom mišljenju, smrti… (Popović 10)

Veza između ludila, pobune i promjene postaje očita ako se ludilo promatra kao stanje pobune i odbijanja pokoravanja nametnutoj normalnosti te pobuna kao proces stvaranja nečega novoga, nečega što je u opoziciji postojećem redu. Pobuna postaje neizbježna za budući napredak, a krajnji je rezultat pobune revolucija, potpuna promjena koja ne bi trebala prestati odvijati se, što bi dovelo do približavanja "idealnom stanju stvari". Time ona postaje glavni pogon, kretanje "prema" nečemu i kreiranje nečega novoga, uvijek iznova. U takvom revolucionarnom modusu književnost može i mora utjecati na stanje stvari:

U svakom slučaju mislim da umjetnost nije izolirana i pasivna vrsta koja prebiva u književnim ladicama, u bijeloj ili crnoj kutiji, već da ima političku moć koju, ako hoćeš, možeš preuzeti i radikalizirati. Ona je svojevrsni treći put, ali, upravo kao i politika, nametanjem određenog mišljenja može nametnuti i određene stavove ili krize stavova. I ako je takvom shvatimo kroz sva polja njezina mogućeg širenja: od intimnog, preko samog medija u kojem nastaje, pa do kulturnih, ideoloških, ekonomskih polja koja se oko nje umnažaju – ona je sposobna odvesti u ludilo, avangardu ili revoluciju. (Popović 10)

Utjecaji koje Sajko spominje izrazito su vidljivi u Prema ludilu, a posebice je izražen prijelaz iz područja privatnog djelovanja/pisanja/mišljenja u javno područje društvenih i političkih rezultata.

Primjerice, već ispod prvog podnaslova stoji sljedeće: "Ova mi je knjiga bila potrebna, kako bih izrazila nešto vrlo praktično i vrlo intimno te, nadam se, pojasnila (sebi) neka svoja estetska i etička ishodišta." (Prema ludilu 8) Autor/ica iznosi svoje intimne misli, što za nju predstavlja proces nužan za postizanje javne aktivnosti. To je prema tome proces "izlaska iz sebe": "Mislim da se čovjek ne može baviti nekim poslom, posebno ako njime direktno utječe na sredinu, njen kulturni krajolik i mišljenje, ako se do kraja ne izloži u svojim najbolnijim točkama te prihvati rizik da kritizira i bude kritiziran" (Popović 6). Dvadeset i šest poglavlja djela Prema ludilu ne slijede nikakvu vidljivu shemu. Autoričine se interpretacije pojavljuju nasumično i poprimaju oblik grubo organiziranog romana struje svijesti.

Prvi naslov "Upravo to" u sebi nosi ideju zaključka, dok posljednji naslov postavlja pitanje koje se tradicionalno pojavljuje u uvodu: "O čemu se ovdje zapravo radi?" Obrnuvši svoj rad naglavačke, Sajko određuje stil svog pisanja i standardne postavke prilagođava temama ludila, revolucije i pisanja. Kroz ovu se inverziju i/ili diverziju Sajko oslobađa od nametnutih formi i reda, te si može dopustiti pisanje osobne teorije. Otkrivši svoje najskrivenije pisanje i čitanje Sebe, autorica podastire svijetu ne-teorijsku teoriju, oksimoron koji otežava pokoravanje strogim kriterijima kada se pravi razlika između teorije i drame. Sajko objašnjava:

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

Ono što Sajko ovdje opisuje koncept je "minskog polja", jedan od njoj najdražih simbola koji koristi i kao lajtmotiv. "Minsko polje" predstavlja prostor borbe protiv tradicionalnog definiranja umjetničke i ljudske misli u bilo kojem obliku ideologije (znanstvenom, političkom itd.) ili pak njeno zarobljavanje unutar propisane i fiksirane forme. Razumna je pretpostavka da je Sajko, izravno ili neizravno, preuzela ovaj koncept iz poznatog eseja Annette Kolodny Dancing Through the Minefield, posebice stoga što Kolodny u svom eseju zagovara pluralizam i korist zaigranog čitanja naspram slijepog prihvaćanja unificiranog ili ekskluzivnog čitanja (2146). Upravo je razigranost stila ono što

Sajko omogućuje napisati teoriju u obliku osobnog dnevnika koji kombinira sekundarnu literaturu, vlastito iskustvo pa čak i maštu ili poetsku inspiraciju.

Kada Sajko piše svoju poetiku u minskom polju proučenog i pročitanog materijala, ne pokušava "formirati", kako je očekivano, model pisanja, već uništiti krute forme kako bi postigla umjetničku slobodu i pokrenula revoluciju. Osim Lehmannovih postmodernističkih smjernica, slične ideje nalazi i kod Antonina Artauda koji zaključuje kako su vremena u kojima je umjetnost podložna ispunjavanju normi prokleta i paklena (Sajko, Prema ludilu 12) ili pak kod Paula Feyerabenda koji opisuje deterministička metodologiju koja rezultira samo ideološkim artefaktima, ali ne i umjetnošću (Sajko, Prema ludilu 24). Iako revolucija, koju ona želi pokrenuti dugoročno gledajući treba postići učinak na svim razinama života i društva, Sajko prvo i najvažnije zagovara pravo na osobnu revoluciju: "Ja, Ivana Sajko, ja sam svoja kćer / svoj otac, majka svoja / i ja" (Sajko, Prema ludilu 13). "Ja" kao apsolutni subjekt i tvorac vlastite realnosti preispituje svijet oko sebe. Tehnike traganja pritom nisu ni strogo ozbiljne ni određene, već po svojoj naravi preuzimaju oblik igre koja negira svijet postavljajući svoja pravila:

> Želim tragati i skretati, iz smrtne ozbiljnosti u lakrdiju i obratno, čitati u svim smjerovima, bez metode, no prateći pozicije stvaranja koje me pokreću ili lome ili ljute ili me barem zbunjuju, tražeći aspekte koji posjeduju ono što prepoznajem kao ludo:
>
> NEČITKO I NEGLEDLJIVO
>
> BEZ JEZIKA I BEZ SLIKE
>
> BEZ TIJELA
>
> BEZ DOMA
>
> IZVAN KONTROLE. (Sajko, Prema ludilu 11)

Foucaultova dijagnoza društva pomaže joj zaključiti kako je ludilo aparat koji ima moć kontrole nad društvom i utjecanja na nj. Ludilo je stoga put k revoluciji. Pobunjenički stav koji može i treba dovesti do revolucije obilježen je željom za samostalnošću, za riskiranjem, za bezobraštinom, za spremnošću na patnju i trpljenje straha: "Ionesco izvikuje revolucionaran odnos prema stvaranju, jer vjeruje da se umjetnik bori za poziciju tzv. usamljenosti, koja je s onu stranu tipova, i ne poklapa

se niti je u skladu sa sistemom. Malo rizika. Malo straha. Malo (više) bezobrazluka. Tako ja to čitam" (Sajko, Prema ludilu 20).

Sajkičino je shvaćanje pobune, naravno, ponajprije borba unutar domene umjetnosti, točnije dramskog pisma. Štoviše, borba postaje fundamentalna karakteristika njene umjetnosti:

Umjetnost sadrži osnovne principe borbe koja je istovremeno i estetska i politička borba, pa stoga mora biti oslobođena unificirajućih i totalizirajućih paranoja, koje rezultiraju zaljubljivanjem u moć. Trebalo bi razviti akciju, misao i želju kroz proliferiranje, jukstaponiranje i disjunkciju, a ne to činiti podčinjavanjem vrstama i hijerarhiji. Prva praksa intenzivira misao, a analizom se služi kako bi umnožila oblike i domene u kojima se misao može razviti. Upravo su navedena stajališta, kako vidi Foucault, praktične upute što proizlaze iz djela Deleuzea i Guattarija. (Sajko, Prema ludilu 55)

U zaključku svojih čitanja teorija o revoluciji te u želji sumiranja najpraktičnijih i političkih ciljeva Sajko se oslanja na Fichtea. Pravo na revoluciju jedno je od temeljnih ljudskih prava, a država samo sredstvo postizanja organiziranog društva, te stoga nema pravo ograničavati pojedinca (Sajko, Prema ludilu 101). Od one najosobnije revolucije misli i iskušavanja granica Sebe Sajko stiže do političke revolucije koja može utjecati na organizaciju države i društva. Prostor za obje revolucije nalazi u pisanju, odnosno u drami. Prvo, jezik ludila usko je povezan s istinom i nema ograničenja. Uvijek je potrebno pokušati ponuditi ludilu glas kako bi se približilo idealu slobodne misli. Drugo, osobni jezik ludila u umjetnosti nalazi plodno tlo. Stvaranje umjetnosti jednako je stvaranju svijeta. I treće, sve što pojedinac radi treba biti drugačije, provokativno i treba imati za cilj preporod ideja. Stoga i Sajko kao pisac, revolucionira vlastito pisanje.

"Kazalište, najradikalnija događajna umjetnička forma" (Sajko, Prema ludilu 33) postaje predmet Sajkičina eksperimenta. Stvarnost novog teatra ona pokušava pronaći u pisanju komada koji izbjegavaju koherentnost, sintezu i mimezu te postaju potpuna suprotnost propisanim klasičnim formama. Nadalje, ludilo ne treba ostati samo dijagnoza kako je to predložio Foucault. Sajko inzistira na pretvaranju ludila u produktivnu i učinkovitu mašineriju: "Moja je bomba ritam mašina… " (Prema ludilu 39) To je bomba u njenom metaforičkom minskom polju koja ilustrira kako bi revolucija trebala funkcionirati i objašnjava zašto njena čitanja ne prate kronološki, logički ili bilo koji drugi redoslijed. Sukladno tome, Sajko koristi "revolucionaran" pristup vlastitim tekstovima.

