

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Весна Д. Црепуљаревић

ДРАМЕ МИЛЕНЕ МАРКОВИЋ

докторска дисертација

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Vesna D. Crepuljarević

MILENA MARKOVIĆ'S PLAYS

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2024

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Весна Д. Црепуляевич

ПЬЕСЫ МИЛЕНА МАРКОВИЧ

Докторская диссертация

Белград, 2024 г.

Ментор: проф. др Зорица Несторовић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране:

Бескрајну захвалност најпре дугујем својој менторки, проф. др Зорици Несторовић, на стрпљењу, подршци и помоћи у сваком смислу приликом писања ове дисертације.

Велико хвала Милени Марковић на одговорима на питања у интервјуу.

Хвала Марини Миливојевић Мађарев на послатим текстовима.

Потом, хвала мојој породици, родитељима и брату, на пуној подршци и љубави.

Хвала мојим пријатељима на разумевању, а посебно хвала Милици, Јасни, Сари, Ивани и Урошу на несебичној помоћи и времену које су ми посветили.

И на крају, хвала Маји Вукашиновић, без које би овај мој пут био неупоредиво тежи.

В.

Драме Милене Марковић

Сажетак: Предмет истраживања је драмски опус Милене Марковић. Дисертацијом је обухваћен целокупан досадашњи драмски корпус Милене Марковић, укупно десет објављених драма (од *Павиљони* до *Ливада пуна таме*). Поред драмских дела, анализом је обухваћен и поетски опус ауторке у оном смислу у којем кореспондира (тематски и идејно) са наведеним драмама. Такође, успостављене су и везе са текстовима који се налазе у подтексту драме *Наход Симеон*, уз осврт на митске и архетипске одреднице присутне у свим драмама. Научно истраживање се фокусира на структуралне, али и на тематске одлике драмског опуса Милене Марковић, те се бави како драмским елементима читаним и постављеним у постдрамском кључу, тако и проблемским питањима која извиру из драмских текстова. Проучавања су вршена и са освртом на социологију уметности, на филозофске проблеме питања зла и слободе, те међуљудских односа, питања моћи, идентитета, потом на теорију рода и места трагичког, односно комичког дискурса у постмодерном свету. Циљ истраживања је био да се проникне у драматуршку поетику Милене Марковић, са резултатом у виду прве монографије о драмском делу ауторке. У тематским и проблемским оквирима драмских текстова, препознати су простори универзалних, архетипских, симболичких и семантичких вредности, преко којих се може претендовати достизање целине људског искуства, његове репрезентативности која се очитује у активирању универзалних митских значења и општељудских вредности. Истраживање је донело један свеукупни приказ драматуршких особености дела Милене Марковић, као и приказ статуса њеног дела у оквиру историје српског драмског стваралаштва. Приликом истраживања служили смо се различитим методама, херменеутичком, биографском (нови позитивизам), социолошком, затим текстолошком, компаративном, структуролошком.

Кључне речи: српска драмска књижевност, српско позориште, Милена Марковић, драма, драмска структура, постмодерно позориште, појам постдрамског, питање идентитета, драмски језик

Научна област: Српска књижевност 20. и 21. века

Ужа научна област: Поетика српске драме

УДК број:

Milena Marković's Plays

Abstract: The subject of the research is Milena Marković's dramatic oeuvre. The dissertation covers the 10 dramas published by Milena Marković to date (from *Paviljoni* to *Livada puna tame*). In addition to her dramas, the analysis covers the poetic works of the author in the sense in which it corresponds (thematically and conceptually) with her dramas. Furthermore, a relation was established with the texts found in the subtext of the play *Nahod Simeon*, with reference to the mythical and archetypal determinants present in all plays. Scientific research focuses on the structural, as well as on the thematic features of Milena Marković's dramatic oeuvre, and deals with both dramatic elements read and set in a post-dramatic key, as well as problematic issues arising from dramatic texts. The research was also carried out with reference to the sociology of art, to the philosophical problems of evil and freedom, interpersonal relations, issues of power, identity, then to gender theory and the place of tragic and comic discourse in the postmodern world. The goal of the research was to delve into Milena Marković's dramatic poetics, with the result being the first monograph on the author's dramatic work. Universal, archetypal, symbolic and semantic values are recognized in the thematic and problematic frameworks of dramatic texts, through which one can aspire to reach the entirety of human experience, its representativeness, which is manifested in the activation of universal mythical meanings and universal human values. The research compiled a comprehensive presentation of the dramaturgical peculiarities of the work of Milena Marković, as well as a presentation of the status of her work within the history of Serbian drama. Different methods were used during this research – hermeneutic, biographical (new positivism), sociological, textological, comparative, and structural.

