

AUTSAJDERICE U MUŠKOME SVIJETU – ŽENSKI LIKOVI U  
TRILOGIJI „CRNILA“ KOLA ČAŠULA

Ivica Baković

Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

**Key words:** Kole Čašule, macedonian literature, theatre, drama, feminism.

**Summary:** The paper explores the image and the status of two main female characters in Kole Čašule's trilogy *Darkness*: Neda in *Darkness* and Katerina in *Zitolub*. Starting from Froma Zeitlin's theoretical premises on playing the *feminin* in greek tragedy and Hans Mayer's analysis of female figures in the western art and culture, the aim of this analysis is to show two types of female characters in Čašule's historical plays.

*The feminine figure on stage is tragic;  
she is also the mistress of mimesis,  
the heart and soul of the theater.*

Froma Zeitlin

Mjesto Čašulinih dviju drama, *Crnila* (1967.) i *Žitoluba* (1981), u makedonskom kulturnom i književnom okviru određeno je njihovom tematikom koja se izravno naslanja na jedno čitanje, tj. gledanje povijesti. Dvije su drame tijesno povezane te tako čine, uz treću dramu *Sud*, tematsku cjelinu – cjelinu izravno povezanu s makedonskom političkom poviješću (Vangelov, 1980). *Crnila* i *Žitolub* su povezani ne samo sličnošću tema koje obrađuju, ili bliskošću i povezanošću povijesnih ličnosti o čijim pogibijama govore, nego imaju i jednog zajedničkog lika koji se u objema dramama pojavljuje u funkciji Subjekta, ako promotrimo aktantske sheme obiju drama (prema: Petkovska, 1996). Petkovska prema Anne Ubersfeld iscertava aktantske sheme obiju drama te kao subjekta prepoznaje Lukova čija je strelica žudnje upućena prema Objektu Peri Toševu ili Gjorču Petrovu, u oba slučaja, stvarnim povijesnim ličnostima, makedonskim revolucionarima, borcima za makedonsku *kauzu*, slobodu i samostalnost. Točnije, strelica žudnje upućena je prema smaknuću ovih dvaju Objekata, a u dramama se odvijaju pripreme za njihovo smaknuće kojem nema izravne i ozbiljnije prepreke. Prema aktantskim shemama može se uočiti da su u funkciji sile Lukovljevih pomoćnika gotovo svi likovi: u *Crnilima* su to

teroristi (Ivan, Metodi, Fezliev, ...), a u *Žitolubu* Katerina, Popov, Justinijana. Pomoćnici su oni silom (zbog straha od sile koja nalaže taj zadatak Lukovu, sile koja u funkciji *Velikog brata* postaje sveprisutna bila ona Organizacija ili Bugarska Vlada). Lukov u obje drame nosi ulogu izaslanika viših sila i tako u rukama drži moć koja mu omogućuje kontrolu svih ostalih likova i njihovih sudbina. No, mene u ovom radu neće izravno zanimati dijalektika povijesti u ovim dvjema dramama niti problematika Lukovljeva izdajstva svoga vlastitog nacionalnog bića. Ono što mene zanima u ovim dramama šuti na marginama dramskih radnji (doduše, samo prividno) i na marginama kritičke recepcije. Jer, koja je uloga u nacionalnim okvirima ovih tekstova dviju ženskih likova, Nede u *Crnilima* i Katerine u *Žitolubu*, osim na granici između Lukovljevih pomoćnika i protivnika ili pak njegovih žrtava? Može li se povući ove likove s margina i promotriti njihovu ulogu unutar svih ovih nacionalnih, povijesnih i egzistencijalnih okvira u kojima se mogu čitati ovi komadi? Pozicija žene u makedonskoj dramskoj književnosti do Crnila, pozicija je žrtve, a o tome će posvjedočiti već prvi, možda i najbolji primjer, makedonskog velikog dramskog prvijenca 1900. godine, *Makedonske krvave svadbe* Vojdana Černodrinskog. U okviru *krvave svadbe* nalazi se lik žene-žrtve, robinje, plijena neprijatelja makedonskog bića. Cveta je jedna u nizu žrtvi čija je nevinost prepuštena na milost i nemilost tuđina, ali i ne samo tuđina-neprijatelja. Njezine skute izrodit će čitavu jednu dramu.