Koristi postdramske elemente kao bazu oko koje započinje formirati eksces i deformacije kako bi usmjerila vlastito pisanje k ludilu i revoluciji:

> *Ličnost na sceni ne mora nužno biti integrirana skladna sinteza koja čini okosnicu predstavljanja, budući da se ni napisani dramski lik ne konstruira isključivo objedinjujućim i dosljednim diskursom, nego mnoštvom diskursa različitog podrijetla. Suvremena ga je dramska književnost – poput Müllerova Hamleta ili Gilgameša – dekonstruirala, pa ga zatim takvog – raspadnutog, tekućeg i polimorfnog, zaljubljenog u brodski propeler – proslijedila prema pozornici. Tijela autora, lika, glumca, sada se prožimaju, izmjenjuju, preskaču jedno u drugo. (Sajko, Prema ludilu 63)*

Ovaj citat ujedno može poslužiti i kao uputa, jer opisuje bit Sajkičine vlastite metode pisanja komada. Nije to metoda koja nastoji biti originalna jer, prema Lehmannovoj postmodernističkoj viziji svijeta i književnosti, nema više mjesta originalnosti u postojećem poretku stvari. Ponajprije, to je metoda kojom se otvaraju novi prostori gdje bi originalnost mogla biti moguća. To je poetika koja nastoji prevladati postmodernizam (pretjeranom) upotrebom suvremenih formi i značenja. U tom smislu, to je ujedno i antipoetika postmodernizma gdje predmetak "anti" oponira procesima propisivanja i unifikacije, a koji su inače inherentni pojmu "poetika".

Sve se tri okosnice njene teorije – ludilo, revolucija i pisanje – ogledaju u trilogiji Arhetip: Medeja, Žena bomba, Europa. Kako je Sajko vrlo plodna i aktivna autorica, postoji mnogo drama koje zaslužuju biti uvršetene ovdje, no upravo je ova trilogija reprezentativan primjerak povlačenja poveznice između navedenih okosnica.

4. Trilogija Arhetip: Medeja, Žena-bomba, Europa – ispisivanje ludila prema revoluciji

Trilogija Žena-bomba sadrži tekstove Arhetip: Medeja, Žena-bomba i Europa (Monolog za majku Courage i njezinu djecu) koji, dovršeni u razdoblju od četiri godine, predstavljaju razvojni put i primjenu predstavljenih autoričinih poetoloških razmatranja. Sva tri teksta trilogije povezuje odrednica "monolog" koji nema fiksirani oblik, već autorica u svakom od njih pronalazi nova rješenja i nešto drugačiji oblik.

Prvi je dio trilogije naslovljen Bilješke s odigrane predstave: Arhetip: Medeja. Monolog za ženu koja ponekad govori i u njemu se može "razvidjeti (post-dramsko) križanje metateatarskih strategija i femininih, a možda i feminističkih preokupacija" (Čale Feldman 97). U drami se ne pojavljuju drugi "likovi", a dramski se diskurs temelji na Medejinoj samoanalizi:

Teško mi je govoriti kao žena.
Mogla bih biti žena kao što ljudi bivaju
shizofrenici
i skrivati maternicu u stisnutoj šaci velikog
muškarca. (Sajko, Žena-bomba 7)

Središnji dio komada čini jedno sjećanje: ona, on i djeca pošli su autom, kao obitelj na blagdan, nekamo gdje on mora održati govor: "Morali [su] odjenuti sivo i obući uske cipele. Jer u javnosti nije dostojno pokazivati široka stopala…" (Sajko, Žena-bomba 9). Ovdje je vidljiv kontrast privatnog i javnog života: u javnosti sve mora biti idealno; ona se mora smiješiti, nositi sivo, dok je u stvarnosti žuljaju preuske cipele. Sudaraju se elementi dužnosti i slobodne volje što u njoj stvara osjećaj frustracije zbog nametnutih pravila ponašanja. I ona i djeca moraju učiniti sve što se od njih očekuje, i ne smiju se žaliti, pogotovo ne ona koja mora "biti zakopčana, utegnuta, grudima okrenuta muškarcu, poluprofilom prema ostalima" (Sajko, Žena-bomba 9). Njeni osjećaji pomiješanog bijesa, nelagode, srama, muke, zarobljenosti kulminiraju i ona počinje maštati o različitim načinima ubojstva: "progutala sam pištolj i nož, otrov i bombu, zvekećem dok hodam i u svakom bih trenutku mogla eksplodirati" (Sajko, Žena-bomba 14). U tom trenutku razmišlja o probadanju nožem, bacanju bombe, pucanju iz revolvera, a sve da uništi tu iluziju u kojoj je prisiljena živjeti:

U desnoj ruci držim nož. Oštrica je duga dvadeset centimetara. Prstima sam čvrsto prihvatila dršku. Udaram iz ramena. Brzo. Još jednom. Ruke su mi najednom masne i ljepljive. Ne gledam gdje ubadam. Kod prvog udarca osjećam otpor tkiva i gadljivost. Kod drugog više ništa ne osjećam.

U desnoj šaci držim bombu. Teška je, ali ne preteška. Lijevim kažiprstom skidam poklopac upaljača. Brojim sekunde. Jedan, dva, tri, bacam je na cilj. Okrećem leđa eksploziji. Na podu sam s rukama preko glave.

Ne čujem.

Ne vidim.

Revolver. Držim ga s obje ruke. Ciljam. Dižem ga do visine očiju. Gledam kroz nišan. Ruke mi se tresu. Smirujem ih, dobro je, mišići su mi napeti, ukočena sam. Palcima otkočujem oružje. Ponovno nišanim. Zadržavam dah. Pucam. Lagani grč u vratu.