Key words: Milena Marković, Serbian theater, Serbian literature, drama, elements of drama, postmodern theater, the concept of postdramatic, the question of identity, dramatic language

Scientific field: Serbian literature of the 20th and 21st centuries

Scientific subfield: Poetics of Serbian drama

UDC Number:

САДРЖАЈ

1. Уводне претпоставке	1
2. Историјски преглед – појава Милене Марковић у контексту историјског развоја драме у српској књижевности	3
2.1. Тенденције у европској драмској књижевности у другој половини 20. века	3
2.2. Српска драмска сцена у другој половини двадесетог века	5
2.3. Постмодерно позориште	9
2.4. Појава Милене Марковић на драмској сцени	10
3. Структура	18
3.1. Жанровска поигравања	18
3.2. Структурне одлике драме	24
4. Драмски простор	35
4.1. Опште уводне напомене о драмском простору	35
4.2. Простор који се не мења	36
4.3. Свака сцена – нови простор	38
4.4. „Скоковитост” простора – померања и враћања на иста места	42
5. Време у драми	46
5.1. Опште уводне напомене о времену у драми	46
5.2. Драмско јединство времена – драме које трају један дан	47
5.3. Један људски век	48
5.3.1. Митско/историјско време	49
5.3.2. Непосредна садашњост света	51
5.3.3. Недефинисано време	52
5.4. Вишегенерацијско трајање	52
6. Драмски јунаци	57
6.1. Опште уводне напомене о драмским јунацима	57
6.2. Питање идентитета	60
6.2.1. Развој идентитетске парадигме у драмама Милене Марковић	62
6.3. Класификација јунака у драмама Милене Марковић (један могући приступ)	73
6.3.1. Ликови на позицији моћи	74
6.3.2. Жртве	83
6.3.3. Ликови-симболи	94
6.3.4. Приповедачи	95
6.3.5. Колективни јунаци односно јунаци у групама	96
6.3.6. Јунаци грађени по постојећем предлошку	97
6.3.6.1. Бајковитост у драми	98
6.3.6.2. Митске паралеле јунака	110

6.3.6.3. Јунаци познати историји	117
7. Драмска радња	123
7.1. Опште уводне напомене о драмској радњи	123
7.2. Актанцијални модели	124
7.3. Слика друштва	131
7.4. Систем вредности – етика и естетика	136
7.5. Приче о породици	139
7.6. Игре моћи	144
7.7. Питање зла и питање слободе	146
8. Језик	152
8.1. Опште уводне напомене о језику	152
8.2. Драмски дијалог	160
8.3. Монолог	169
8.4. Дидаскалије	173
8.5. Лирско у драми	179
8.5.1. Сонгови	182
8.5.2. Хор	206
8.5.3. Цитиране песме	216
9. Закључна разматрања	219
10. Литература	221
11. Прилог – разговор са Миленом Марковић	229
<i>Прилози</i>	
Биографија ауторке	
Изјава о ауторству	
Изјава о истовестности штампане и електронске верзије докторског рада	
Изјава о коришћењу	

