

Sonja R. Jankov
Filozofski fakultet, Novi Sad
Faculty of Philosophy and Art, Prague
jankovsonja@gmail.com

UDC 821.163.41-2.09 Marković M.
originalni naučni rad

ULOGA POEZIJE U POST-TEATRU MILENE MARKOVIĆ

SAŽETAK: U prvom delu rada teorijski se razmatraju postmoderno pozorište i odrednica „postdramsko”. Uz književno-istorijski pregled razvoja modernog teatra i karakteristika koje su uticale na estetiku savremene drame, posebna pažnja se pridaje monologu. Drugi deo rada su analize dramskih tekstova Milene Marković, iz kulturološke, filozofske i lingvističke perspektive. Na kraju se tematika i građa replika i monologa dovode u vezu sa poezijom spisateljice, a istovremeno se ispituje i pojava žanrovskog sinkretizma.

Ključne reči: monolog, poezija, postdramsko, postmoderno, teorija.

Diplomskom predstavom *Paviljoni, ili kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru* i uspehom u domenu internacionalne recepcije, Milena Marković je ušla u kanon dramskih pisaca i scenarista postmoderne. Ovaj dramski tekst, tematski tipično postmoderan, predstavlja propadanje međuljudskih odnosa u prenaseljenom urbanom okruženju i supkulturu jednog naroda u vremenima globalizacije. Autori ki je doneo specijalnu nagrada za dramu u bečkom Teatru M. B. H., dok su udeo interkulturalnosti kao presudan za postmoderne pisce naglasili brojni teoritičari i proučavaoci. U studiji *Teatar, teorija, postmodernizam* Johanes Biringer ističe da „autorefleksivnost teatra permutira pod pritiscima iskustva, menjajućeg kulturnog i umetničko-kritičkog diskursa, kao i hitrine političke ekonomije koje je pozorište deo” (Biringer 1991; Wallace 2006b: 4), dajući pregled razvoja pozorišta u Velikoj Britaniji i njegove integracije u postmoderne diskurs. Kada se isti proces prati na području srpskog govornog područja, usled malog broja pozorišnih trupa, prisustvo na internacionalnoj sceni je potpunije u primerima pojedinačnih pisaca nego pozorišta u širem smislu.

Shodno tome, udeo poetike postmodernog i postdramskog teatra u dramskom opusu Milene Marković je aspekt koji zahteva sagledavanje u komparaciji sa promenama koje je žanr pretrpeo do savremenih karakteristika. Prema Peteru Sondiju, preokret od najvećeg značaja u istoriji estetike i poetike moderne drame izazvala je kriza drame i pokušaji da se ona prevaziđe. Pisci poput Ibzena, Čehova, Strindberga, Materlinka i Hauptmana pomerili su težište semantike drame koju Sondi ozna-

čava kao „pesničk[u] form[u] sadašnjeg (1) međuljudskog (2) događanja (3)” (Sondi 1995: 65). Nakon pokušaja spasavanja žanra kroz jednočinke, naturalizam i ekspresionizam, dramu koja se graničila sa postmodernom dramom u užem, istorijskom smislu počeo je da karakteriše monolog, postavši centralni strukturalni element oko kojeg su se građa teksta i izvođenje razvijali. Ovo dramaturško sredstvo u postmodernoj drami dominira do tolikih razmera da se u teoriji književnosti i drame počelo tretirati kao zaseban žanr u kojem se, osim ličnog identiteta protagonista, preispituje i kulturni indetitet govornog pordručja na kojem je dramski tekst napisan. Monolog, u suštini lirski žanr uprkos javnosti karaktera dramskog govora, kod nekih pisaca je modifikovan do radikalne kombinacije epistolarne forme i TV medija.

U dramama Markovićeve, monolozi su zastupljeni koliko i songovi, te se često likovi oglašavaju izvođenjem tradicionalne lirske pesme ili pesme *na narodnu*¹ umesto monologom. Neretko, songovi su spisateljičini ili mesta kolizije tradicije i individualnog talenta koji se ističe upotrebom dekonstrukcije, zbog čega će se u ovom radu pristupiti i poeziji autorke. Analizirajući pesmu *Ghost Town*, Goran Milenković skreće pažnju na dopisivanje pevanih stihova hajdegerovski pretpostavljenih u mišljenju, kao i na postupak *uramljivanja* pojedinačnih statičnih slika na čijim se susretima realizuje estetski efekat. Ovaj metod bismo radije označili kao *kadriranje* uzimajući u obzir spisateljičino iskustvo u radu na scenarijima filmova Olega Novkovića, no bez sumnje je u pitanju parataksično postavljanje tekstualnih fragmenata u međusobni odnos koje se može sagledati kroz celokupno stvaralaštvo Milene Marković. Ne samo na nivou pesničkih slika u okviru jedne pesme, ovim postupkom lirski tekstovi prožimaju dramski žanr. Na taj način, „[o]dnosi uspostavljeni između drame i različitih formi usmenog stvaralaštva, pokazuju se, dakle, kao plodotvorno i inspirativno analitičko stanovište, te kao način da se pokaže nužna prožetost savremenih dela i nacionalne kulturne tradicije” (Pešikan Ljuštanović 2006: 106).

