

**Јелена И. Маринков**  
Филолошки факултет  
Универзитет у Београду  
j.marinkov.93@gmail.com

UDK 821.163.41.09-2  
DOI: 10.19090/zjik.2019.131-148  
прегледни научни рад

## **ФУНКЦИЈА И ЗНАЧЕЊЕ ФЕМИНИНОСТИ У ДРАМАМА МАСКА, ВУЧЈАК И ПРОЛЕЋЕ СЕ ВРАЋА<sup>1</sup>**

*САЖЕТАК:* У раду ће бити размотрени модуси функционисања фемининости у трима драмама: *Маски* Милоша Црњанског, *Крлежином Вучјаку* и драми *Пролеће се враћа* Душана Васиљева. Време настанка ових драма обележено је зачецима промене односа у патријархално устројеним друштвеним структурама, што се манифестује и у авангардним покретима, које одликује полемички став спрема свих формално и неформално утврђених институционализованих категорија, стога и отвореност ка демаргинализовању феминине позиције. Иако се веома разликују по својим формалним карактеристикама, ове драме повезане су на тематском плану – на афирмативан начин тематизују проблем „бивања женом“ у контексту ригидности патријархата. Испитивањем различитих репрезентација фемининог – кроз феноменологију двојништва, аспект женске телесности и заузимање „мушке“ позиције – показује се да анализа ових драма може бити веома инспиративна за истраживање формирања слике женског у култури и друштву.

*Кључне речи:* фемининост, драма, двојница, телесност, патријархат

### **1. ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКА ДРАМА**

Паралелно са темељним формалним променама, у епохи модернизма трансформише се и тематика – друштвени и индивидуални проблеми бивају тематизовани на иновативан и

---

<sup>1</sup> Овај рад настао је у оквиру пројекта „Језици и културе у времену и простору“ Филозофског факултета у Новом Саду (евиденциони број пројекта: ОИ 178002), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

провокативан начин.<sup>2</sup> Слободан Селенић у књизи *Драмски правци XX века* експресионистички тип драме дели на две доминантне струје: субјективистички и друштвено ангажовани, с тим што треба нагласити да су могуће и контаминације ових двају типова. Одлике немачке експресионистичке драме (мозаичка структура, језички редукционизам, апстрактна фигурација јунака, симултанizam сценских призора, синкретизам)<sup>3</sup> нису у потпуности прихваћене у српској експресионистичкој драматургији, док је утицај натуралистичко-симболистичке драме и даље био веома снажан, те је могуће закључити да се експресионистичка драма иницијално заснивала на преобликовању елемената натуралистичке и симболистичке драме (Вучковић 2014: 49; Стојановић Пантовић 1998: 31).

Када је реч о експресионистичкој драми у оквирима јужнословенског књижевног корпуса, ситуација је умногоме друкчија. Ране Крлежине *Легенде* карактерише декомпозиција, фрагментарност, визионарство, а драма *Вучјак* (ироничног поднасловa „Малограђански догађај у три чина“) чини „прелаз од Крлежине симболистичко-експресионистичке сцене ка психолошкој драми“ (Вучковић 1986: 159). *Вучјак* је морфолошки сложен: сачињавају га пролог, три чина и посебно занимљив уметнут сегмент који подсећа на првобитне фарсе,<sup>4</sup> што указује на то да авангардна драма редифинише свој однос према наслеђу. Типично крлежијанска тема неурастеничног интелектуалца и декадента који безуспешно покушава да заснује свој идентитет у инфернализованој аркадији, контекст Првог светског рата и критичка ангажованост, активна улога дидаскалија, ликови који испољавају

---

<sup>2</sup> Видети: М. Миочиновић – *Есеји о драми*, Београд: Вук Караџић, 1975; С. Селенић – *Ангажман у драмској форми*, Београд: Просвета, 2003 (прво издање 1965).

<sup>3</sup> Видети: Р. Вучковић – *Модерна драма*, Б. Стојановић Пантовић – *Српски експресионизам*.

<sup>4</sup> У овом облику је могуће назрети первертиран траг средњовековног наслеђа, с обзиром на то да су фарсе иницијално извођене као међуигре на представама средњовековних мистерија (в. *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит, 1985, одреднице „фарса“, „мистерија“).

егзалтирани патос, ониричка фантастика – елементи су који динамизују ову драму и чине је репрезентом онога што Саразак одређује као „аутентично политичко позориште са драматургијом субјективног, интимног“ (Саразак 2009: 17).