1. Уводне претпоставке

Започињући разматрање о научно-истраживачком бављењу драмама једне савремене ауторке, морали смо се испрва позабавити тренутком у којем се она појављује и свим променама – културним, друштвеним и историјским, које су створиле атмосферу у којој се развија нова врста драмског стваралаштва. Сагледана је најпре европска, а потом и српска драмска књижевност друге половине 20. века, као и појава и појам постмодерног позоришта, како би се онда јасно видело у ком контексту се Милена Марковић појављује на драмској сцени. После кратког прегледа развоја њеног досадашњег драмског стваралаштва, истраживање се наставља тако да се детаљно сагледавају сви драмски елементи. Најпре су разматране структурне одлике драме, као и жанровска поигравања у овим драмама. Постављене су структурне и жанровске одреднице, извршена је детаљна анализа драмског простора и времена, драме су најпре сагледане уопштено, а онда груписане према томе како се ауторка у њима односи према простору, односно времену. Следећи елемент драме који је проучаван у раду јесу јунаци – у поглављу о њима дата је и једна могућа класификација, уз разматрања о питању идентитета и посебан осврт на бајку и мит у вези са појединим драмама. Поглавље о драмској радњи најпре представља актанцијалне моделе драма, где се уочавају одговори на основна драмска питања – сукоби, односи, жеље, мотивација. Проучавана је и слика света која се ствара драмском радњом, с посебном пажњом на слици породице, етичким и естетичким питањима, односу према злу и слободи, те односу према моћи. Анализа драма завршава се поглављем о језику, као значајном драмском елементу, у којем се, осим о дијалозима, монолозима и дидаскалијама, расправља и о сонговима и цитираним песмама у драмама, као и о њиховој улози у конкретним драмским световима. У овом поглављу сагледава се и веза између поетског и драмског стваралаштва Милене Марковић. Као додатак истраживању, стоји и научни интервју са ауторком, у циљу постављања аутопоетичких смерница.

Проучавањем различитих елемената, уочен је развој и пробој постдрамског, односно разарање драмског. Научно истраживање је фокусирано на структуралне, али и на тематске одлике драмског опуса ауторке, те се бави драмским елементима читаним и постављеним у постдрамском кључу, као и проблемским питањима која извиру из драмских текстова. Током проучавања, коришћене су, поред књижевних теорија и теорије драме, социолошка, психолошка и филозофска литература.

Рад полази од претпоставке да развој књижевности тече упоредо са друштвеним, политичким и културним променама, као и да се драмске тенденције актуелизују и мењају према постмодернистичким принципима деконструкције, односно поновне конструкције након постмодернизма. Промене које прати историја књижевности, историја драме и историја позоришта читавају се и у делима савремених аутора који теже оригиналности кроз индивидуални печат драмских текстова, односно у виду текстова који прате импулс аутора и који имају своју унутрашњу логику у коју треба проникнути. (Не)читљивост и (не)изводљивост драмског текста зависе од (ре)интерпретације и захтева се, као продукт новог постдрамског времена, једно такво читање. Једна од хипотеза је и ревалоризација вредности и етичности и потрага за људским, за трагичним у новим оквирима која ће се открити у пажљивом и детаљном

ишчитавању текста и симболичком тумачењу знакова датих у њему. Истраживање ће донети један свеукупни приказ драматуршких особености дела Милене Марковић, као и приказ статуса њеног дела у оквиру историје српског драмског стваралаштва. Циљ је да се укаже на функционисање и редефинисање класичних драмских елемената у постдрамском времену, као и на жанровска и структурална поигравања, те (де)конструисање појма драмског. Резултати показују и тематске окоснице које функционишу у спрези са традицијом, фолклорним и митским одредницама и непроменљивим вредностима укомпонованим и осмишљеним у новом кључу.

Приликом истраживања, коришћене су различите методе: херменеутичка, биографска (нови позитивизам), социолошка, затим текстолошка, компаративна, структуролошка. Дакле, комбинован спољашњи и унутрашњи приступ у различитим аспектима и приликом различитих приступања темама, које су се наметале током научно-истраживачког рада.

Циљ истраживања је да се проникне у драматуршку поетику Милене Марковић, а самим тим и смернице и токове српске драмске књижевности с краја 20. и почетка 21. века. Посебан изазов представља лирска структурална логика која доминира у драматургији Милене Марковић, па је намера да се открије како тачно функционишу нове драмске структуре и каква је веза између семантичког и формалног плана. У тематским и проблемским оквирима драмских текстова, препознаје се простор универзалних, архетипских, симболичких и семантичких вредности, преко којих се тежи ка достизању целине људског искуства, као и његове репрезентативности која се очитује у активирању универзалних митских значења и општељудских вредности и њиховом преобликовању у складу са постмодернистичким тенденцијама.

Истраживање треба да донесе прву монографију о драмском делу Милене Марковић, са детаљном анализом како структуралних, тако и тематских одлика драмских текстова и да на тај начин допринесе проучавању савремене српске драмске књижевности.

2. Историјски преглед – појава Милене Марковић у контексту српске драме

Појава Милене Марковић у српској драми значи почетак новог, постмодерног писма у виду деконструкције и реконструкције драмских елемената, особеног језика, тематике сагледане из препознатљивог и оригиналног угла и коначног резултата као суровог одраза стварности. Да би се сагледао тренутак у којем је била могућа оваква појава, потребно је вратити се уназад и подсетити се шта се то дешавало са српским позориштем и српском драмом деценијама пре, поставити линију развоја српске драме, уз кратке напомене о утицајима који су долазили са европске драмске сцене.