Povodom poslednje objavljene zbirke pesama Milene Marković *Ptičje oko na tarabi*, Branislav Živanović ističe „uticaj nadrealizma te traganje za estatičkim i vizionarskim raspoloženjima.” Lirska poezija kao žanr poprima iste mnogostruke aspekte kao i poetizovani monolozi protagonistâ postmodernog teatra – sociološki, epski, dokumentarni, psihološki. U nedostatku konteksta koji daje dramski tekst i glumčeve interpretacije, poeziju odlikuje i „efekat groteske [koji] je nekada u jeziku, a nekada u pesničkoj slici, kao vid distorzije, disproporcije i deformacije” (Živanović 2010: 78). Savremenu dramu, naprotiv, koju tekstovi Markovićeve i scenske postavke sa ozbiljnošću reprezentuju, teorija i kritika predstavljaju u rapidnom menjanju

¹ Božidar Kovaček navodi da je unošenje lirskih narodnih pesama i tekstova pisanih *na narodnu* prvi put zabeleženo 1812. godine u komadu Ištvana Baloga *Crni Đorđe ili osvajanje Beograda od Turaka* (Kovaček 1988: 76). Ovom prilikom se termin *pesme na narodnu* koristi prema Vatroslavu Jagiću, da označi „sretnu imitaciju narodnih,” te svojevrsnu stilizaciju usmenih pesama, ali i „oponaša[nje] duha, sadržaja ili stila narodnih pesama, u većem ili manjem obimu” (Kleut 2008: 52). U slučaju drama Markovićeve može se govoriti i o parafraziranju.

u proliferaciji, čija je budućnost nalik Mebijusovoj traci, površini kojoj se ne može odrediti smer.

DEKONSTRUKCIJA ŽANRA I CITATNOST U POSTMODERNOM I POSTDRAMSKOM TEATRU

Postmoderna drama je u izvesnom smislu paradoksalan, čak oksimoronski termin. Da bi poetički bio prepoznat kao postmoderan, tekst, bilo dramski, narativni ili lirski, mora biti građen u dijalogu sa ostalim tekstovima, obuhvatajući neke aspekte citatnosti – direktnu intertekstualnost, aluziju, pominjanje ili parodiju. Drama je, naprotiv, prema Sondiju, „apsolutna i ne trpi nikakvu vrstu citata. [...] Karakteriše je sažimanje stvarnosti, odnosno zbivanja” (Stojanović 2009: 75, 76), pri čemu se nema na umu književna realnost. Stoga, citatnost je svakako prisutna, ali je primarni tekst do te mere dekonstruisan da se upotrebljeni aspekt ne mora nužno prepoznati i novonastala drama se predočava kao zaokružena, formalno i estetski apsolutna celina. Jedan od najpoznatijih primera postupka ove vrste jeste drama *Rozenkranc i Gildensstern su mrtvi* Toma Stoparda. Osim pozajmljenih likova i komada o Hamletu koju putujuća glumačka trupa igra u krčmi, izvodeći ubistvo Polonija i završna ubistva, drama sadrži scenu u kojoj protagonisti igraju „igru pitanja”. Jedino pravilo igre je da se na svako pitanje odgovori pitanjem, čime Stopard početak Hamletovog monologa „biti ili ne biti – pitanje je sad” svodi na zaplet koji je baziran samo na fragmentu „pitanje”. Igra rečima se dalje može shvatiti kao parodija Hamletovih nedoumica o identitetu uzimanjem u obzir toga da je do kraja drame nemoguće razlučiti koji od dvojice je Rozenkranc. Pojedinačno, oni predstvaljaju lakanovsko Ne Celu (*Pas Tout*) ili osnovni materijal dramskog zapleta.