Udišem. Pucam još jednom.

Ne mislim na pištolj.

Mislim na tebe.

Da li me voliš? (Sajko, Žena-bomba 15)

Uočljivo je na mjestima vizualno oblikovanje monologa u stilu lirike, pri čemu tekst ostavlja mnoštvo praznina ukazujući na intenciju autorice da oblikovanjem "tijela" teksta prikaže njegovu nedorečenost i sažetost. Drugi odmak pojavljuje se autoričinim uplitanjem u monolog: "(Pružam joj papir s rečenicama: Sada čitaj uz uzglavlje svoje djece, kao bajku za laku noć.)" (Sajko, Žena-bomba 9). Time se monolog prividno razbija i razvija u dijalog, no samo prividno, jer on nema komunikativan zadatak, to jest ne dolazi do prenošenja informacija. Medejin monolog bio bi potpun i bez autoričinih intervencija. One unose u tekst pogled izvana i dodatnu nepoznatu i do kraja nerazjašnjenu dimenziju priče: "(Nisi stara, kažem joj i Ona me poziva. Plešemo zagrljene, okrećemo se, nespretno, nebitno.)" (Sajko, Žena-bomba 14). Ulazak autorice u tekst ukazuje na njenu upletenost u proces izgradnje i njen emocionalni udio u samoanalizi lika.

Monolog u tekstu Žena-bomba okružuje tekst u prozi koji upućuje na autoričino istraživanje problema smrti, samoubojstva i terorizma. Kao i u slučaju Medeje, monolog, ali sada manjim dijelom, ima izgled lirskog teksta. Autoričin uvod pretapa se u monolog teroristice samoubojice koja se aktiviranjem bombe osvećuje muškarcu, političaru. Prijelaz na monolog teroristice emocionalno je nabijen i ukazuje na autoričinu ulogu u stvaranju teksta: "Ponekad me plaše vlastite rečenice.

Zamišljam ljude kako čitaju tekst koji još nije napisan. Ne želim stvoriti heroinu. U grču sam, ali ona govori" (Sajko, Žena-bomba 23). Borba s likom kulminirat će na samom početku monologa u otkucaju bombe, o kojoj će biti riječi kasnije. Ispreplitanje autoričina proznog teksta i monologa teroristice odvija se u šest brojčano označenih dijelova. Prozni dio drame na nekim mjestima direktno djeluje unutar govora teroristice, ponovno kao nadopuna i razbijanje njenog iskaza: "Ne deri se glupačo. Proparala si mi mozak tim histeričnim blebetanjem. Radi što hoćeš samo zašuti. Začepi taj prokleti moždani aparat! ... Blijeda si" (Sajko, Žena-bomba 49). Na drugima pak isključivo opisuje i uvodi u radnju u romanesknom stilu: "Ustala je u šest i petnaest. U nepoznatom hotelu i nepoznatom gradu. Pogledala kroz prozor. Lagana izmaglica. Još uvijek su gorjele ulične svjetiljke" (Sajko, Žena-bomba 51).

U Europi Sajko završava destrukciju monološke forme tako što osim Europe daje glasove grupnoj ulozi Djece. Europa s Djecom dočekuje povratak Pukovnika kako bi mu se osvetila za dugo čekanje, izdala ga i nastavila živjeti bez njega. Dok Europa progovara isključivo iz svojeg Ja: "JA SAM SPOMENIK KULTURE NULTE KATEGORIJE" (Sajko, Žena-bomba 69), Djeca pružaju potporu njenom monologu u obliku izvršne moći njenih zamisli, odluka i postupaka: "Tiiišiiinaaa!" (Sajko, Žena-bomba 70) te opisa događaja ili same Europe: "Ona stiže jašući na bijelom biku" (Sajko, Žena-bomba 70). U trenutku kada se predstavljaju, Djeca govore uniformno, s dojmom definitivnosti njihova statusa unutar prikazanih odnosa:

> *Da se predstavimo: mi smo nusprodukt velikih oružanih sukoba i političkih razmirica u kojima nismo sudjelovali, jer smo tada bili premali da glasamo, preslabi da demonstriramo i pretihi da tražimo svoja prava. Preživjeli smo radi naše malenkosti, sućuti pokojeg vojnika ili sasvim slučajno – radi metka koji je promašio ili granate koja nije eksplodirala. (Sajko, Žena-bomba 111)*

Njihova potpuna podređenost Europi, koju nazivaju "majkom", sadržajno potkrepljuje Sajkičin odabir odrednice "monolog" te ujedno daje politički aluzivan komentar na apatiju suvremenog društva.