У српској књижевности, у којој су и након Првог светског рата задржани рецидиви модерне (раног модернизма), уз полемички заострено настојање заговорника старије поетике да се нове тежње у књижевности дискредитују,<sup>5</sup> услове за развој експресионистичке драме додатно чини неповољним и дотадашњи статус драмског рода.<sup>6</sup> Након периода романтизма, када је историјска драма националне тематике достигла значајне уметничке домете, један правац драмског развоја задржава се на нивоу епигонског подражавања такве драме, уз извесне модификације у правцу ослобађања од патоса и модернизације форме, док је други био управљен ка драми и комедији с тематиком из грађанског живота. Особине експресионистичке драме у српској књижевности се у најчистијем облику могу препознати у *Драмским гаткама* Ранка Младеновића.<sup>7</sup>

Драму Душана Васиљева *Пролеће се враћа*, написану почетком 20-тих година XX века, одликује тесна повезаност с тзв. грађанском драмом,<sup>8</sup> али ипак се не може рећи да је ова драма искључиво

---

<sup>5</sup> „За српски експресионизам карактеристичан је перманентни *полемички контекст* сукоба који се водио на релацији ‘млади’ и ‘стари’...“ (Стојановић Пантовић 1998: 56).

<sup>6</sup> Видети: Вучковић – *Модерна драма*, стр. 103; Стојановић Пантовић – *Српски експресионизам*, стр. 56.

<sup>7</sup> Б. Стојановић Пантовић у студији *Српски експресионизам* апострофира значај *гатки* Р. Младеновића у контексту српске експресионистичке драме, а Р. Вучковић као кључне особине Младеновићевих драмских дела истиче следеће: „филмска монтажа збивања, театарско очуђавање и специфична ликовна и митско-религиозна симболика“ (2014: 490).

<sup>8</sup> Ликови припадају грађанској класи, конфликт је базиран на љубавном троуглу, мотивација ликова је психолошка, сценографско решење је натуралистичко.

„грађанског“ типа – из тог корпуса издваја је тематика. Иако је и драма ибзеновског типа називана „проблемским комадом“, проблематизовање је у Васиљевљевој драми умногоме заострено. Поставља се питање (не)равноправности жене у једном ширем друштвенкритичком виду и третира се много отвореније него у натуралистичкој драми. „У форми, дакле, старе грађанске драме, Васиљев прокламује нови духовни елитизам поратне генерације експресиониста“ (Вучковић 2006: 351).<sup>9</sup>

Прва верзија *Маске* Црњанског објављена је у Загребу, у издању Друштва хрватских књижевника, 1918. године,<sup>10</sup> а занимљиво је запажање Милорада Павића како је „Црњански у *Маски* био један Крлежа кад и Крлежа“ (Павић 1994: 10). Ова напомена сведочи о хомологним поетичким обзорима на основу којих је, уз све различитости у поетикама ових двају писаца, могуће повезати њихове ране драме. *Маска* је, као и *Вучјак*, полиморфно дело, сачињено од разнородних драмских елемената, међу којима су најупадљивији стихована форма, конверзациони модел драмског говора, историјски конципиран хронотоп, раскошна сценографија која отелотворује монденску бидермајерску атмосферу. У тумачењима преовлађује мишљење да је реч о „хибридној раној експресионистичкој драми“ (Вучковић 2014: 447).

## 2. НОВЕ МОГУЋНОСТИ ПРИКАЗИВАЊА ФЕМИНИНОГ

Формирање новог погледа на жену почетком XX века свој израз налази у књижевности, следствено томе и у драми. Борба полова је тема коју и натуралистичко-симболистичка драматургија акцентује, преиспитујући легитимност моћи приписиване мушкарцима и дестабилизујући патријархалне структуре базиране на женској

---

<sup>9</sup> Вучковић говори о идејном експресионизму, за чије поетичко функционисање је релевантна нова тематика чак и кад није дошло до драстичних промена у драмској форми (2006: 131).

физичкој, интелектуалној, моралној и економској потчињености. Експресионизам ће нове поставке радикално заоштрити, с обзиром на то да је читав покрет „оспоравао сваки облик ауторитативности, односно инстанце на којима су функционисали ред и моћ“ (Игњатов-Поповић 2009: 23), укључујући институцију брака и мушко-женске односе. „Поларизација антиподних нагона у жени и мушкарцу постаће значајна компонента драме у експресионизму“ (Вучковић 2014: 57), при чему је мотив ероса најтешње повезан с топосом смрти. Специфичан статус жене у делима експресионистичке провенијенције манифестује се у коби женског принципа путем репрезентовања необуздане сексуалности, која резултира у трошности плоти или у страшној мистерији рађања.<sup>11</sup>

У експресионистичким драмама уводи се женска перспектива, која делује субверзивно спрам андроцентричне хегемоније. Тај процес поклапа се са другом фазом феминизма, која обухвата период од 1880. до 1930.<sup>12</sup> То је време убрзане индустријализације и развоја технике, као и утемељивања социјализма и деловања радничких покрета у многим земљама, и у тој епохи готово анархичне борбе за различита права отвара се простор и за борбу за женска права, па и за женска права у књижевности, коју, парадоксално, започињу управо мушкарци.