Uopće, o ženskim likovima bi se i samo u Čašulinu dramskom opusu moglo i dalo govoriti. Materijala tu pružaju *sve Čašuline žene* zatečene u pozicijama i funkcijama izgrađenima (i manje izgrađenima), motiviranima (i manje motiviranima). Svakako ne možemo ne spomenuti žene poput Magde u *Grani na vjetru* (*Бејка на ветром*, 1957), Irene u *Igri ili Socijalističkoj Evi* (*Игра или Социјалистичка Ева*, 1961), ili pak posebno Marije i Verke u Gradskome satu (*Градскиот саат*, 1965), da izdvojimo samo dio galerije. Zašto sam onda odabrao upravo dvije žene u ovim *muškim dramama*, kako ih apostrofira B. Pavlovski (Pavlovski, 1985)? Zašto Neda i Katerina? Razlog leži upravo u njihovu muškom društvu i trokutima i četverokutima u koje ih muški likovi zatvaraju i koje oni oko njih ograđuju. Neće me zanimati samo njihov lik, njihova psihologija, izgrađenost ili neizgrađenost, dovršenost ili nedovršenost, vjernost ili nevjernost. Zanimat će me tijelo ovih žena i njegova uloga u tamnim prostorima dramskoga svijeta, ili kazališnoga. Zanimat će me njihova crnila, ali i crnila koja one zaposjedaju i tvore svojim tijelom, svojom šutnjom. Zanimat će me i njihova šutnja za vrijeme koje se odvijaju veliki planovi jedne povijesti, jedne nacije, jedne svijesti, jedne drame. Možda ću iz tih razloga i biti usredotočeniji na lik Nede koji, po mom mišljenju, pruža više

materijala za ovakav pristup. Njezine su dramske pramajke, majke i sestre slično djelovale, možda im je dano više mjesta u muškom društvu i od muške ruke, ali time se Nedina uloga u ženskim tminama kazališta ne umanjuje. Počet ću tako u znaku Nedinih pramajki.

Moto ovoga rada uzet je iz knjige američke teoretičarke i klasične filologinje Frome Zeitlin o predstavljanju/igranju drugoga, točnije o ženskom/femininom u antičkoj drami i kazalištu, *Playing the Other* (1996). Korpus sačuvanih tekstova antičkog kazališnog nasljeđa (nadracionalnog i svjetskog) svakako je neiscrpan izvor do danas te još uvijek nenadmašiv (nedodirljiv) uzor. Upravo zato, možemo iz tog korpusa, iz čarolije mogućih svjetova antičke tragedije izvući zaključke o fenomenima koji još danas vrijede i koji još danas obilježavaju (zapadnu) kulturu kojoj i sami pripadamo. Tako autorica ove knjige izvodi teoriju o femininom svojstvu samoga kazališta i same drame uočavajući dominaciju ženskog u kazalištu unatoč svedenosti žene na tijelo i šutnju u atenskom društvenom i političkom životu. Ta se dominacija manifestira u četiri elementa nezamjenjiva u kazališnom iskustvu: tijelo (*body*), kazališni prostor (*theatrical space*), zaplet/radnja (*plot*) i predstavljanje/ reprezentacija / igranje drugoga (*mimesis*) (Zeitlin, 1996: 349).

Prvi element, *tijelo*, označava ženu čitav život jer upravo je njoj pripisana reprezentacija tjelesne strane života, njezina je egzistencija determinirana tjelesnošću. U grčkoj pak tragediji tijelo trpi, ono je u stanju patnje, dakle neprirodnom stanju, primjećuje Zeitlin. I muškarac, kada je u stanju patnje, postaje svjestan svoga tijela te ulazi u položaj žene čije tijelo trpi muku bespomoćnosti (tako navodi primjere Herakla, Penteja, Hipolita i ostalih junaka grčkih tragedija). Zaključuje dalje da je obično toj muškarčevoj trpnji uzrokom sama žena, ona koja zna kako je ranjivo ljudsko tijelo. Drugi element, prostor, mogao bi se u jednom svom dijelu nadovezati na tijelo, jer žensko tijelo sakriva tajne nedokučive muškom umu. Tako prostor koji se u grčkoj kazališnoj praksi, dijeli na unutarnji i vanjski, tj. ispred kuće i u kući, dakle na ono vidljivo (ispred kuće) i ono nevidljivo (unutar zidova kuće), pri čemu se uvijek ono što se zbiva iza zidova mora prenijeti riječima ispred kuće. Igra skrivenog, mračnog prostora i otkrivenog i vidljivog prostora svakako vodi ka simboličkoj dijalektici javnog i privatnog prostora prema kojoj javno pripada muškarcima (do današnjih dana čak), a privatna sfera ženi. Žena posjeduje moć i kontrolira taj unutrašnji prostor kuće koji joj pripisuje kultura (ognjište). Tako muškarac, iako vlasnik kuće, ulaskom u taj prostor ženske dominacije riskira vlastiti život, što Zeitlin zanimljivo potkrepljuje primjerima muškaraca čija je sudbina bila određena upravo simboličnim ulaskom u kuću, ženske prostore (Hipolit, Pentej, Heraklo, Polimestor).