Neovisno o autoričinim intervencijama u tekstu, sve tri glavne junakinje – Medeja, teroristica i Europa – imaju svaka ujedno i ulogu pripovjedačice koja prepričava svoju osobnu dramu. Kroz Medejin se monolog tako dobiva uvid u njen vrlo osoban slijed misli po pitanju njene tradicionalne

uloge u društvu – arhetipa žene koja ubija svoju djecu kako bi se osvetila mužu preljubniku. Samoanalizom ona zaključuje da se zbog svoje povijesti nalazi izvan društva: "Kao da je grijeh bolest pa mi se boje prići, / kao da sam istetovirana, / kao da posvuda po meni piše to prokleto ime" (Sajko, Žena-bomba 8). Ona odbija preuzeti odgovornost za svoju priču: "Ne želim biti Medeja" (Sajko, Žena-bomba 9). Time što se nalazi izvan društva, pozicija s koje progovara otvara joj mogućnost prepoznavanja pod prividom zdravog razuma nametnutih, a ispraznih normi. To se prije svega odnosi na klišej ženstvenosti:

Jer u javnosti nije dostojno pokazivati široka
stopala,
pogotovo ne za ženu s ožiljcima od poroda.
Ona mora biti zakopčana, utegnuta, grudima
okrenuta muškarcu
i poluprofilom prema ostalima.
Položaj podrške i poslušnosti. (Sajko, Žena-bomba 9)

Njen je iskaz nepouzdan, a retorika neujednačena i emocionalno nabijena. Nepouzdanost pripovjedačice očituje se u njenom propitivanju vlastite autentičnosti i zarobljenosti u tradicionalnom čitanju: "Možda i nisam nitko već samo netko drugi od / onog što sam trebala postati? / Možda nosim lice krivca u kojem se ne prepoznajem?" (Sajko, Žena-bomba 13). Jedino što je izvjesno je stanje ludila u kojem se nalazi. Ono je s jedne strane udaljuje od njene priče i od svijeta, a s druge joj nudi mogućnost propitivanja. Ludilo opisuje kao svoju "noć u koju [padne] poput kamena ... " (Sajko, Žena-bomba 16).

Za razliku od Medejina ludila, ono u Ženi-bombi nema jasan izvor, no moglo bi biti istodobno identificirano i kao komentar autorice u proznom dijelu, ali i kao iskaz teroristice: "U mojoj se glavi rasprsnuo nuklearni oblak, da bi se polako, sasvim polako, i uz skoro nečujno kašljucanje slegla prašina praska i ukazao obris grada okićenog cvijećem i parolama" (23). Ludilo pripovjedačice, čiji identitet ostaje uglavljen na razmeđu autoričine intervencije i lika teroristice, time poprima već funkciju metode kojom želi postići određeno razrješenje. Ono se nikada izričito ne navodi, ali se implicira u neshvatljivom činu samoubojstva i terorizma. I ova pripovjedačica progovara s pozicije

izvan društva. Ta je pozicija u ovom slučaju dobrovoljno odabrana utoliko što ona odbija svaki oblik komunikacije osim svog prodornog monologa: "Ona ne želi uspostaviti kontakt. Još uvijek ne razumijem zašto mi to radi. Ne odgovara na moja pitanja niti na moje zastrašivanje. Hrabrost je neki genetski zapis s kojim se rodila kao s talentom" (Sajko, Žena-bomba 38). Njen glas više ne zauzima poziciju spram "zdravog razuma", jer je zamjenjuje nova društvena paradigma: "Jedno je sigurno – za deset godina postajem / ekonomska dobit / čisti profit ..." (Sajko, Žena-bomba 54). Materijalizam i ekonomska računica dominantni su obrasci ponašanja kojima teroristica prodorno uzvraća postojećem sistemu. To je ujedno klišej modernog društva koji ona potencira do eksplozivnosti. Njena samoanaliza, koja je navodi na tragičnu odluku, dozvolit će joj da svoju naraciju nametne drugima: "Iz mojeg mozga NEMA IZLAZA" (Sajko, Žena-bomba 60). Njen privatni obračun sa samom sobom ujedno je time i obračun s javnošću, a njena odluka: "Moj će kratak i tihi život žene / završiti bučnom smrću ..." (Sajko, Žena-bomba 63) presuda je nad društvom usred kojeg je aktivirala bombu.

Dok je Medeja pripovjedačica svoje osobne nesreće, teroristica u Ženi-bombi ishod svoje naracije nameće društvu. Europa će, shodno tome, predstavljati dovršetak tog izlaska u javnu sferu time što je njena uloga u dosad najvećoj mjeri javna i politička. I ova je naratorica žena koja samoanalizom snažno određuje svoje Ja: "JA SAM SAMOHRANA MAJKA SVOJE RASPJEVANE VOJSKE" (Sajko, Žena-bomba 69). Imperativan karakter uloge očituje se kako vizualno, ortografskim sredstvima, tako i sadržajno, naredbama i uzvicima. Njena samoanaliza ispostavljanje je računa Pukovniku, suprugu-povratniku nakon dugogodišnjeg ratovanja (Munjin 38), a ujedno, čitanjem teksta kao političke analogije, i cijelom europskom društvu. Europina samoanaliza također nije vođena "zdravim razumom", već svoju podlogu i odobrenje nalazi u primjeni zakona koji se istovremeno pokazuje kao prostor manipulacije: "Protiv mene nije bilo niti jednog dokaza. Pravovremeno sam ih spalila ili pojela. Niti jedan tužitelj neće stavljati ruke u vatru. Niti jedna porota neće kopati po govnima" (Sajko, Žena-bomba 102). Istodobno se diskreditira i njena pouzdanost, jer ispričana naracija postaje prošireni prostor manipulacije stvarnošću u kojem je njena priča jedina i opće prihvaćena: "Objasnila sam im da nisi veliki čovjek i da nisi veliki ratnik, već najbanalnija politička pogreška. I vlada je rekla isto. I mediji. I svi smo oprali ruke" (Sajko, Žena-bomba 110). Ne treba ipak zaboraviti da je Europa ujedno i žena, zbog čega dio njene

naracije tematizira i nekadašnju ljubav prema Pukovniku. Na tom se mjestu ujedno otvara prostor za klišeizirane trenutke ženstvenosti koji ukazuje na Europino nesnalaženje u toj ulozi:

> *Znaš li ti kako je usamljeno biti debeo i nesretan? Niti u jednom časopisu koji sam pročitala nije postojao savjet koji bi mi rekao: što da radim dok te godinama čekam, sve teža, starija i ružnija, bez muža, sina i ljubavnika, već sama sa zalihama Mozart kugli i belgijskih čokoladica u obliku školjaka? (Sajko, Žena-bomba 92)*

Europino zakonom zaštićeno i na pralinama izgrađeno tijelo ne ostavlja prostor za diskurs ludila, kao što ni njen monolog ne ostavlja mogućnost odgovora ili protivljenja. Nedostatak tog prostora izjednačuje se s nedostatkom reakcije Djece na ideološke manipulacije kojima Europa utažuje svoje potrebe. Nedostatak pobune kritičan je trenutak u duševnom stanju društva, a izostanak ludila, kao govora s pozicije izvan društva, ukazuje na Europino "novo doba" (Sajko, Žena-bomba 77) kao doba imperijalizma i duševne umrtvljenosti.

Sva tri analizirana teksta sadrže metaforu bombe kao prijetnju postojećem stanju stvari. No ta prijetnja može imati različite konotacije. Poput teroristice kasnije, i Medeja je oružje koje uništava svoju okolinu: "Oružje je u meni, (...) / zvekećem dok hodam (...) . (...) U desnoj ruci držim nož. (...) U desnoj šaci držim bombu. (...) Brojim sekunde. (...) Revolver. Držim ga s obje ruke. Ciljam" (Sajko, Žena-bomba 14). Ali Medejin glas dolazi izvan norme i služi njenom preispitivanju. Medejino oružje služi destrukciji ustaljenih čitanja. Ona svojim napadom preispituje patrijarhalno društvo:

Ostarjela sam gledajući u mlječna krila svog
ljubavnika,
ostarjela sam držeći dojke u rukama pred
njegovim dječaštvom koje me vrijeđa,
zgužvala sam se od ljubomore
u čvor, ... (Sajko, Žena-bomba 16)

Otkucavanje bombe koju aktivira Medeja nastavlja se u Ženi-bombi. I njena prijetnja stavlja upitnik nad svakodnevicom tako što ju pooštrava, izmješta i sažima:

ja sam mehaničko čudo
napravljeno po provjerenom receptu:
osam kilograma plastičnog eksploziva
dva kilograma željeznih čavli
metar žice u dvije boje
baterija
detonator
i prekidač
moja je izrada jednostavna i jeftina
a ipak funkcioniram, hodam, otkucavam
imam izvrsne manevarske sposobnosti:
lako se približavam cilju
sama se uključujem
ne ostavljam dokaze
uzrokujem pad morala u neprijatelja
i goleme materijalne štete
meljem trgam gulim sjeckam
ja sam Multipractic! (Sajko, Žena-bomba 40)

Autoričina kritika samo u ovom dijelu teksta seže od ženskog pitanja u patrijarhalnom društvu do općenite devaluacije čovjeka kao robe i materijalističke ideologije kapitalističkog svijeta. Izjednačavanje tijela s kuhinjskim pomagalom istovremeno je spoznaja odnosa unutar društva, kao i objava borbe protiv takvog stanja stvari. Uporabom bombe i ostalog oružja prihvaća se metaforički model borbe.

Drugačije shvaćanje eksplozivnog tijela autorica nudi u Europi:

JA SAM DIVLJA BOMBONIJERA
VELIKA KAO KONTINENT
JA SAM ZID PODIGNUT OD NOUGAT NAPOLITANKI

JA SAM ARSENAL PRELIVENIH

BADEMA I ŽELIM PUCATI

Mogu te smlaviti jednom rukom, ali neću. Nisam još dovršila. (Sajko, Žena-bomba 92)

Kako Europino tijelo nije prostor diskursa ludila, već isključivo diskursa dominante moći, njeno pucanje ne narušava postojeće stanje stvari, već implicira njen potencijalan daljnji rast i osnaženje statusa unutar društva. Upravo na primjeru završnog teksta trilogije najjasnije se vidi kako autorica ne promovira nasilje kao obrazac ponašanja, nego bombe koje aktivira isključivo služe revoltu i revoluciji, koja je po definiciji pokušaj promjene ustaljenih odnosa unutar društva. Ludilo, kao govor izvan društva, jedini je diskurs koji kroz misaonu revoluciju može dati novi pogled na stvari, može obnoviti odnose unutar društva te pružiti nove mogućnosti i prilike – revitalizirati ga. Metaforički otkucaji bombe u prva dva teksta služe preispitivanju normi i otvaranju uvijek novih mogućnosti, dok Europino raspuknuće prijeti izlijevanjem postojećih normi i gušenjem svakog diskursa izvan prihvaćenog kruga društva, odnosno gušenjem ludila i revolucije kao prostora kreativnosti.