Иако Милет тврди да је „друга фаза (феминизма) означена [је] сукобом са маскулином литературом“, <sup>13</sup> истраживањем начина на који су жене представљене у „мушкој“ литератури може се много тога сазнати и закључити о почецима женске еманципације у друштву и култури. Примери *мушког* исписивања *женског*, нарочито они субверзивни спрам доминантног, патријархалног кода у литератури,

---

<sup>11</sup> У појединим одељцима студије *Српски експресионизам* Б. Стојановић Пантовић посебно се осврће на статус жене у експресионистичкој књижевности који је обележен сталном борбом између мушког и женског принципа (1998: 29).

<sup>12</sup> Сходно периодизацији развоја феминистичког покрета теоретичарке феминизма Кејт Милет, наведено према С. Милојевић (2015: 2).

<sup>13</sup> Исто.

могу бити и те како подстицајни за истраживање утицаја афирмативних „мушких“ слика женског на формирање „женске“ књижевности. Кроз реч аутора који је мушкарац, жена ипак добија свој глас, што је велики напредак у ситуацији вековне друштвене, економске, моралне и културне подређености. Истраживање начина презентације жене у делима мушких аутора у време првих назнака појаве женског писма као поетике транспоновања женског сензибилитета и искуства које превазилази „канон маскулинитета“ (Милојевић 2015: 3) може бити веома значајно, штавише, у испитивање генезе те поетике треба поћи управо од мушких аутора, јер се таквим генеричким истраживањима избегава константно наглашавање и постиже анулирање неравноправности, која се стално потенцира и тиме управо враћа на почетну позицију. Увођењем другачије перспективе подрива се концепт патријархата и то с позиције носилаца идеолошки доминантне поставке. У том контексту нарочито су значајне разнородне презентације женског, јер „једном успостављена јасна представа о женском идентитету нужно ће покренути искључну матрицу својствену свим категоријама идентитета“ (Илић 2001: 319), а драме *Маска*, *Вучјак* и *Пролеће се враћа* репрезентативни су примери за испитивање различитих и сложених, али у основи афирмативних концептуализација женског. Ева, јунакиња драме *Вучјак*, преузима маскулине прерогативе – иморализам, снагу воље, агресивност, чиме се традиционална позиција мушког релативизује. Главни јунак ове драме показује се као недовољно јака личност, подређена Еви, која је „замишљена као одлучни противник патријархалног, старинског начина живота“ (Милошевић 1976: 88). У драми *Маска* један од централних митова модерног индивидуализма, мит о Дон Жуану, везује се за жену. Генераличина промискуитетност није само рефлекс донжуановске безобзирне жеље, већ неуспешна тежња да оствари сан о младости кроз контакт са супротним, мушким принципом. Главна јунакиња драме *Пролеће се враћа*, Мага Велимировић, засићена учмалим малограђанским животом, сексуално исфрустрирана и помало блазирана, настоји да демистификује теорију о наводној равноправности жена, али у оквирима „тихог кута“, тј. женских домена деловања (породичног, или „домена куће и кухиње“) које грађанска средња класа настоји да пласира. У овим трима драмама заступљено је

разграђивање андроцентричног вида симболичке презентације жена. За жене се обично каже да драме и да су театралне. У овим драма видимо шта то заправо значи.

### 3. ДВОЈНИЦЕ

У свакој од драма *Маска*, *Вучјак* и *Пролеће се враћа* две јунакиње су међусобно контрастиране – једна од њих заузима централну позицију, док друга функционише као њена сенка, чиме се у драмама *Вучјак* и *Маска* долази до феномена двојника. Двојнице у овим драмама функционишу као различите манифестације алтеритета, при чему је њихов однос осенчен извесним иронијским примесима. У драми *Пролеће се враћа* антагонизам доприноси карактеризацији главне јунакиње.

Главни јунак драме *Вучјак*, млади интелектуалац Крешимир Хорват, из пакла урбане средине долази у село, замишљајући га као пасторално место, али испоставља се да је Вучјак својеврсни пакао руралне средине. Већ прве вечери рањен и опљачкан, упознаје две жене, „удовицу учитеља на прворазредној пучкој школи у Вучјаку“,<sup>14</sup> Маријану Маргетић и Еву, „Американку, бившу власницу црначког бордела у Чикагу“. Драмски писац већ примарним одређењем јунакиња категорички потцртава разлике између ове две жене. Ева мирно седи, свира усну хармонику, пије, пуши, индиферентна спрам свих других ликова присутних на сцени, док Маријана, експлицитно описана као „дубоко растрована душа, непрекидно гута сузе и гризе рубац“, чиме се открива њена психичка растројеност. На непрекидне Маријанине жалопојке и изразе злих слутњи, Ева оштро одговара, осврћући се на сналажљивост коју је испољила током боравка у Америци: „Али се нисам дала! Ишла сам, остала сам! Нисам, богами, изгубила главу као ти!“ Када треба помоћи рањеном Хорвату, Ева