Apsolutnost drame istakla je i glumica Jasna Đuričić povodom primanja Sterijine nagrade za ulogu Majke u *Nahodu Simeonu*, ističući taj tekst kao „materijal koji može da se radi do kraja života. To što je [Milene Marković] napisala je univerzalna tema” (Đuričić 2007: 32). Tehnički scenski zahtevi proširuju ovu karakteristiku na vantekstualni aspekt, koji, osim dovođenja automobila, motocikla i životinja na scenu, približava dramu žanru *koch Theater* gde glumci ili statisti kuvaju direktno na sceni, kao u primeru drame *Kuvar, lopov, njegova žena i njen ljubavnik*, koju je britanski scenarista i režiser Piter Grinevej ovekovečio na filmu. Sa druge strane, „neprestane reference na mitove – Edipov, Nojev, Mojsijev ili čak Medejin – ponavljaju se i zamaraju” (Le Juezu 2007: 12) u *Nahodu Simeonu*. Ipak, uz doprinos režije, metatekstualnost ove vrste slabi apsolut mita i otklanja mogućnost nepoželjne afekcije, tj. efekta patetike. Ako se drama shvati kao apsolutna, onda je pozorište svakako tu da zaštiti ljude od realnosti, kroz međusobno akcentovanje retorike tekstualnosti, retorike slike i retorike scene, dok se estetika komada nameće kao jedina realnost koja zaslužuje poverenje recipijenta.

Poetika savremenog teatra počiva upravo na ukrštanju različitih diskursa, gde se kao postdramski pristup shvata dekonstrukcija monologa u kompoziciju sa koreografijom i dizajnom svetala koja imaju istu važnost koliko i reči. Razvijajući se tokom osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka, postdramsko pozorište odlikuje postupak „eklektičnog citatno-montažnog teatarskog strukturiranja referentnih tragova teatra, književnosti i drugih umetnosti” (Šuvaković 2010: 194), koji se rekonstruišu, obnavljaju, recikliraju, troše i simuliraju uz transfiguraciju mitskog teksta. Kroz ukrštanja narativnog teksta i scenskog višemedijskog teksta, ispoljava se kreativnost dramske spisateljice. Razmatrajući „Nasilje kolažiranog jezika u postdramskom teatru”, Maja Pelević polazi od konstatacije Hansa Tisa Lemana da je osnovni problem u teorijskim analizama postdramskog teatra „nedovoljno razmatranje dimenzije i statusa teksta u novonastalim okolnostima” (Pelević 2007: 90). Studija *O multimedijalnom teatru* iz 1989. godine postavlja ista pitanja koja se tiču medijske polifoničnosti savremene drame i problema singularnosti medija koji bi bio autoritativan u prikazu realnosti. U nepostojanju određenja koji je medij „najrealniji” – film, televizija ili dr. – nekoliko autora u studiji se vraća na Brehtovu maksimu da je pozorište kolektiv umetnosti. Kao rezultat, multimedijско izražavanje dobija status „nove scenske pojavnosti” (Radonjić 1989: 9), ali osnovni medij u dramama Milene Marković je ipak reč.

Primećeno je da priroda dramskog teksta trpi najveće inovacije, dok poezija najmanje, nestajući onog trenutka kad posredovanost preuzme glas lirskog subjekta, bilo da je reč o glumcu ili medijalizaciji teksta. Nelirsko dominira i u tekstualnim situacijama u kojima se naziru impersonalnost i narativnost, a svakako preovlađuje u savremenom pozorištu koje je dokumentarno, socijalno i u nekim aspektima epsko. Uprkos tome, razlika između poezije, koja u biti nije apsolutno neperformativna, i liričnosti monologa u dramama Milene Marković javlja se kao samerljiva distanca i kao poetski prostor u kome se ova dva žanra susreću u nekoliko zajedničkih karakteristika. Fragmentarnost, odliku lirike, Markovićeva ističe kao odliku svoje dramaturgije, i u vezi sa *Nahodom Simeonom* napominje da „tzv. fragmentarna dramaturgija daje tu lakoću, slobodu i otvorenost kada je u pitanju žanr” (Marković 2007: 46). Pored toga, okrenutnost subjektivnom koja obeležava tematiku savremene dramaturgije ne udaljava se mnogo od poezije u modifikovanju sopstva u prizor. Na posebnu liričnost dramskog teksta ukazuje i Maja Pelević, pozicirajući je između pojma suprotstavljenih *govornih površina* koje Elfride Jelinek koristi umesto *dijaloga* i pristupu monolozima kao iskoracima, vizuelnim slikama, žudnjama. Imajući na umu da dramski tekst postoji samo u trenutku izvođenja, Pelević opisuje svoj postupak pisanja kao sklapanje reči po „zvučnoj sličnosti i ritmičkim analogijama. Tako se često raspada logična koherentnost i prelazi se na neku vrstu ‘apstraktne estetike verbalnog materijala’”, zaključujući da su monolozi „pomoću svetla i video projekcija postali vizuelne čulne poeme” (Pelević 2007: 93).