2.1. Тенденције у европској драмској књижевности у другој половини 20. века

Европски драмски токови били су доступни нашим драматичарима, те су, логично, били и видљиви у њиховим делима и раду. Усвајани су нови драмски облици, нове форме, нови погледи на свет. Мале драмске револуције које су се дешавале широм Европе после Другог светског рата можда нису нашле свој миметички одјек у српској драми у виду равноправног одговора на поетичка поигравања, али су оставиле јасан траг и изазвале ново промишљање и ослобађање српске драматургије. Покушаћемо да у кратким цртама, на основу литературе о овој теми, предочимо тенденције које се називу у појединим европским књижевностима последњих деценија 20. века.

Како истраживачи примећују, 20. век био је поприлично буран, пун бројних промена и поетичких преокрета. Натуралистичке тежње, где су главни покретачи пропасти препознати у друштвеним и биолошким предусловима, изнедриле су Августа Стриндберга, који је мешао стварно и имагинарно, разубуђујући технику модерне драме, те Хенрика Ибзена који демаскира лажни морал, малограђанску средину и тражи мотивацију у психолошким карактеристикама јунака. Уочава се како су одређени елементи натуралистичке школе, као што су симултане конверзације, отворена форма, самосталне сцене, детаљизам у композицији, довели до развоја новог типа драмске форме, који ће бити доминантан у експресионизму [уп. Vučković 1982: 30]. Појавом Максима Горког дешава се типизација личности, његови ликови више немају индивидуалне ознаке нити права имена, нема ни развијене психологизације већ се све своди на симболе. Антон Павлович Чехов на сцену изводи стварне људе, којима онда прилагођава и језик и сценски израз, са тежњом да ситуације буду што сличније свакодневним, животним. Луиђи Пиранделло одлази још даље, бавећи се дејством моћи на људску свест, служи се парадоксом и иронијом, као и демистификацијом, гледаоци постају личности драме, а догађаји из њиховог живота одигравају се на позорници, без афектације позоришног језика [уп. Vučković 1982: 24–32]. Током симболизма се развија лирска драма, са мноштвом музике, доминацијом поетског у изразу, што треба да осветли ону тамну и необјашњиву страну човека. Губи се линеарност у драмским етапама. Експресионистичка драма потом доноси критичко обрачунавање са одређеним стањем ствари, бави се политички актуелним темама, има за циљ да објави нове истине и да предлаже решења [уп. Vučković 1982: 63]. Посебна врста је активистичка драма, где се конфронтирају светови реалног и иреалног, добра и зла, а драме се пишу у ја-форми. Дакле, временом долази до разбијања строге класичне форме, сцене се ређају као фрагменти и појављује се Брехтов епски театар који има за циљ да пробуди гледаоца како би могао да уочи паралеле између своје

друштвено-политичке реалности и оне на сцени, и сходно томе реагује у стварном животу. Најреволуционарнија је свакако авангардна драма, односно драма апсурда која поништава сва постојећа правила и преиспитује може ли драма постојати када јој се одузму сви драмски елементи и постулати на којима је стајала вековима. Са појавом филма, почиње продор филмске технике у позориште, те коришћење технике монтаже, кадриања, колажа. Циљ постаје шокирање, тражење новог, експериментисање комбиновањем различитих драмских и недрамских техника како би се постигао одређени утисак. Театар бива простор у којем се преиспитују разне филозофске идеје, проблематизује се положај човека у друштву и његово постојање на свету уопште, проглашава се смрт трагедије (јер у новом свету који је, после светских ратова и бројних зала изгубио морални компас, нема места за хероје) и преиспитује поглед на свет. Драмски писци прате идеологије, да би их се онда сасвим лишили, а потом и суочили са реалношћу, без илузија и идеала, прихватајући стварност онаквом каква јесте.