Savladavajući ženu, muškarac nastoji savladati i prostor privatnog i zavladati njime, nad njime steći kontrolu kako bi dokazao svoju političku, javnu moć. Na putu do te kontrole, on mora svakako računati na brojne tajne koje sakriva unutrašnji prostor, prostor kuće, prostor ženskoga tijela. Zaplet, treći element, opet opstoji u kontroli ženskog jer ona manipulira iluzijama i dvostrukostima svijeta tragedije. Zeitlin se opredjeljuje za ženske zaplete kao generalno uspješnije (Fedra u *Hipolitu*), a i žene su muškarcima najčešće potrebne kako bi uopće došlo do zapleta i/ili kako bi oni svoj zadatak, svoje poslanje izvršili uspješno (Orestu je potrebna Elektra). I, konačno četvrti element, mimesis, predstavljanje drugoga, reprezentacija, oponašanje (itd.) najvažniji element kazališne čarolije i uvjet iluzije kojom se stvara mogući svijet na daskama koje postaju globus (*globe*) kojim svi mi koračamo. Mimesis je ženi svojstven, zapravo je žena mimetskima biće, zaključuje Zeitlin, na što navodi činjenica sa samog početka svijeta kada Zeus (ili Jahve, u svakom slučaju Stvoritelj) stvara Ženu kao imitaciju, i to imitaciju muškarca. Ženina je priroda dvostruka jer ona *igra* ulogu dobre žene, ali i skriva svoje tajne u srcu, kući/sobi. Na osnovu ovih premisa, koje smo pokušali opisati, pojasniti i parafrazirati, Zeitlin lucidno zaključuje *but by virtue of the conflicts generated by her social position and ambiguously defined between inside and outside, interior self and exterior identity, the woman is already more of a character than the man, who as an actor is far more limited to his public social and political roles* (Zeitlin, 1996: 363). Kako je tragedija dobila status epistemološkog žanra, možemo ustvrditi da ovakvi zaključci o tijelu, prostoru, zapletu i glumi mogu naići na primjenu i u današnjem prostoru kazališnih svjetova čarolije.

Zato će moje čitanje pozicije likova Nede i Katherine, s posebnim naglaskom na liku Nede, ići u smjeru definiranja njihova mjesta u konstelaciji (muških) likova *dramatis personae* svake od drama, definiranja prostora koji one zauzimaju i koji je obilježen njihovim znakom, definiranja i simboličkog mjesta koje zacrtava njihov status, ne samo u književnosti, kazalištu nego i u kulturi. Iako nemaju status protagonista, njihova je uloga u dramskim radnjama izuzetno zanimljiva te tako podložna interpretaciji koju obje drame nude, pritom posebno naglašavajući *Crnila*, kao uostalom i vrijednosno nadmoćnu dramu ne samo u ovom ciklusu nego i, dijelom, u samom opusu Kola Čašula.

O ženi i ženskom u dramama Kola Čašula pisao je B. Pavlovski u svom tekstu *Žena u dramama Koleta Čašula* (1982.) te u svojoj magistarskoj disertaciji (1985). Pavlovski promatra žensko dramsko lice koje se ostvaruje u povezivanjem uz revolucionarne povijesne događaje, a drama ženskog lica odigrava se upravo u takvim, mračnim vremenima i okolnostima revolucionarnih (ne)djela, a cilj mu je *oslikati procese oslobađanja*,

*emancipiranja, žene kao dramskoga lica, koja kroz svoje duhovno i fizičko emancipiranje, doživljava i svojevrsnu revolucionarnu, na dramaturškom planu, emancipaciju* (Pavlovski, 1982: 76). Pavlovski dolazi do nekoliko zaključaka koji bi svakako vrijedili za likove koji mene u ovom radu zanimaju. Tako on tvrdi da uključivanje žene u svijet *zbilje počinje onoga časa kada doživljava egzistencijalnu ugroženost, mučninu, strah od, njezinom karakteru neprimjerenih sila koje treba prevladati određenim životnim izborom* (Pavlovski, 1982: 77). Dalje smatra da žena služi kao *element ostvarenja*, misleći na Katerinino preuzimanje uloge žrtve u Žitolubu ili pak pozicije *nesvjesne junakinje koja puca u oličenje manipulacije ljudima i životima*, tj. Nede u Crnilima. Za obje je žene karakteristično i pozicioniranje u ljubavni trokut (možda čak i četverokut) u kojem one obično naginju ugroženom liku, tj. podređenom. Zaključujući kako je žena *neosporan činilac preusmjeravanja dramskih zbivanja, njihove složenosti i dramske napetosti*, ističe kako je Čašule pridonio ženi makedonske dramske književnosti *emancipirajući je na razini tjelesnoga/emocionalnoga i duhovnoga/idejnoga* (Pavlovski, 1982: 83). U disertaciji Pavlovski pruža detaljniju analizu likova u Čašulinim dramama te ih postavlja u međusobne odnose te u takvom kontekstu tumači i ženske likove, od kojih posebnu pažnju posvećuje ženskim likovima u *Vedi, Ostavci, Grani na vjetru, Zemljacima, Igri ili Socijalističkoj Evi, Gradskom satu* te, naravno, *Crnilima* i *Žitolubu*.