ELIPTIČNOST STIHOVA I SEMANTIKA MONOLOGA

Prva zbirka pesama Milene Marković, *Pas koji je pojeo sunce*, svojim naslovom upućuje na stav otpora koju zanemarljivo biće ima prema nečemu mnogo moćnijem od sebe, aludirajući na kolokvijalni izraz „lajati”. Lirski subjekti, iako mnogo mlađi od oštećenih likova u dramama, poput Trbuljinog Muža u *Nahodu Simeonu* za kog sporedni tekst navodi „nekad muško”, planove za svoju budućnost počinju lomljenjem barbikinih nogu i završavaju ih pljuvanjem u pikslu (Marković 2001: 58), s vremena na vreme se oglašavajući smehom iz bare (Ibid.: 65). *Crna kašika*, izbor iz prethodne dve zbirke, u naslovnoj pesmi i ironično naslovljenoj *Brižit Bardo* odmerava kašiku meda sa kašikom žuči urbanog života, dokumentarno-biografskim tonom govoreći o članovima porodice. Ovaj opus ponovo stavlja u fokus mentalitet jednog naroda, ovom prilikom ističući kult karnivarstva. Najbliže dramskom žanru su pesme u zbirci *Ptičje oko na tarabi* u kojima apstrahovano sopstvo postaje spektakl, a lirski subjekt je posmatran dok posmatra. Motiv gledanja je najčešći, uvek daje sliku sveta iz statične perspektive, tako da je i ptica u zbirci ironizovan simbol. Svojevrsnim idiolektom, lirski subjekt svedoči kako žali siromaška na gradilištu „sa pola kile hleba/ salamom/ sokom što je pola popio [...] gledam/ a imam pare u džepu/ i ne znam odakle sam” (*istorija, sok, salama*, Marković 2006: 8–9), govoreći o onom sloju stanovništva o kom društvo ne govori.

Motiv gledanja se prožima i kroz pesme *mleko* i *da vidim* koje su komponovane kao spoj replika jednog lika unutar dijaloga čiju drugu stranu ne čujemo ili se ni ne oglašava. O pasivnosti ili o anestezijskom efektu TV medija govore ekspresivni stihovi „ne gledaj u televizor/ popiće ti oči”, kao vrana, „pogledaj me i zakolji/ da mi se glava odvoji od ramena i da prsne na/ pločice/ dok leti crno perje/ niko neće znati niko samo nemoj nemoj/ da gledaš u televizor/ popeće se perje meni u grlo” (*crno perje*). U pesmi *porodice*, svraka postaje metonimija istorije, koja se gradativno zao-kružuje naracijom u trećoj slici:

„... gledam crkvu/ ljudi uglavnom odu preko puta u/ veliku prodavnicu/ onda žene stave maramu i uđu u crkvu/ i tamo im je lepo/ misle da im neće doći svraka i svrakino/ dete i unuč/ ako su ušli u crkvu/ što lepo miriše/ a svraka je već ušla unutra/ krilima glavom i/ smeje se.“ (Marković 2006: 94–95)

Iako je u ovoj pesmi primenjena ista narativna perspektiva kao i na početku *Bombardovanja* iz zbirke *Pas koji je pojeo sunce*: „srećni su svi i žvaću/ na daći je lepo vreme/ meni se hvata boja na rukama/ i porsju/ razmišljam hoće li me neko” (Marković 2001: 16), pesmama u *Crnoj Kašici* nedostaje kontekst da bi tekstovi dobili kompleksniju estetsku vrednost. Marković to postiže u drami, koja, kako Stajen navodi, „nije umetnost reči, kao što ni film nije umetnost slika: [već] predstavlja umetnost njihove upotrebe” (Stojanović 2009: 59).