Друштвено-историјски токови друге половине 20. века доносе мноштво преврата и превирања на територији Европе – пад Берлинског зида (1989), распарчавање Совјетског Савеза (1991), распад Југославије (деведесете године прошлог века)... Било је сасвим очекивано да се овако велика историјска збивања прелију и на културну делатност, као и да се осете и у књижевности. Промене су се десиле и у оквиру поезике и поимања форме књижевног дела, а друштвена реалност одразила се и на тематику. Дrame настајале у овом периоду често јасно и прецизно осликавају дух времена и заокрет који се десио на плану драмског стваралаштва. После епског позоришта и театра апсурда, односно потпуне деконструкције строге драмске структуре, долази до постмодернистичке реконструкције која ће бирати које елементе драмске форме и у ком облику задржава, а која ће, на неком плану, ипак говорити о глобалној деконструкцији поимања света и човековог места у њему. Тако се, у различитим европским књижевностима, уочавају важни поетички елементи који ће имати свој одјек и у српској драми.

Немачка драма с краја 20. и почетка 21. века доноси различите поезике, „драмска граматика и синтакса крећу се, у свим валерима, од (хипер)реалистичке до гротескне и лирске, од класичне до разбијене драмске форме, а тематика, иако често врло лична, дубоко је прожета духом и последицама јавних, државних политика” [Denić i dr. 2017: VI]. Говорећи о савременој немачкој драми, Иван Меденица истиче изразе „капитализам једе своју децу” и „ослобођени језик” као доминантна обележја [уп. Medenica 2017: VIII]. Упркос бројним разликама између наших друштава, и у нашој драми овог периода наићи ћемо на јунаке који страдају од капиталистичке машине, но ту се, за разлику од јунака немачких драма, најчешће ради о маргинализованима, о најсиромашнијим слојевима друштва. Више се поклапања може уочити на плану језика, односно његовог ослобађања. „У ’не више драмском казалишном тексту’ нашег доба нестају ’принципи наративе и фигурације’, те поредак ’фабуле’. Долази до ’осамостаљивања језика’” [Lehmann 2004: 17].

Дrame руских писаца које су се играле на сценама наших позоришта осамдесетих и деведесетих година прошлог века, Јован Тирилов ће означити термином „гвоздени век руске драматургије”, алудирајући на такозвано златно и сребрно доба руске књижевности које је претходило идеолошки строго контролисаном добу Стаљинове диктатуре [уп. Тирилов 2000: 6]. Теме којима се писци овог периода баве су различите. То су породичне судбине, са акцентом на потлаченом положају жена, промашености јунака који живе у сивој свакидашњици препуној смрти и сиромаштва – „То је та Русија нашег века, коју је, осим политичких јада, терора и неслободе, захватила и материјална беда, а са њом и сивило резигнације” [Тирилов 2000:13]. Затим пратимо савремену омладину која је огледало друштва обојеног присуством зла у свакодневном животу – међу плејадом ликова појављују се трудне девојчице, младе проститутке, млади бескрупулозни преступници, сви заједно лишени икаквих илузија, а утеха не долази

ниоткуд [уп. Тирилов 2000: 14]. Тирилов ће личности тих драма описати као ирационалне очајнике, лишене идеологије, који лутају покушавајући да опстану, жељни љубави, а неспособни да је испоље [уп. Тирилов 2000: 15–16]. Све ове теме звуче познато и лако се повезују са оним што читамо у српским драмама насталим крајем 20. и почетком 21. века, што је и очекивано, с обзиром на то да су наши савремени драмски писци стасавали у време комунизма и социјализма, односно ратова и транзиције.

Британске драме су биле општеприсутне у нашим позориштима и имале снажан утицај, поготово Бекет. Тирилов истиче да је његово приказивање чак помогло и да се освоји нова слобода у годинама реалног социјализма [уп. Ćirilov 2001:15]. Савремена британска драма је разнолика, и по тематици и по поступцима, „не постоји тема из живота а да се њом нису позабавили британски драмски писци у XX веку” [Ćirilov 2001: 12]. А за нас је можда најзначајнији управо апсурд, и то онакав како га је Семјуел Бекет разумевао: „Апсурд у Бекета увек је природан, проистиче из ситуације и из ауторовог доживљаја света, убедљив, али непоколебљиво апсурдан. Апсурд, по Бекету, очигледно није у форми, необичном дијалогу, него у самој суштини људског живљења” [Ćirilov 2001: 11].