---

<sup>14</sup> Сви наводи из драме *Вучјак* дати су према електронском издању: Мирослав Крлежа – Дrame. Класици хрватске књижевности на CD-ROM-у, 1999, Загреб: Булаја наклада, према [http://www.gimnazijalazakostic.edu.rs/stabile/DATA/citaonica/L3/krleza\\_drame.pdf](http://www.gimnazijalazakostic.edu.rs/stabile/DATA/citaonica/L3/krleza_drame.pdf) [30. 11. 2015]

показује присебност и смисао за практично делање, виче на Маријану, потпуно изгубљену и пасивну, како би се ова прибрала. Читаоцу је у дидакалијама отворено дато на знање: „Ева је очито смионија и енергичнија“. Стари учитељ Хадровић у дијалогу с Хорватом такође истиче Евину снажну природу кроз поређење с врагом и помињање етницитета који је присвојила, а који у једној заосталој и затвореној средини носи обележја прогреса и моћи: „То је вражја жена, та Ева! Она је наине Американка!“ Хадровић наглашава и Евину интелигенцију напоменом да је била најначитанија ученица у разреду, али да је због противљења конзервативне породице морала напустити школовање. Ипак, како је даље посредовано Хадровићевим исказом, породични обзири нису је спречили да напусти мужа и побегне у Америку.

Маријану Маргетић Хорват ближе упознаје већ прве вечери, и то непосредно, преко говора других лица, већ на основу њених исказа и понашања. За разлику од Еве, Маргетићка се показује као жена слабе воље, у њеном понашању видни су знакови неурозе – плаче и понижава се, потом се улагује, све у настојању да придобије Хорватову наклоност. Бизарна ситуација у којој Хорват не зна с којом од њих две стварно коинцидира на психолошком нивоу истакнута је у „Бјесомучноскандалозном сну Крешимира Хорвата“, најнеобичнијем сегменту ове драме, у потпуности саображеном експресионистичком духу.<sup>15</sup> У експресионистичким драмама често су инсценирани снови, визије, халуцинације, у којима су сублимирани мотиви легенди и бајки, религиозне идеје, архетипске слике, а све то како би се оспољило несвесно, што је један од најважнијих поступака које је експресионистичка драма увела у театарску уметност. Инсцениација Крешимировог сна симболизује немогућност остварења кохерентне и целовите персоналости, иницијацију кроз коју он не може проћи јер није способан да се суочи с другостима у својој личности, па ни с властитом потиснутом анимом, коју оличава Маријана – *Magna*

---

<sup>15</sup> „Ако је драма пројекција духа, и то неретко оптерећеног духа, није ни мало чудно што експресионистичке драме, по правилу, добијају фантастична визуелно сценска обличја“ (Селенић 2002: 102).



*peccatrix*, а коју одликују нимфоманија, суицидалне склоности, хистерија... Овај „интермецо“ је значајан и због тога што се њиме укида позиција двојништва, заснована на потенцијалном коинцидирању јунакиња, Еве и Маријане, с Хорватовом анимом. Ева се заправо налази *ван сна* – није у тој сцени, већ скупа с Хорватом *посматра* све што се дешава, дакле, на супериорној позицији у односу на Маријану, па и на самог Хорвата. Ева је обележена снажно израженим принципом анимуса, који је маскулина појава у фемининој психи.

Хорватова неосвијештена анима, у сну представљена бројним фигурама, бива посредована Евом, женом хипертрофирана анимуса која нијече свој спол у посвемашњој идентификацији с крајње округлим анимусом: идолопоклоник технокапитализма и мафијашица. Маријана, у посвемашној немоћи активирања властита анимуса те супротност Еви, постаје жртвом властите немоћи, кроз мањак контроле над собом и властитом сексуалношћу, стално пријетећи резањем својих жила бритвом, што на крају и учини (Матијашевић 2014).