Dramu *Nahod Simeon* odlikuje rableovska, karnevalska scenografija koja ističe veliki pokolj mitova u sadašnjici, kao i pogovor Mirjane Miočinović. Kompo-

zicija od dvadeset slika koje kulminiraju u završnoj refleksiji nakon dvadeset godina od prvobitne radnje, evociraju epsko pozorište u kom pojedinačne slike ne služe celini komada, već imaju vrednost po sebi jer navode na razmišljanje. Važan postupak u strukturiranju ovih komada jeste otuđivanje [...]; umetnička iluzija se razbija direktnim prikazivanjem tehničke mašinerije koja omogućava igranje predstave; glumci više objašnjavaju likove nego što ih predstavljaju (Stojanović 2009: 72–72).

Scensko pripovedanje *Nahoda Simeona* počinje songom *Uspavanka*, umetnutim žanrom koji Marković često koristi, s obzirom da song nije obična pesma i „nije motivisan unutrašnjom dramskom igrom. Naprotiv, on prekida unutrašnji komunikacijski sistem u direktnom obraćanju *ad spectatores*. [...] Glumci se ponašaju kao da ne znaju piščeve namere” (Stojanović 2009: 85). U ovoj drami njega izvodi i hor pratilja udovice koja se u podeli uloga označava kao „Majka, kurva što je ostavila dete” i „Udovica, koja je bila u velikom svetu”. Tek u poslednjoj sceni, Milun, tad već starac, a ne više kaluđer koji se bori sa demonima, govori kako je on voleo tu svoju kćer, i kroz završni monolog gledaoci ga prepoznaju kao oca Majke, tj. Udovice:

Umrla je onda kad se onaj zakopao dole u ćeliju, umrla od srca. Lažu da je otišla u vir. Udala se bogato za nekog čoveka, umro taj čovek, puklo joj srce od samoće, kažu, bila je žena i po, gazdarica velika, imala lep život. Mene bilo sramota od nje, znao sam ja da će ona da ima lep život. Bila je poštena gazdarica. Lažu da je pošla u vir zbog nekog mladića, zbog sramote, lažu jer im je krivo, onakva žena, to niko nije video, od ovakve budale, onakva žena da se rodi. Umrla je jer je volela tog svog muža (Marković 2007: 47).

Ponavljanjem, „pojedinačni, individualni gest dobija opštije, unekoliko nadlično značenje i ostvaruje se povezivanje opšteg-društvenog i individualnog plana u drami” (Pešikan Ljuštanović 2006: 100). Ovaj postupak se koristi i u replici Simeona koji se pojavljuje obasjan zlatom i čijim se rečima „mi idemo u vir da uhvatimo ribu i da je vratimo u vodu, u vir, dedice” se završava drama. Tek tada dolazi do prepoznavanja incesta, destrukcije bez oduzimanja.² Delez i Gatari u studiji *Antiedip: kapitalizam i šizofrenija* objašnjavaju sociološku mehaničnost želje, odnosno *desire-machine*, koja integriše pojedinca u sve šire i šire društvo (npr. Tako, devojčica koja hoće u velik svet), nasuprot mitu o Edipu koji odražava marginalizaciju i izopštavanje. Problemima koje može uzrokovati želja, Marković pristupa i u drami *Šuma blista*.

Uokvirena između naslova koji evocira dečju pesmicu u programskoj špici Radio Beograda i pesme lika Srećka, *Šuma blista* sabira tipove izmenjenih identiteta

² U predavanju *Destruction, Negation, Subtraction* o najvećem pesniku svoje generacije i filmskom režiseru Pjeru Paulu Pazoliniju, Alan Badju iznosi da svako nastajuće delo, da bi bilo novo, mora biti negacija prethodnih, označavajući *destrukcijom* negativnu stranu negacije, a *oduzimanjem* potvrdnu stranu. Ako se pri negaciji koristi samo potvrđivanje, rezultat je, po Badjuu, u mržnji i očaju. Naprotiv, insistiranje samo na destrukciji uzrokuje nemogućnost politike jer su mladi apsorbovani u „vrsti kolektivnog nihilističkog samoubistva.” U prvom slučaju roditelji napuštaju decu, dok je u drugom situacija obrnuta.

u kafani pored auto otpada, postmodernog *ne-mesta*. Maci, ranije zvanj Sladana, i glas i lepota nestaju, dok su devojke, Plava, Crna, Smeđa (i Dete), uhvaćene pored puta nakon što su krenule da vide nešto, da dožive nešto, da zarade nešto. Marković ovu dramu naziva pričom, čime bi se mogla ponoviti teza o istrošenoj dramskoj formi postmoderne, ali je pre reč o upotrebi narodnih predanja jer se koristi motiv uroka. Prema Đorđu Đurđeviću, „narodna književnost koja je usmeno prenošena i na kraju sačuvana moćima i sredstvima gutenbergove galaksije ne bi bila ono što jeste, niti bi živela punim životom, da se nije prepuštala povorkama pripovedača. A oni [...] i nehotice su postajali zatočnici teatra” (Đurđević 1988: 61). Marković, da bi sažetije predstavila likove devojaka koristi motiv vile. Prvo ga nagoveštava u sceni češljanja kad, primećen kao svici, elektricitet u kosi biva opisan kao posledica nekupanja. Ovom smenom legende i realnog prelazi se na nagađanja zašto šuma svetli noću:

Plava: *Nije, nego čovek jedan je video vile i umreo.*

Crna: *Vilo, vilo, ti si mi baš vila i nisi prirodna plavuša.*

Smeđa: *Vilo, vilo lepo žensko*

Ovamo ti kosa

A dole ti papci

Ovamo za prsten

Onamo za supu

Vilo vilo lepo žensko

Pobegni iz supe

Skoči skoči vilo

Sestro moja lepa (Marković 2009b: 92).

Dvostrukost mladih ženskih likova u ovom slučaju nije „izvor moći, već izvor ugroženosti. Sve tradicionalne predstave o graničnoj prirodi žene i moći ženskih demona, bivaju u drami Milene Marković suštinski desemantizovane” (Pešikan Ljuštanović 2008: 13). Sumirajući dostignuća naratologije u analizi lirске pesme, Sonja Veselinović zaključuje da se smenjivanjem „komponenti glasa u lirskoj pesmi i različitih tačaka gledišta koje one omogućavaju, postižu i problematizacija teme, kao i raznolika poigravanja sopstvom – prenaglašenost, obmana, samoobmana, potiranje i sl.” (Veselinović 2007: 11–12). Pri izvođenju, ovi efekti se postižu upotrebom monologa kojeg lik adresira samom sebi, apstraktnom slušaocu ili gledaocima od kojih se traži da svedoče, kao u slučaju pesme rudara u filmu *Beli beli svet*, koja se javlja kao glas mase koja se usudila da se oglasi. Bilo da je narativni, lirski, refleksivni, cela drama, na granici sa *Aperté* ili unutrašnji, monolog je dominantno sredstvo savremene dramaturgije, mada datira iz predeshilovskog vremena kada se glumci i dijalog još nisu bili izdvojili iz hora.

U drami *Paviljoni*, tema propale ženske lepote i slobode se ponavljala. Pored toga što babe Dobrilu i Ljudmilu ubijaju sitni lopovi – provalnici, ostale ženske likove u naredne dve generacije ne čeka bolja sudbina. Mala, „propala lepotica” koja je već bila zatrudnela, u jednoj replici izjavljuje da će se ubiti, dok se Čera, ćerka

Lepe, „načisto propale lepotice” i takođe trudna, ubija u plinskoj eksploziji, rekavši da hoće da skuva čaj. Aristotelov sistem zaustavljanja osobe i prilagođavanja iste onome što je postojalo pre nje primetan je u ovom kontekstu. Ženski likovi ovog tipa se mogu prepoznati u pesmama *Nešto za Prevera* i *Ghost Town*. U prvoj, devojčicu čija majka ne vidi da ima tamne podočnjake, žute zube, apstraktni lirski subjekt vodi „da stvarno/ upropasti svoj život” (Marković 2001: 63) idući prema mostu ne kao simbolu izlaza, već da vrište ispod mosta. Druga devojčica „postaće jedna žena/ koja bi sad nešto da popije” (Marković 2006: 62). Za dramu *Šine*, pesnikinja napominje da je metafora o nasilju, prvenstveno nad ženom u kojoj jedna glumica igra Devojčicu, Laku žensku, Psihologa, Zarobljenicu i Medicinsku Sestru koje se sve zovu Rupica. Nasilje je pre svega verbalno jer pesme na počecima činova obuhvataju dečju o vuku i ovci, rok i folk melodiju koju su prepevali srpski vojnici na frontu, šaljivu narodnu srpsku pesmu i pesnikinjin song kojim počinje čin u raju. Zvuci, naprotiv, kojima se svaka scena završava, „su kombinacija klanja svinja, harmonike, smeha, ljudskih jauka i zapomaganja, ali tako pomešani da se ne razazna odmah šta je u pitanju” (Marković 2006b: 8).