Lik Nede u aktantskoj shemi *Crnila* nalazi se u nejasnoj poziciji pomoćnika i protivnika. Naime, ne može se sa sigurnošću utvrditi njezin status pomoćnika (osim činjenica da se atentat priprema u njezinu domu) jer je njezina pozicija ovijena velom šutnje u prisutnosti Lukova, dakle od sredine prvoga čina pa sve do kraja drame. Strah od Lukova (za sebe, za muža i za Ivana) postaje ona sila koja Nedi brani da izabere vlastiti put i da progovori vlastitim jezikom. Neda govori, tj. pokušava govoriti vlastitim jezikom samo na početku drame, kada se nalazi u erotiziranoj situaciji s Ivanom. No, pokušaj izražavanja vlastitim jezikom ne uspijeva ni tada, iako se čini, prividno, da izražava vlastite misli i stavove. Prva *crnila* s kojima se susrećemo jesu upravo njezina *crnila*:

*Го чувствувам околу мене како сениште. Понекогаш ми се чини дека сите сенки и црнила во овој дом како да се негови сојузници ... како да ме прогонуваат. Иване, секавам цел еден железен обрач дека се стега околу мене! Иване, зошто Луков сите свои акции ги подготвува во мојов дом? (Чашуле, 1980: 250)*

Pokušaj izražavanja straha i strepnje, vlastite egzistencijalne ugroženosti u jednoj replici u kojoj nam se otkriva uzrok straha (Lukov),

prostor koji je ispunjen strahom (vlastiti dom) i subjekt koji kontrolira tim prostorom (Lukov) jer sprema akcije u njezinu domu, dakle taj pokušaj nailazi na odgovor iz muškarčevih usta koji je, uistinu, samo još jedan eho u nizu sličnih koji odjekuju daskama muško-ženskih dijaloga:

*Смири се. Сето тоа се твоите ослабени нерви.* (Чашуле, 1980: 250)

Oslabljeni nervi isprika su i odgovor stotinama, čitavom nizu muškaraca, ljubavnika i muževa, u galeriji, povorci od najdavnijih ratnika pa do dvadesetostoljetnih odvjetnika, doktora ili u ovom slučaju terorista, dakle ratnika. Već se u početnoj situaciji formira jedan trokut u kojem se oko Nede pozicioniraju njezin muž i Ivan. Njezina pozicija se tijekom drame konstantno mijenja u *trokutima* (Lukov-Neda-Ivan, Lukov-Neda-Hristov). Neda se tako u početnoj situaciji nalazi u poziciji žene koja voli i žene čiji su egzistencija i vlastito ja ugroženi upletanjem povijesnoga, političkoga, javnoga u njezin privatni prostor. Za takvo upletanje javnoga u privatno dobivamo potvrde već u dijalogu Nede i Ivana. I u dijalogu sa susjedom Milkom oslikava se dodatno ambijent u koji je Milki zabranjen pristup. Prekoračenjem dviju zabrana (preljubništvom i puštanjem Milke, *političkog neprijatelja* u stan) otvara se prostor za strah: prvo strah od otkrića njezina grijeha (koji se prije početka drame dogodio u njezinoj sobi, prostoru koji ostaje zatvoren i nevidljiv) te, drugo, strah da je ne zateknu u zabranjenom ženskom društvu. Tako se dobiva i slika njezina položaja zarobljenice u vlastitu domu. Dolaskom njezina supruga Hristova i Lukova, njezin se lik svodi upravo na šutnju i tjelesnost i to time što je prisutna na pozornici, no replike su joj svedene na minimum. Raspon karakterizacija njezina lika ipak je širok. Tako se eksplicitno samokomentarom karakterizira u dijalogu, kao što smo već prikazali s Ivanom, ali još i više s Lukovim:

*НЕДА (трга да излезе.)*

*ЛУКОВ: (Ја запира со својот збор, токму пред да излезе.)*

*Сосем не ги сакам преправањата, госпоѓо Христова. И ме збеснува кога некој ме присилува да изигрувам - шут.*

*Седнете.*

*НЕДА (Седнува.)*

*ЛУКОВ: (Останува да стои. Прави мала, но акцентирана пауза.)* *Виe многу добро знаете дека јас знам - сè. И дека токму затоа ми се одвратни обидите да бидам измамен.*

*(Чашуле, 1980: 262)*

Njegovu igru ona prihvata zbog straha te po njegovim pravilima igra čak i kada nije u njegovu društvu (primjerice dijalog s Fezlievim). Dalje je karakterizirana eksplicitno tuđim komentarom, kao primjerice u dijalogu

Lukova i Ivana u kojem se saznaje da je Ivan Nedin ljubavnik po dužnosti prema izričitoj Lukovljevoj naredbi i to za više ciljeve Organizacije. Tim se dijalogom u očima gledatelja/čitatelja ugrožava, no ne i uništava, i njezin status ljubavnice i njezina ideja, ili bolje reći fantazija o ljubavi između nje i Ivana. Ipak, u dovoljnoj je mjeri okarakterizirana implicitno neverbalno i verbalno (svojim gestama i mimikom ili pak jezikom/govorom/glasom: *во крик; Сета се впива во неговата преградка; Останува сама, поттурната, изгубена среде сета таа пустелија. Тивко и низ солзи. И веднаш потоа во крик*, itd). Nedin govor, sveden dakle na minimum, postaje isprekidan i pod direktnom kontrolom Lukova i njegova diskursa krvnika. U dijalogu, kao što smo vidjeli na primjeru (jednom od brojnih) njezina riječ uvijek je prekinuta (*Ja запира* (Lukov, op.a) *со својот збор*), a na jednom mjestu muškarac, njezin suprug Hristov, govori umjesto nje:

*ЛУКОВ: Се надевам дека и вашата ценета сопруга го мисли истото?*

*ХРИСТОВ: Секако, секако.* (Чашуле, 1980: 257)

Dakle, unatoč njezinoj inferiornoj poziciji u *kvantitativnom odnosu dominacije*, tj. trajanju njezine prisutnosti na pozornici, njezin lik ima itekako važno mjesto u zapletu, što potvrđuje i sam Lukov koji naglašava kako je njezina prisutnost u stanu nužna i od velikog značenja za cijelu akciju (pripremanje atentata).