5. Što to ludilo, revolucija i pisanje imaju zajedničko?

Pisanje ludila nije nova pojava, bezbroj je primjera u književnosti s tematikom ludila. Felman čak tvrdi da svaki književni tekst na neki način komunicira s ludilom:

No svaki književni tekst, tvrdim, nastavlja komunicirati s ludilom – s onim što je isključeno, proglašeno abnormalnim, neprihvatljivim ili besmislenim – i to dramatizirajući dinamički obnovljen i revitaliziran odnos između smisla i besmisla, između razuma i nerazuma, između čitljivog i nečitljivog.[2] *(Felman 5)*

Ono što Sajko spram drugih autora uvodi kao novinu vezanu uz ludilo jest upotreba ludila kao alata za postizanje određenog osobnog, ali i društvenog stanja koje bi omogućavalo procese aktivnog djelovanja, postavljanja pitanja, pružanja otpora nametnutim normama te u konačnici pobunu i revoluciju. Nadalje tvrdi Felman:

Što je tekst "luđi" – drugim riječima, što se više odupire interpretaciji – tim više posebniji načini

njegova čitanja postaju njegov "predmet" i njegova literarnost. Ono što književnost pripovijeda u svakom tekstu je upravo posebnost njegova otpora našem čitanju.[3] *(Felman 254).*

Upravo u nastojanjima da svoje tekstove učini otpornima na ustaljenu i normiranu književnu i kritičku interpretaciju, Sajko uprizoruje povezanost ludila i impulsa za kreativno stvaranje. Njena antipoetika temeljena je na tezi da je za kreativan proces potrebno ludilo, koje zauzvrat stvara pobunu i kao unutarnji proces u pojedincu, a zatim i kao vanjski proces djeluje na društvo. "Poetika otpora" preko idejnog minskog polja vodi k oslobođenju od normi, odnosno revoluciji. Kao takva, jedini je mogući odgovor i reakcija na suvremena pitanja društva koje Sajko ne prestaje naglašavati: "Uporno postavljam pitanja" (Ružić n.p).

Polazišna je točka za autoricu postdramska dekonstrukcija teksta:

[I]zostavljanje samih normiranih, pravnih, političkih načina ponašanja, dakle ono nepolitičko: teror, anarhija, ludilo, očaj, smijeh, ustanak, ono asocijalno – i, u tome već latentno supostavljeno, fanatično ili fundamentalističko nijekanje imanentno svjetovnih, racionalno utemeljenih kriterija djelovanja uopće. (Lehmann 329)

No, upravo postavljajući svoje likove u granične, "asocijalne", prijeteće situacije, Sajko uprizoruje politički nabijene metafore koje u deformiranom ogledalu zrcale stvarnost. To čini pomoću ženskih likova koji ukazujući na ograničenost svog iskaza i svoje vizualne prisutnosti ne služe izbjegavanju, nego konfrontaciji.

Analiza trilogije Arhetip: Medeja, Žena-bomba, Europa pokazala je da se Sajkičino dramsko pismo ponajprije može svrstati u ono što Lehmann naziva postdramskim teatrom jer nastoji dokinuti tradicionalne dramske konvencije.

Sadržajno Sajkičine tekstove obilježava višeslojnost teksta, citatnost i parafraziranje poznatoga (mitska podloga Medeja, mit o Europi i bijelom biku), tematiziranje globalnih problema društva kao što su ludilo, frustracija, samoanaliza, društvena inertnost, želja za pobunom protiv zagušljivih normi i pravila, nedostatak komunikacije, otuđenje, pitanje ženskoga i ženskosti. Oblikovno gledano, njeni tekstovi nisu tradicionalni dramski tekstovi s podjelom uloga i u dijaloškoj formi s didaskalijama, već se njen lirski monolog ponegdje pretače u narativnu prozu unutar dramskog

teksta, čime također ruši i granice među književnim rodovima, a ne samo unutar dramskih odnosno kazališnih konvencija. Tomu je bliska i sljedeća označnica koja Sajkičinu trilogiju čini karakterističnom za postdramski teatar, a to je inzistiranje na solo-kazalištu, monologiji (Lehmann 162).

Sajkičina trilogija svojom eksperimentalnom monološkom formom te ostalim postmodernističkim elementima pripada novoj hrvatskoj drami, s jednom značajnom razlikom. Aktivizam koji autorica pokušava potaknuti svojim tekstovima i izvedbama, kako je prikazano, nasljeđe je mlade njemačke drame. Od "in-yer-face" teatra razlikuje se izbjegavanjem prikaza eksplicitnog nasilja na sceni te poput predstavnika njemačke suvremene drame Heinera Müllera, nasilje zadržava u domeni narativnoga, opisnoga, poetskim jezikom dočaranoga. Sajkičini su tekstovi politički aluzivni, a intencija da njima aktivira publiku i potakne na novu drugačiju i radikalniju misao opetovano je naglašena i dokumentirana.