Nasuprot njima su naizmenični monolizi koje govore Rupica i Junak, koji prvi put čuje šta ona govori pri spominjanju kafe koja ga vraća u halucinaciju sa početka slike/ scene. Motiv otuđenja u savremenoj drami dijalog pretvara u monologe koji se ređaju isprekidani jedan kroz drugi, dok likovi koji ih govore ne ostavljaju utisak kao da se razumeju. Oni se pojavljuju kao slučajni prolaznici koji provode neko vreme zajedno na sceni, često bez susreta, bez stvarne komunikacije, tako da je gledaocima ostavljeno da konstruišu smisao iz blokova govorenog teksta. Najupečatljivija scena prekida govora u *Šinama* jeste eksplozija koju uzrokuje Debil na kraju, simbolično prihvaćen od likova kao pametan. Ona se odvija kada muški likovi posle rata prave kućicu za mače ćerke Gadnog, što je prva aktivnost koja nije trebalo da implicitno podrazumeva nasilje. Povodom Boalovog *Pozorišta potlačenog*, Milena Dragičević Šešić navodi da ono, „kao pozorište animacije, traži aktivnog gledaoca, gledaoca koji će biti podstaknut na razmišljanje, zatim na akciju, i na samoj sceni moći da isproba sva rešenja koja sam predloži za ostvarenje cilja” (Boal 2004: 106). U izvesnom smislu, u dramama Milene Marković se ogleda pozorište shvaćeno kao medij društvene borbe, predstavljajući svet koji je u sažimanju realniji od stvarnosti, razvijajući se do postavljanja arhetipova na scenu.

Drama *Brod za lutke*, re-objavljena na francuskom 2006. godine uz *Šine* i *Beli beli svet*, istovremeno problematizuje pojmove žanra drame i žanra bajke, dok u prvoj sceni, *Kolibić*, majka Male sestre razvija „opomenu u sablasnu razbrajalicu visoke pesničke vrednosti” (Pešikan Ljuštanović 2010: 591). Rekonstruišući *Alisu u zemlji čuda* i *Snežanu i sedam patuljaka* do skladišta sa municijom i Pospanka koji se bode u venu, Markovićeva ponovo ispituje probleme porodičnih odnosa i nasilja. Ono je primetno u Učinom objašnjavanju Snežani da se sir jede zbog kalcijuma, da joj „porastu sise” (Marković 2007: 81), ali i kroz monologe Veštice iz *Ivice i Marice*

za koju se na kraju, kao u *Nahodu Simeonu*, obelodanjuje da je ujedno i Palčica i majka Studena, Zlatokosa, na čije je telo porođaj uticao poput fizičkog nasilja. Drama se završava njenim apostrofiranjem oca i inverzijom u odnosu na dramu *Nasrtaji na njen život* Martina Krimpa, pri čemu ostali likovi ne nasreću na Veštičin život, već na njenu smrt. Ona je „umetnica”, mada drugačija od slikarke u modi iz pesme *Toplo pivo*, koja ima „tako ljupki nered/ tako je skoro bila kod kozmetičarke” (Marković 2001: 22), i Žapca. Hemu je mlada umetnica koja je „u očima kritičara simbolički umanjena do razmera Palčice iz bajke” (Pešikan Ljuštanović 2010: 594), pokazala zapaljeni brodić u izostavljenoj sceni koja bi se mogla nazvati dramatiizacijom akritičke kritike, termina koji italijanski kritičar Đermano Čelant uvodi da bi ukazao na zahteve koje siromašna i konceptualna umetnost predstavlja pred kritičara (Šuvaković 1999). Zaključni song *Uspeh* Žapca i Palčice, koji podseća na pesmu iz Raselovog mjuzikla *Tom*, najcelovitije oslikava postmoderni postupak Milene Marković, koja kritički koristi reč u građenju svojih drama.