S dolaskom Lukova u Nedin dom, javno, dakle političko pa čak i povijesno, ulazi u prostor privatnog, u prostor doma. U tom smislu svakako je zanimljiva interpretacija kazališnog prostora *Crnila* koju nudi B. Pavlovski (Pavlovski, 2000: 277-289) opisujući prostor kao *labirint upisan u krug* te spajajući u jedno prostor doma (koji smo označili privatnim) i prostor grada Sofije (koji ćemo označiti javnim) u kojem se odigrava i atentat na Gj. Petrova. Ulice grada, koji se u dijalozima atentatora oslikavaju kao labirint (s ciljem da se onemogući snalaženje Mladića u tom prostoru) preslikavaju se prema Pavlovskom u prostor salona Hristovljevih i čitavog stana. Tome odgovara, smatra Pavlovski, i priroda radnje koja se odvija u stanu (priprema atentata u tajnosti) i izvršenje atentata (u javnosti). Odrednica labirint koja je prišivena stanu, svakako bi odgovarala i u našoj interpretaciji. Jedina prostorija u stanu u kojoj se radnja odigrava pred očima gledatelja jest salon. Salon prikazan kao pustinja. Iz salona radnja se premješta u kuhinju, prostor koji uglavnom zauzima Neda, sobu u kojoj spavaju teroristi te na kraju Nedinu sobu, prostor koji pripada isključivo njoj. Svi su ti prostori izuzev salona nevidljivi, mračni, sakriveni. Posebno je ovdje naglašena nevidljivost Nedine sobe, a tako i njezina tajnovitost. Nedina soba ishodište je drame i krajnje pribježište kraja. Iz svoje sobe Neda izlazi na početku prva, a za njom Ivan:

*Вратата се отвора.  
Во пустелијата се урамува  
првин таа –  
Неда  
и веднаш потоа тој –  
Иван. (Чашуле, 1980: 247)*

Ono što je bilo u sobi naslućuje se (ljubavna igra), no ostaje skriveno iza zatvorenih vrata jer, ulaskom u salon, opisan kao pustinja uokvirena četirima zidovima (*четири суда. Во нив урамена – пустелија*), ljubavna igra se gubi jer je to prostor političke, *buduće povijesti*. Skrovitost prostora njezine sobe odgovara skrovitosti zatvorenog prostora, interijera, u spomenutoj interpretaciji prostora grčke tragedije F. Zeitlin. Činjenica da drama praktički završava, točnije rečeno, zaplet se razrješava, upravo u ishodištu drame, u Nedinoj *vlastitoj sobi* (iskoristit ćemo opravdano slavni naslov Virginije Woolf) gdje ona puca u Lukova. Tako taj skriveni prostor označava Lukovljeva *crnila*. Jer svaki je lik imao svoja crnila, i jezgra tih crnila bio je ponajviše Lukov (Nedina crnila, Ivanova, Fezlievljeva, pa i Milkina, makedonska crnila). Sada Lukov pronalazi svoja. Obrazložiti viđenje posljednje scene *Crnila* sada postaje već jednostavnije. Budući da smo do sada stavili po strani onu, toliko puta već prepričavanu radnju drame, onu središnjicu zapleta, možemo joj se u ovom trenutku vratiti. Naime, nakon uspjela atentata na Gjorču Petrova, nakon bijega Mladića (zbog saznanja da je pucao u vlastiti ideal) i nakon njegova samoubojstva u gradskom parku, kada u Lukovljeve krvničke ruke dolazi oproštajno pismo Mladića u kojem on iznosi svijetu istinu kao varaj u pomoć jednom narodu, jednoj istini, Lukov konačno, unatoč trenutnoj ugroženosti, uspostavlja kontrolu nad nastalom situacijom. U njegovim rukama nalazi se svjedočanstvo povijesne istine, on jedini raspolaže istinom jer je *врховниот циник, македонската историја* Mladićevo pismo predala u ruke vlastitom krvniku i izdajici, Lukovu. Tako je Lukov zatvorio svoj krug, željezni обруч oko makedonske sudbine. Želeći upotpuniti svoju pobjedu i dokazati svoju moć fizički, nad ženom za koju mu je oko tijekom dramske radnje već zapelo (još u 3. dijelu), odlučuje se na osvajanje Nedina tijela i prostora:

*ЛУКОВ: Како што гледате сите сме еднакво... сите едно.*

*Токму затоа, отидете во својата соба и... чекајте ме.*

*(Тргнува накај неа.)*

*НЕДА: (Се повлекува наназад кон својата соба.)*

*Господин Луков.*

*ЛУКОВ: (Веќе пијан. Ја гледа стрвнички.)*

*И не присилувајте ме, Ви се молам... да бидам...*

*(Цинично, но нежно посигајќи по неа.)*



... *груб*.