U borbi protiv poetološke određenosti koju također nasljeđuje od njemačkih preteča i suvremenika, autorica osmišljava svoju antipoetiku. Prva okosnica njenih promišljanja je ludilo. U stanju ludila dozvoljeno je proživjeti sve ono što društvo izopćuje i zabranjuje, zbog čega je to za Sajko idealan način za izražavanje pobune i pokretanje revolucije. Ludilo je prostor izvan izrecivoga, prostor kreativnosti, nedovršenosti i nedosljednosti. To je prostor izvan pravila i poznatih oblika. Ludilo je u drami prikazano kroz gotovo shizofrenične izboje metaforičkog jezika, jezika u kojem nikada nije definitivan odnos između znaka i značenja. Time se omogućuje neprestano propitivanje i obnavljanje koje u najboljem slučaju rezultira društvenim angažmanom i u konačnici drugom okosnicom – pobunom/revolucijom. Umjetnost, kao medij čija je zadaća prenijeti osobno ludilo umjetnika/pisca na kolektivnu razinu društva, idealan je prostor u kojem se društvo može aktivirati i motivirati na revoluciju, osobnu i političku. Ta revolucija nije fizički agresivna ili materijalno destruktivna, već je stanje uma koji se svojom rušilačkom snagom odupire nametanju normi, uskraćivanju slobode i kreativnosti, pasivnoj duševnoj i društvenoj egzistenciji. Ono nije sredstvo kojim se postiže određen politički ili ekonomski cilj. Ono je samo po sebi cilj kojem valja težiti. Treća je okosnica autoričin put k tome cilju – njeno pisanje. Sajko propituje granice vlastitog pisma, vlastitog stvaralaštva. Brišući imaginarne zidove svog teksta, briše i granicu između sebe i lika. To joj omogućuje potenciranje shizofreničnog stanja neizrecivosti, istodobne prisutnosti i odsutnosti.

Njene pripovjedačice dio su njene svijesti, njene realnosti, u istom omjeru u kojem je ona kao autorica i sama sredstvo za artikulaciju njihovih priča, njihov prozor u realnost.

Sajkičin aktivizam temelji se na istodobnoj destruktivnosti i konstruktivnosti, pri čemu se destruira realnost kao zatvorena, ograničena i definitivno strukturirana cjelina, a konstruiraju se nova značenja, nove realnosti, i to s pozicije "izvan". Stoga se kao jedno od glavnih obilježja ističe stalna potreba za pobunom protiv uniformiranosti, normiranosti i nametnutih pravila kako u umjetnosti tako i u teoriji umjetnosti te javnom i privatnom životu pojedinca. Značaju autorice i njene trilogije, posebice djela Žena-bomba, pridonosi činjenica da je prevođena na najvažnije svjetske jezike i izvođena na brojnim europskim pozornicama. To ukazuje na tematsku i izvedbenu vrsnoću teksta koja nadilazi nacionalne razmjere.

Bibliografija

Boko, Jasen. "Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu". Nova hrvatska drama. Zagreb: Znanje, 2002. 5–28. Print.

Čale Feldman, Lada. "Medijacije Medeje". Sarajevske sveske 2 (2003): 95–112. Print.

Dragojević, Dunja. Nova njemačka drama. Izbor. Zagreb: Znanje, 2003. Print.

Felman, Shoshana. Writing and Madness. Palo Alto: Stanford University Press, 2003. Print.

Fuko, Mišel. Istorija ludila u doba klasicizma. Beograd: Nolit, 1980. Print.

Genette, Gerard. Essays in aesthetics. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. Print.

Kolodny, Annette, "Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism". The Norton Anthology of Theory and Criticism. Ed. Vincent B. Leitch et al. New York: W.W. Norton and Company, 2001. 2146–65. Print.

Lehmann, Hans-Thies. Postdramsko kazalište. Zagreb, Beograd: Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, 2004. Print

Munjin, Bojan. "Fundamentalna životna neuroza". Kazalište 29/30 (2007): 36–39. Print.

Nikčević, Sanja. Nova europska drama ili velika obmana. Zagreb: Meandar, 2005. Print.

Popović, Edo. Intervju s Ivanom Sajko. "Na jesen ću virusom napasti hrvatska kazališta". Tema 1 8/9 (2004): 4–12. Print.

Sajko, Ivana. Prema ludilu (i revoluciji): Čitanje. Zagreb: Disput, 2006. Print.

Sajko, Ivana. Uloga i tematizacija ludila u drami 20. stoljeća. Zagreb: Filozofski fakultet, 2005. Print.

Sajko, Ivana. Žena-bomba. Zagreb: Meandar, 2005. Print.

Sierz, Aleks. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. London: Faber, 2001. Print.

Rafolt, Leo. Odbrojavanje: Antologija suvremene hrvatske drame. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, Filozofski fakultet, 2007. Print.

Ružić, Igor. Intervju s Ivanom Sajko. "Ivana Sajko: Uporno postavljam pitanja". Tportal.hr. 16.3.2011. Web. 14.11.2014.

[1]Prevele autorice rada.

[2] Prevele autorice rada.

[3] Prevele autorice rada.



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License