LITERATURA

- Badiou, Alain. 2007. “Destruction, Negation, Subtraction”, lecture on Pier Paolo Pasolini on February 6th 2007. Art Center College of Design in Pasadena. <http://www.lacan.com/badpas.htm> (27. 06. 2011.).
- Boal, Augusto. 2004. *Pozorište potlačenog*. Niš: Prosveta.
- Delez, Žil i Gatari, Feliks. 1990. *Anti-Edip: kapitalizam i šizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Đurđević, Đorđe. 1988. „Usmeni pripovedači kao junaci svojevrsnog narodnog pozorišta”. U: Šarić, Zvezdana, ed. 1988. *Motivi narodne književnosti u modernoj i savremenoj jugoslovenskoj dram*i, radovi sa Tribine Sterijinog pozorja 1987. Novi Sad: Sterijino pozorje: 58–71.
- Đuričić, Jasna. 2007. Intervju sa Smiljkom Seljin. *Scena* 1–2: 36–45.
- Kleut, Marija. 2008. *Narodna književnost: fragmenti skripti*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Kovaček, Božidar. 1988. „Trilogija korišćenja narodne književnosti u dramama sa repertoara prvih srpskih pozorišnih kuća”. U: Šarić, Z. 1988: 72–88.
- Le Juez, Florence. 2007. „Edip usred Balkanwooda”. *Scena* 1–2. XLIII: 12–13.
- Marković, Milena. 2006a. *Crna kašika*. Beograd: Lom.
- Marković, Milena. 2007. „Čovek u svim vremenima ista zverka”, intervju sa Vladimirom Crnjanskim. *Scena* 1–2: 46–48.
- Marković, Milena. 2007. „Nahod Simeon”. U: Kovačević, Momčilo. *Savremena srpska drama*. Beograd: Udruženje dramskih pisaca Srbije.
- Marković. 2001. *Pas koji je pojeo sunce*. Beograd: Lom.
- Marković. 2009a. *Ptičje oko na tarabi*. Beograd: Lom.
- Marković. 2006b. *Tri drame*. Beograd: Lom.

- Marković. 2009b. *Šuma blista*. Zrenjanin: Gradska biblioteka.
- Milenković, Goran. 2010. „Stih duh ili podrazumevana samosvest poezije: *Ghost Town* Milene Marković”. U: *Ogledi o samosvesti književnosti*. Beograd: Altera.
- Novković, Oleg, režija. 2011. *Beli beli svet*. Beograd: MCF Megacom Film.
- Novković, režija. 2009. *Rudarska opera*. Beograd: Gold Audio Video.
- Pelević, Maja. 2007. „Nasilje kolažiranog jezika u postdramskom teatru”. *Scena* (1–2): 90–93.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. 2010. „Bajka kao kulturni kod u *Brodu za lutke* Milene Marković”. *MSC* (39/2): 587–601.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. 2006. „Refleksi usmene književnosti u savremenoj srpskoj drami”. U: Petrovački, Ljiljana i Radulović, Olivera, eds. *Negovanje srpskog jezika i književnosti*. Novi Sad: Filozofski fakultet/ Orfeus: 89–105.
- Pešikan Ljuštanović. 2008. *Vila u supi*. U: Milena Marković, *Šuma blista* (program predstave), Beograd: Atelje 212 (sezona 08/09): 9–13.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama – teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Radonjić, Miroslav, ed. 1989. *O multimedijalnom teatru*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine/ Radio Novi Sad.
- Sondi, Peter. 1995. *Teorija moderne drame*, prevela Drinka Gojković. Beograd: Laris.
- Stojanović, Milena. 2009. *Žanrovska prožimanja u savremenoj srpskoj drami (Borislav Mihajlović Mihiz, Borislav Pekić, Slobodan Selenić)*. Doktorska disertacija odbranjena 2010. godine na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu.
- Stoppard, Tom, režija i scenario. 1990. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. USA: Cinecom Pictures, UK: Hobo Film Enterprises Ltd.
- Šuvaković, Miško. 2010. *Moć žene: Katalin Ladik/ The Power of a Woman: Katalin Ladik*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Šuvaković, Miško. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Beograd: SANU.
- Veselinović, Sonja. 2007. „Savremeni pesnik između priče i hibrisa”. *Zlatna greda*, (septembar): 11–13.
- Wallace, Clare. 2006a. “Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle”. In: Wallace, Clare, ed. 2006. *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*. Prague, Litteraria Pragensia Books: 1–16.
- Wallace. 2006b. *Suspect Cultures: Narrative, Identity and Citation in 1990s New Drama*. Prague: Litteraria Pragensia Books.
- Živanović, Branislav. 2010. „Između tarabe i konopca”, prikaz zbirke *Ptičje oko na tarabi* Milene Marković. *Zlatna greda* (maj–jun): 78–79.

Sonja R. Jankov

THE ROLE OF POETRY IN POST-THEATRE OF MILENA MARKOVIĆ

Summary

The first part of this paper is a theoretical account of postmodern theatre and of the term “postdramatic.” Along with a literary-historical review of modern theatre and its aspects that influenced contemporary drama, special emphasis is given to a monologue. The second part analyses Milena Marković’s dramatic texts from cultural, philosophical and linguistic perspective. In the end, themes and composition of dialogues and monologues are viewed against playwright’s poetic pieces, and syncretism of genres is acknowledged.

Key words: monologue, poetry, postdramatic, postmodern, theory.