У драми *Пролеће се враћа* пре него двојништво присутан је снажно изражен антагонизам међу двома јунакињама. Мага Велимировић и Вида Радић су жене истих година, сличних манира и истоветних социјалних позиција – обе су супруге признатих научника и од њих се у грађанској средини очекује да буду тек тихе пратиље својих успешних мужева. Радићка делује као нивелизатор свих Магиних тежњи јер се с ниподаштавањем односи према проблему женске еманципације и перманентно угрожавање женских права уопште је се не тиче. За разлику од Маге, која у расправи са судијом Марином упорно настоји да докаже како је привидна мушко-женска равноправност заправо само маска за потчињеност под другачијим условима, Радићка је склона да све иронизује и транспонује у један вид надмоћности путем хумора: „Оставите га, госпођо, нека тврди шта хоће; зашто вас то вређа? Само свој мир рушите тиме, госпођо. Нека

говоре они шта хоће, ја се смејем!“<sup>16</sup> Радићка се не бори против уврежених схватања, већ настоји да се стави изнад њих, као да не постоје: „Сада бих ја требала, заједно са господином Велимировићем да будем љубоморна. Мој муж има неки спор, замислите господине, спор са његовом женом. Али ја се опет смејем“. Радићка испољава један вид пасивности, док Мага настоји да се ангажује по питању одбране женске позиције и активно делује. Иако је Радићка студирала социологију, дакле, припада интелектуалној елити, она бира да остане у односу субординираности, у коме, како каже, један члан брачне заједнице мора бити подређен, што доводи до деловања механизма „не хтети видети“ или „око за око“ уколико преварена жена жели да добије сатисфакцију. Иако настоји да се с хумором односи према патријархално кодираној средини, она заправо остаје у оквирима система и уређујућих улога које институција брака има у мушко-женским односима. Према Радићкином тумачењу, позиција коју законита супруга заузима валиднија је од положаја љубавнице и тим ретроградним ставом она се брани од Магиних уплива у живот свог супруга.

У драми *Маска* испољен је аутентичан вид манифестације феномена двојништва. Маска симболизује другост, дакле, репрезентује двојника, а „позоришне маске дају носиоцу право да истрајава на неком свом афекту, стању или емоцији – до пароксизма“ (Кандић 1983: 83). Сличност између Генералице и Глумице посебно је наглашена већ на почетку драме – једнако су одевене, имају исту фигуру и исту фризуру. Међутим, по схватањима су потпуно супротне, што је условљено највећим разликама међу њима – глумица је млада, а генералица стара, Чезаре је заљубљен у Мими, док своју тетку посматра с презиром, чак с гађењем. Генералица се стога према Глумици односи са заједљивом јеткошћу. „Однос Генералице и Глумице, све вријеме супарнички, чак и непријатељски јер се Генералица противи вези између Чезара и Мими, изненада се потпуно

---

<sup>16</sup> Сви наводи из драме *Пролеће се враћа* дати су према издању: Душан Васиљев – *Проза и драме*, Сабрана дела Душана Васиљева, књ. 2, Кикинда: Партизанска књига, 2018.

мијења“ (Шмитран 1996: 313) кад Глумица открива својој двојници да је Чезаре не занима и кад јој предлаже да узме њену маску и појави се пред њим. Генералица тад чак покушава да убеди Глумицу да не одбацује Чезара, и то чини из позиције старије двојнице, чије искуство антиципира Мимин животни пут: „Тако је млад, добар... Никад више / неће нико тако пред тобом да клечи“.<sup>17</sup> Кандић наводи како употреба маске имплицира одређену врсту иницијације (1983: 83), те двојница – Глумица бива сценски и карактеролошки „жртвована“ да би Ада, после серије неуспешних покушаја, напослетку прошла кроз ритуал иницијације и путем остваривања еротске љубави поново присвојила младост. Генералица, међутим, не успева да недостатак младости, односно старост, компензује кроз стапање с неким ко младост поседује и „на крају изазива сажаљење и гађење“ (Игњатов-Поповић 2009: 64).

#### 4. АСПЕКТ ТЕЛЕСНОСТИ

Телесност је одувек била регулисана друштвеним императивима, а поготово се у модерном добу тело доживљава као „друштвени и дискурзивни објекат, тело повезано у поредак жеље, означавања и моћи“ (Грос 2005: 42). То се нарочито односи на женско тело, јер је сам појам жене изједначен с телесношћу. Оно што жену одређује као неинтелигибилно биће првенствено је вишевековно повезивање рационалног с маскулиним, а соматског с фемининим, традиција у којој је „дух представљен као еквивалент мушком телу, а тело као еквивалентно са женскошћу“ (Грос 2005: 35). Умногост је резервисана за позицију мушког, а функционисање женског сведено је на чулно. „Женскост је [...] припитомљена и учињена неинтелигибилном унутар фалоцентризма који себе сматра самоустановљујућим“ (Батлер 2001: 62). У студији *Променљива тела: ка телесном феминизму* Елизабет Грос настоји да покаже како телесност има одређене квалитативне духовности, те и да тело може бити перформативно у сфери психолошког, а управо такви аспекти

---

<sup>17</sup> Сви наводи из драме *Маска* дати су према издању: Милош Црњански – *Маска*, [1918 & 1923], приредио Гојко Тешић, Београд: Агенција „Драганић“, 1994.