НЕДА: (*Пред неговата подадена рака се повлекува во собата.*) (Чашуле, 1980: 348)

Zakoračujući, u pokušaju osvajanja, u sobu po plijen – žensko tijelo – preokret je fatalan: predator postaje žrtvom svoga plijena, žrtva i krvnik zamjenjuju mjesta. I taj konačni pucanj, koji Nedu uzvisuje (za trenutak) na tron osvetnika i borca za pravdu, zapravo i nije pucanj u ime pravde, u ime povijesne istine. Pucanj je to u fantazmu straha, obrana je to *svoje vlastite sobe* kao posljednjeg utočišta, obrana mraka, da taj mrak tajne ostane mračan i neprovidan, pristupačan odabranima. Šutnja ovdje ubire danak, Neda se pokazuje u slici svoje pramajke Judite, žene s oružjem koja prema Mayeru predstavlja jedan tip viđenja ženskog principa u zapadnoj kulturi i to onaj tip koji nosi pozitivan predznak – Judita, žena s oružjem postaje *građanska heroina*, za razliku od Dalile koja predstavlja *građanski vamp* (Mayer, 1981). Stupa Neda stopama Hedde Gabler i Gige Baričeve, samo dvije u nizu Judita. No, sve je to samo trenutačno, trajalo je toliko koliko i jedan pucanj jer, kako je zaključio sudac Brack u Ibsenovoj *Heddi Gabler, takvo što se ne čini*, tako oružje Nedi iz ruke uzima Fezliev, uzima joj *sablju* i *Holofernovu glavu* i, da ironija bude veća, izgovara iste riječi koje joj je izgovarao i Lukov, samo ovaj s drugim ciljem, da je *poštedi*:

*Госпоѓо Христова, повлечете се во кујната. И не зборувајте му на никого ништо. Оставете го сево ова на мене. Вие сосема не заслужувате по сево ова да Ве влечкаат пред луѓето.* (Чашуле, 1980: 350)

Neda se vraća na svoje staro mjesto žrtve, ulogu krvnika pred Organizacijom (Ivanov kuca na vrata) preuzima na sebe Fezliev, za svoju *kauzu*, za čast jer: *Господи, белки не умрел Македонецот во мене* (Чашуле, 1980: 350). Ovaj je čin, postupak jedne kulture (dominantno muške) prema neshvatljivom varaju za slobodom jedne žene i njezino svođenje na početni status tijela uokvirenog tamom salona (u prvome dijelu). Zatvara se tako krug ne samo Lukovljeve povijesne ironije, Fezlieva povratka *Makedoncu u sebi*, nego i Nedina povratka u kuhinju.

Tjelesnost Keterinina je u *Žitolubu* možda je i naglašenija od tjelesnosti Nede. Naime, Katerina je već u samom početku (kada počinjemo naslućivati čime se bavi u životu) određena tijelom – ta tijelo joj je izvor zarade. I Gane Todorovski upućuje na važnost tjelesnog kod Katerinina lika u svojem razmatranju o četiri središnja lika u ovoj drami na koje gleda kao na različite verzije sudbine makedonskih emigranata u Sofiji:

*Чашуле (...) зборува за статусот на македонската емигрантска маса во Софија, чии претставници овдека во делото се три варијанти на таа беда – Луков, Катерина и*

*Костадин. Луков ја продал душата, Катерина телото, Костадин имотот.* (Тодоровски, 1978: 351)

I ovdje je, dakle, naglašena tjelesnost žene i obilježena je *prodaja* toga tijela kao izdaja. Sama kontrola nad tim tijelom pripast će onome koji bude jači u borbi za nj, a to se u drami i pokazuje.

Katerini je u aktantskoj shemi *Žitoluba* dodijeljeno mjesto Pomoćnika Lukova, ali ujedno i Protivnika. Pavlovski primjećuje da na kompozicijskom planu Katerini pripada *funkcija pripremanja peripetije* (Pavlovski, 1985: 132). Prije početka dramske radnje, Katerinina pozicija Pomoćnika bila je već određena, a na samom početku drame stanje njezine svijesti je već jasno: izabrala je i prešla u poziciju Protivnika. Katerina je dvostruko obilježena, najprije kao pomoćnica Lukovljeva, a to znači izdajica makedonskog bića, a zatim i kao prostitutka. Svoje izdajstvo odlučila je ispraviti pomažući Peri Toševu. Drugi biljeg koji nosi, izuzetno je tjelesan – ona prodaje svoje tijelo kako bi sebi osigurala egzistenciju. Važnost ovog njezinog obilježja dokazuje se time što se postepeno, tijekom radnje u drami, naslućuje koje bi njezino zanimanje moglo biti, dok je konačno Lukov eksplicitno (*in absentia*) ne imenuje *kurvom*.