телесности манифестују се у деловањима јунакиња анализираних драма.

Посебно је проблематично и то што се као идеалан тип женског тела усваја младо женско тело одређених пропорција, а све што одступа од тог шаблона оштро је санкционисано. Жене су оптерећене предрасудама везаним за старење много више него мушкарци јер се од жене очекује да увек буде „младо женско тело“, што је немогуће, али та немогућност не умањује занемаривање жене која стари и у којој тај процес изазива депресивна осећања и комплексе. О свему наведеном уверљиво сведочи и јунакиња Андрићеве приповетке „Жена на камену“. Сличним комплексима је оптерећена и Генералица. Иако је и даље лепа, кад јој генерал упути комплимент, она одговара завидљивом примедбом која се односи на младу жену, Мими: „Да, јер носим исте тоалете као она“. Генералица и одбија генерала јер у њему сагледава сопствену старост. Ада проповеда „веру у тело“ које једино „остане тужно“. Она је свесна улоге коју у патријархалном систему односа има женско тело. Непрестано дозива младост, феномен који остаје у сфери другог: „Не. Ничега ми није жао, што је прошло, /само младости. И ничега ме није стид, само тог: да старим“.

Двоструки стандарди који у патријархалној култури владају кад је реч о женском телу могу се сагледати разматрањем начина на који се Маријана Маргетић служи корпоралношћу како би постигла одређене циљеве. Начин на који располаже сопственим телом прорачунат је и усмерен, у томе она показује висок степен самосвести. Међутим, Маријана наизглед није увек у стању да своју телесност контролише. Тако, у другом чину драме, након што ју је Хорват отворено оптужио због малверзација „из ње провали абнормалан и тежак плач, и она поклекне и стане да бије главом о врата“. Пошто такво хистерично, много пута поновљено понашање више не делује на Хорвата, она мења приступ: „пошла је спрам Хорвата, мекано и податљиво и наивно“. Да ли Маријана контролише властиту телесност и сексуалност или дела нагонски, под утицајем разривене психе, остаје отворено питање, али одређени искази и те како потврђују тезу да њено потчињавање има сврховитост, ма колико та сврховитост била остварена на патолошки начин. Маријана у појединим тренуцима неочекивано исказује снажан витализам: „Али ја се не дам! О томе ни

говора! Чујеш ли? Ја се не дам! Тако дуго док могу да мичем једним јединим својим прстом овдје, док имам своје нокте овдје, ја се не дам жива!“ Маријана чак врло прорачунато настоји да трудноћу примени као облик контроле након што је Хорват одлучио да је напусти не само због продаје школских дрва и шкафа већ и због интересовања за Еву. Маријана на врло оштар начин открива да зна за Хорватову намеру да је остави: „Сада ћеш ме још и лудом прогласити! Исмијати ме! Пљунути по мени, је ли? Да! Такви сте ви сви! Да! Сви до једнога! Кад више жене не требаш, а ти онда по њој ногом!“ Радић, љубавник Маге Велимировић, поступа слично као Хорват, с тим што је мера његовог одбацивања женског објекта који је „искористио“ још радикалнија јер није узрокована никаквим етичким узусима и мерилима, а он свој поступак настоји и да оправда тиме што се такво што „врло често дешава“: „Можда ћу ја Магу после *онога*, после задовољења страсти оставити или чак омрзнути; то се, кажу, врло често дешава“. Дакле, Радић поступа по шаблону према коме је корелација између жеље и недостатка директно пропорционална.

Хорват Маријани замера и на промискуитетном понашању, а претходно чланови школског одбора „настоје да дискредитују Маргетићку са позиција [...] сексуалног морала, а то је управо најосетљивија тачка сеоског патријархалног кодекса“ (Милошевић 1976: 79). Старац, истински представник сеоског патријархата, са згражањем саопштио је Хорвату: „На прошло Николиње напила се у крчми тако да је четворицу примила к себи на голој земљи, једнога за другим, пред свима, и цијело је село то гледало својим очима!“ Сви мушки ликови резонују на основу патријархално формулисаног морала који апсолутном регулативношћу прописује да је „загађеност“ жене производ „функције количине“ (Грос 2005: 273) мушкараца с којима је нека жена сексуално општила, не узимајући у обзир мотивацију Маријаниног промискуитетног понашања, коју она открива: „...али кад човјек нема ништа друго него своје рођено месо у батисту, што да ради? [...] Живјети се мора! Мора се живјети! Ту нема пардона!“

„Конститутивни и присилни статус родних норми“ (Батлер 2001: 10) уочљив је и у драми *Пролеће се враћа*, у којој су оцртана ограничења женске жеље и сексуалности, која се не остварује на одговарајући начин, што узрокује фрустрираност. Ова драма илуструје

и табуе везане за женско тело и трудноћу. Иако Симон де Бовоар „истиче да жену не сме одређивати материца, да се рађање и мајчинство не сме третирати као императив женског идентитета, јер је таква констелација идентитетских означитеља заправо резултат свесне инвенције маскулине културе“,<sup>18</sup> жена се у патријархалној култури посматра као објекат који служи мушкарцу ради задовољења сексуалне жеље и репродукције, као објекат који мора да рађа, а не као субјекат који има право да задовољи сопствену сексуалност и који може изабрати да не рађа. И у том смислу је ова Васиљевљева драма интригантна – тематизује се један и те како провокативан и табуисан проблем. Мага бира да не буде тело које је „посуђено и отуђено“ трудноћом (Гаврић 2016:125).

## 5. ТИХИ КУТ

У драми *Пролеће се враћа* судија Марина одговара Маги Велимировић кад ова истакне општу неравноправност жена која је само мимикрирана начелним пропагирањем једнакости: „Сада, када је живот сам уступио женскињу оно место за које се бори, сада се жали на тај живот“. Судија упућује Магу на борбу у „тихом куту“ – у породичном кругу, у коме би жена функционисала попут Норе у Ибзеновој драми *Луткина кућа*. Ипак, за разлику од Норе, Мага Велимировић не освешћује се накнадно – она је освешћена од почетка драме, али ту своју самосвест усмерава на погрешан начин. Незадовољну својим супругом, мушкарцем слабе воље, за кога се удала из нужде, а који се у односу на њу налази у субмисивној позицији, интригира је „мушкарац који нуди неку врсту апсурдне афирмације женског ега“.<sup>19</sup> Радић не може да „афирмише њен его“ – то може да учини једино она сама, и то сазнање она заиста усваја тек на крају драме, кад одлучује не само да „прескочи ограду“, већ да заувек напусти „тихи кут“.

---

<sup>18</sup> Цитирано према С. Милојевић (2015: 4).

<sup>19</sup> Владислава Гордић Петковић употребљава ову синтагму у анализи прози Мирјане Павловић (2003. „Мотиви и модели женскости: српска женска проза деведесетих“. У: *Сарајевске свеске*. Бр. 2: 123–133.).

Генералица из *Маске* такође настоји да напусти свој „тихи кут“, али то чини на атипичан начин, који чак приближава ову јунакињу етеристичком становишту које у овој драми заступа Бранко Радичевић. Мада Чезаре вели да је туга мушка болест, Генералица је лице које највише тугује у овој драми. Генераличина меланхолија је само замаскирана веселим кокетирањем – она тугује за младошћу и стрепи пред пролазношћу, која је знак смрти, а нико је не разуме на адекватан начин, изузев Бранка. Бранко Радичевић одбија Генераличино удварање, али је подстиче да лек за егзистенцијалну стрепњу потражи у ономе што сматра најадекватнијим за своје сопство: „Љубите... закона нема. / Не стидите се. Имате право. Ничег нема“. Како се драма ближи крају, Генералица све више показује смисао за повезивање удаљених крајева с оним што је блиско, али и недостижно, дакле, постаје један чисто суматраистички сензибилитет: „Волим пролеће... у кинеским песмицама. Тренутак... тичица једна... једна грана цвета, / и смрт... то је све... вечност... сузица сетна, / све пролеће... уздах кратак... и тама, тама“. Повезујући своју јунакињу са суматраизмом, Црњански је приближава песнику-етеристи Бранку и тако је дискретно глорификује и издваја из банализоване атмосфере у којој се налази и у којој је приморана да функционише на један помало фриволан начин. Није, дакле, тужно само бити мушко.

Ева у *Вучјаку* репрезентује менталну и друштвену моћ у жени, моћ да дела у свету, да утиче на окружење и да се адаптира у свакој ситуацији. Она је независна, слуша грамофон, пије рум, и у једној чађавој, пакленој атмосфери хладнокрвно баца обележје традиционалне културе (преслицу) у ватру и фантазира о Америци. Евин животни мото савршено одговара њеном карактеру: „Лактови су тврди, хвала богу, и шаке, па бакс! Бакс! Нок аут!“ Она не само да се идентификује с мушком позицијом већ је просто „отима“ од мушких ликова, преузимајући традиционално схваћене мушке прерогативе – аморалност, амбициозност, практичност, одлучност, бруталност, да би све кулминирало у убиству – перформативном чину без премца, чину којим се симболички докида мушки ауторитет и којим жена постаје omnipotentан субјект. Ева тако избавља Хорвата из ситуације утапања у рудиментарно и одводи га у *promise land*.