Katerina se mora promatrati u međuodnosima s muškim likovima: Lukovim, Perom Toševim i Kostadinom. Jedini koji ju zapravo *dobiva*, tj. uzima jest Lukov. Najprije, ulaskom u njezinu sobu on počinje ovladavati njezinim prostorom (*Откако ќе го разгледа салонот, за да ја убие здодевноста, почнува да ги отвора фиоките и да пребарува во витрините. Го птави тоа рутинитано и мирно*) (Чашуле, 1980: 167) što se, prisjetimo se, u slučaju s Nedom ne događa:

*ЛУКОВ (Откако ќе го разгледа салонот, за да ја убие здодевноста, почнува да ги отвора фиоките и да пребарува по витрините.)* (Чашуле, 1980: 167)

Zatim, zadobivajući kontrolu nad njezinim prostorom, kao i nad prostorom čitave kuće gospođe Justinijane (jer on ima ključ kuće, a i Popov se na kraju slobodno kreće kućom), Lukov postepeno u ruke uzima i njezinu sudbinu da bi njezin život skončao pod rukama Popova kao izravna Lukovljeva pomoćnika. Odnos Lukova prema Katerini, sličan je njegovu odnosu prema Nedi, što će se najbolje vidjeti u istoj situaciji u kojoj se nalaze i Neda i Katerina: i u *Crnilima* i u *Žitolubu* Lukov ima istu metodu odnošenja prema ženi – u *Crnilima*: *Потоа Луков почнува да шета по собата. Отпрвин тоа се бавни кругови околу Неда, но со време тие стануваат сè помали, додека тој не стигне до точката која е центар на кругот, веднаш зад Неда. По мал застој, Луков го почнува движењето на истата врвица, но сега во спротивна насока.* ili u *Žitolubu*: *Шета во кругови околу КАТЕРИНА. Бидејќи собата не е голема тие кругови се*

*такви што тој, безмалку, постојано се допура до неа.* Razlika je u tome što u Žitolubu nad Katerinom ima potpunu kontrolu i vlast, i to do te mjere da mu je ona spremna dati svoje tijelo.

Silnice isprepletene oko Katerine, silnice muškaraca koji je okružuju, zatvaraju zanimljiv trokut u koji se upisuje mreža. Naime, Katerinina strelica žudnje usmjerena je prema Peri Toševu, što se u drami od početka nastoji pokazati kroz dijalog Katerine i Justinijane, zatim kroz dijalog Katerine i Kostadina, Katerine i Lukova da bi se na kraju i ekspliciralo u dijalogu Katerine i Pere Toševa u kojem mu ona priznaje svoje osjećaje. Prema Katerini se pak usmjeruje žudnja Kostadina koji je u nju zaljubljen, što joj priznaje, te upravo ta njegova naklonjenost njoj upravlja njegovom daljnjom sudbinom, pogibijom. Niti Katerina ostvaruje svoju žudnju, ljubav Pere Toševa, niti Kostadin ostvaruje svoju žudnju, ljubav Katerininu. Lukovljeva strelica žudnje usmjerena je isključivo na Katerinu kao tijelo koje želi osvojiti i kontrolirati te tako dokazati svoju moć, prisjetimo se, i na području javnom. Jedino on uspijeva ostvariti i manifestirati svoju moć nad njezinim tijelom, i to konačno u trenutku kada je Popov ubije.

Uspoređujući ove dvije dramske žene i promatrajući ih u kao stanovitu *jeku* povijesnih žena, onih koje su obilježile i odredile povijesnu sliku (povijesne slike) žene, mogli bismo primijetiti, dosta slobodno, kako Katerina odbija svoju nametnutu ulogu Dalile, a Neda prihvaća ulogu Judite, sa svim onim značenjima koja se nameću i koja ova ženska imena nose na sebi upisana. U čitavoj *Trilogiji* (*Sud, Žitolub, Crnila*, kako ih raspoređuje u izdanju Čašulinih drama iz 1980. Atanas Vangelov) može se tako uočiti jedan razvoj, ne samo povijesni (kronološki) nego i razvoj prisutnosti ženskog bića i njezina imperativa (moralnog, egzistencijalnog) u drami (ako hoćete i općenito gledajući): dakle, u prvoj drami ženskog lika uopće nema, u drugoj se pojavljuju dva, no njihovo djelanje nema elana, dok se u trećoj pojavljuje žena dostojna šutnje, kuhinje i oružja.

Zavodljivo se s nama igra ideja ideološkog metaforiziranja ženskoga tijela (Nede i Katerine) kao tijela u koje se upisuju određene ideološke konotacije. Uočili smo da je cilj Lukova bio savladati žensko tijelo kako bi dokazao svoju moć na planu političke djelatnosti. Uspjeh u nakani političkoj, u atentatu, nije na koncu značio i uspjeh na privatnom planu, svoju moć nije uspio dokazati i iskazati zauzevši tijelo žene. Nije za odbaciti činjenica da je lik Nede implicitno-autorskom tehnikom karakterizacije upisao u nju jedno povijesno i kulturalno, recimo i intertekstualno značenje. Devetnaestostoljetna najpoznatija junakinja makedonske književnosti nosi isto ime kao i ova, *nesvjesna* junakinja Čašuline drame. Prličevljeva Neda je majka koja oplakuje sina-junaka i koja svoju spremnost na (revolucionarnu) borbu iskazuje prijeteći neprijateljima.