Напуштање традиционалних, друштвено конструисаних концепата транспонује се и у литературу и рефлектује у поступцима карактеризације и индивидуализације женских ликова, штавише, књижевност може реципрочно утицати на уклањање распрострањених предрасуда у друштвеном животу. „Производња текстова може бити један начин преобликовања онога што ће словити као свет“ (Батлер 2001: 36) и у том смислу литерарни дискурс може бити веома перформативан. Ако дискурс пропагира андроцентризам, затвара се у једну поједностављену схему, а ако укључи у себе феминино на начин који не искључује афирмативно признавање, усложњава се и обогаћује, те тако и ове драме, које отварају простор за интерпретације у кључу феминистичке књижевне критике, сведоче о томе да дела мушких писаца треба укључити у испитивање места жена у књижевности.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Батлер, Џудит. 2001. *Тела која нешто значе*. Београд: Самиздат В92.
- Гаврић, Аида. 2016. Женско тијело – самоодрживи репродуктивни stroj с новим императивом. У: *Сарајевске свеске*. Бр. 49/50: 121–127.
- Грос, Елизабет. 2005. *Променљива тела: ка телесном феминизму*. Београд: Центар за женске студије и истраживања рода.
- Игњатов-Поповић, Ивана. 2009. *Ликови у српској експресионистичкој драми: у трагању за идентитетом*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Илић 2001 – Дејан Илић: Расељавање зоне ненастањивости у *Тела која нешто значе* (Џудит Батлер), стр. 319–346, Београд: Самиздат В92.
- Кандић, Драгана. 1983. Двојник и његове метаморфозе. У: *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*. Темат о двојнику, бр. 51/52. Чачак: Дом културе. 82–86.
- Матијашевић, Жељка. 2014. О Вучјаку. <http://www.hnk.hr/predstave/o-vucjaku> (15. 8. 2017).
- Милојевић, Снежана. 2015. Женско писмо (од Вирџиније Вулф до Џудит Батлер). У: *Зборник за језике и књижевност*. Нови Сад: Филозофски факултет. 179–189.



- Милошевић, Никола. 1976. Крлежин Вучјак и проблем колизије вредности. У: *Андрић и Крлежа као антиподи*. Београд: Слово љубве. 58–98.
- Павић, Милорад. 1994. Два сећања на Маску Милоша Црњанског. У: *Маска* [1918 & 1923]. Београд: Агенција „Драганић“. 9–13.
- Саразак, Жан-Пјер. 2009. *Лексика модерне и савремене драме*. Приредио Жан-Пјер Саразак, превела с француског М. Миоциновић. Вршац: КОВ.
- Селенић, Слободан. 2002. *Драмски правци XX века*. Прво издање 1971. Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Стојановић Пантовић, Бојана. 1998. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.
- Шмитран, Стевка. 1996. „Сценска одступања од драмских модела у Маски“. У: *Драма у српској књижевности*. Београд: Међународни славистички центар. 309–315.
- Вучковић, Радован. 1979. *Поетика хрватског и српског експресионизма*. Сарајево: Издавачка дјелатност „Свјетлост“.
- Вучковић, Радован. 1986. *Крлежина дела*. Сарајево: Ослобођење.
- Вучковић, Радован. 2006. *Војвођанска књижевна авангарда*. Зрењанин: ГНБ Жарко Зрењанин.
- Вучковић, Радован. 2014. *Модерна драма*. Београд: Службени гласник.

Jelena Marinkov

FUNCTION AND MEANING OF FEMININITY IN THE PLAYS *THE MASK*,  
*VUČJAK* AND *THE SPRING RETURNS*

*Summary*

Examples of male representation of female characters, especially those subversive in relation to the dominant, patriarchal code in literature, can also be encouraging to explore the impact of affirmative "masculine" images of women on the formation of "female" literature. Through the word of male authors, women still get their voice, and that is considered great progress in the situation of the centuries-old social, economic, moral and cultural subordination of women. To study the way women are represented in the literary works of male authors at the time of the first indication of the appearance of a female letter as the poetics of transposing female

sensibilities and the experience beyond the canon masculinity can be very significant, moreover, the generic research and poetics should begin with the literary works of male authors, since such generic research avoids constant emphasis and results in the annihilation of inequality, which is constantly being emphasized, and thus it returns to its initial position. By introducing a different perspective, the concept of the patriarchy is undermined, from the aspect of the ideologically dominant position. In this context, the diverse representations of the female character in Miloš Crnjanski's play *The Mask*, Miroslav Krleža's play *Vučjak*, and Dušan Vasiljev's play *The Spring Returns* are of particular significance – it is possible, by interpretation, to discover representative examples of affirmative conceptualization of women in these plays.

*Key words:* femininity, play, expressionism, counterpart, physicality, masculinity, female gender.