Neizbježno je tako upisivanje novih značenja u ime Čašulinog ženskog lika te čitanje njezine funkcije u androcentričnoj kulturi, kako bi kulturu u *Crnilima* nazvala Charlotte Perkins Gilman (*The Mad Made World or Our Androcentric Culture*, 1911), u znaku nacionalnog mita ženske snage. Da bi Lukov konačno pobijedio Makedoniju u sebi, morao bi podčiniti Nedu svojoj volji i svome tijelu. U Žitolubu (dakle, sadržajno i kronološki radnja se odvija prije one u *Crnilima*) Lukov zadobiva kontrolu nad Katerinim tijelom (oduzevši joj na kraju i život). Tako ostvaruje svoju pobjedu na planu političkog, javnog, a to će reći povijesnog (naravno, ubivši Peru Toševa, iskrojivši tako na svoj način povijest, jednu priču onako kako njemu odgovara jer on je blizak centru moći), a ostvaruje pobjedu i na planu privatnog (Keti je spremna podati mu se, slušati ga). Pobjeda je Lukovljeva konačna. U *Crnilima* se već podrazumijeva lik Lukova koji iza sebe ima svoje pobjede nad makedonskom poviješću i istinom. Isti taj Lukov ovdje ostvaruje cilj na planu javnom (pismo Mladića drži u rukama, smije se *historiji* u lice), ali ne i na privatnom. U Žitolubu Lukov ostvaruje istodobno seksualnu i političku moć, nadzor (i kaznu nad neposlušnom Keti), a u *Crnilima* samo političku moć dok je pri ostvarivanju seksualnog nadzora onemogućen. Neda mu tako jednim pucnjem, svojom obranom, oduzima ne samo seksualnu moć nad njezinim tijelom nego, s time, i političku moć – moć koju je netom prije dokazivao domogavši se pisma u kojem je zabilježena povijesna istina, svjedočanstvo. Na taj je način pokazan put do ostvarenja političkog uspjeha koji vodi preko javnog angažmana, akcije (atentata), ali i preko kreveta, osvajanja tijela žene. Tako idemo dalje u metaforu tog žuđenog tijela kao žene koja, a to nije ništa novo ni nepoznato, na sebi nosi znak prvo doma, kuće, ognjišta, zatim i države, naroda, slobode. Nedu, sa svim njezinim simboličkim i intertekstualnim teretom, gledam dvostrukog lica: lica državotvornosti, slobode, Makedonije, a opet i lica žene, i baš samo žene. Ova se dva lica u profilu jedne Nede (pa i Katerine) ne isključuju međusobno; upravo se spajaju u tankoj liniji povijesnih predodžbi, stereotipa i mitova koji su upisani u tijelo *Drugog* (zapravo *Druge*) koji igra možda najvažniju igru (*heart and soul of the theater!*), ali pod maglovitim velom šutnje.

### Literatura:

- De Bovoar, Simone. 1983. *Drugi pol*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Finney, Gail. 1989. *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Ibersfeld, An /Anne Ubersfeld/. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd: GRO Kultura.
- Mayer, Hans. 1981. *Autsajderi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Naklada MD.

- Pavlovski, Borislav. 1985. *Oblikovanje likova u dramama Kola Čašula*. Zagreb (rukopis).
- Pavlovski, Borislav. 2000. *Prostori kazališnih svečanosti*. Zagreb.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Templeton, Joan. 1997. *The deviant woman as hero: Hedda Gabler*, u knjizi: *Ibsen's Women*. Cambridge: Cambridge University Press. P. 204–232.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200791.txt>, (24.VII.2011).
- Zeitlin, Froma. 1996. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Вангелов, Атанас. 1980. Циклусот Црнила. U knjizi: Коле Чашуле. *Трилогија*. Скопје: Мисла. С. 351–370.
- Георгиевски, Христо. 1996. *Историја и поетика на македонската драма*. Скопје: Матица македонска.
- Матевски, Матеја. 1987. *Долги години црнила*. U knjizi: *Драма и театар*. Скопје: Мисла. С. 82–98.
- Павловски, Борислав. 1982. *Жена у драмама Коле Чашула. Поткозјачки револуционерни литературни средби*. Куманово. С. 75–83.
- Павловски, Борислав. 2002. *Фрагменти за животот и драматургијата на Коле Чашуле*. u knjizi: Коле Чашуле. *Драми 2*. Скопје: Матица македонска. С. 213–262.
- Петковска, Нада. 1996. *Драмското творештво на Коле Чашуле*. Скопје: Детска радост.
- Тодоровски, Гане. 1978. *Читајќи го Чашуле*. u knjizi: Коле Чашуле. *Драми 3*. Скопје: Култура. С. 315–361.
- Чашуле, Коле. 1980. *Трилогија*. Скопје: Мисла.