Француска драма с краја 20. века одликује се претежно бављењем оним што је „сад и одмах”, чак и кад говори о прошлости, заправо коментарише садашњост, и то исказано кроз фрагменте, испрекидане кратке сегменте повезане неодређеним простором. Ликови су „анонимне силуете” којима је одређен само пол, друштвени статус и године – јасна је тенденција ка неодређености ликова. Иберсфелд још истиче да је значај радње такође смањен, као да се све важно већ догодило, а драму испуњава низ ситуација прекинутих крајем. Говор је оно што остаје и што је истакнуто у први план. Појављују се квазимонолог као израз поетског, а разговори су имитација свакодневног говора, не нужно испуњена садржајем [уп. Ibersfeld 2001: 172–176]. Деперсонализација и дефабуларизација, као и аутономија језика, јесу свакако значајне одлике српске драме овог периода.

На основу свега реченог, уочава се да је у европском културном простору дошло до знатних промена и поетички важних збивања у овом периоду. Теме које се јављају су универзалне, и на основу овог кратког прегледа водећих тенденција у европској драми закључује се како је очито да су актуелна друштвено-политичка збивања снажно утицала на слику стварности, која се нужно прелила у уметност. Као да је стварност сама по себи постала толико апсурдна да је немогуће не бавити се њом, огољеном до костију, сведеном на језик и израз, а теме су толико свима познате да није неопходно служити се додатним средствима како би се приближиле читаоцу/гледаоцу. Стварност је немилосрдна, историја не мари за појединце, тако да је индивидуа превазиђена – човек губи свој идентитет, прегажен политичким и друштвеним играма.

2.2. Српска драмска сцена у другој половини 20. века

Када је о драмском стваралаштву у српској књижевности друге половине 20. века реч, Петар Марјановић у својим истраживањима драмских писаца и српске позоришне сцене, као прекретницу после деценије у којој су аутори махом писали у духу социјалистичког реализма, пратећи владајућу идеологију, истиче *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, којим се раскида са идеологијама и покрећу се питања о природи етике и људској природи. Наредна генерација писаца (Велимир Лукић, Јован Христић, Борисав Михајловић Михиз)

приближава се савременим темама и психолошки их усложњава, али и даље кроз аналогije, индиректно. Посеже се за мотивима из српске историје, из митологије, за инспирацијом у народној књижевности. Како то види Марјановић, трећа поратна деценија доноси као значајну прекретницу, опус Александра Поповића – он први преиспитује нормативну поетику, истиче сценски језик испред других драмских елемената, и врло се критички односи према социјалистичкој стварности. Морална осетљивост, богатство језика и хумористички дар одликују Љубомира Симовића, а Душана Ковачевића комедије у којима су представљене породице које су одраз друштва, његова извитопереност, похота, психопатологија, осујећеност и пораженост. Марјановић још помиње Деану Лесковар, Милицу Новаковић, Драгослава Михаиловића, Борисава Пекића и Вељка Радовића као писце који су обележили овај период [уп. Марјановић 2001: 87–93]. Уочава се једна поетичка разноврсност и тематско богатство, чини се знатно, с обзиром на то да је реч о једном релативно кратком временском периоду. Све у свему, долази до једног убрзаног развоја и, у распону од неколико деценија, дешава се неколико преокрета у приступу и разумевању драматургије.

Сличну поделу и праћење развоја српске драме у периоду после Другог светског рата налазимо и код Селенића у његовом чувеном предговору *Антологије савремене српске драме* коју је приредио. Према Селенићу, први период траје од 1944–1956, други почиње појавом Лебовића и Обреновића 1956. и траје до 1965, када се појављује Александар Поповић и означава настанак трећег периода, који ће трајати до 1976. Први период је најсиромашнији и по извођењима и по броју драма које су тада настајале, а које одликују бројне мањкавости – занемарљив је и безначајан спрема прозних и поетских дела насталих у том периоду, пун „прагматизма и пропагандног шематизма” [Селенић 1977: XVII]. Селенић истиче да је могућ узрок овоме то што је позориште масовни медиј и самим тим је изискивало строжу идеолошку контролу. Такође, ово је период када се апсолутно не прати актуелна европска драмска књижевност, те ће све велике промене које се одвијају у послератној европској драми задобити одјека у српској тек деценију касније (са изузетком драма Јосипа Кулунџића где је очит утицај Пирандела), сматра Селенић. Тек са другим периодом улазимо у простор богатије драмске књижевности. Реалистичка опсервација, натуралистички описи ситуација, уз постављање морално-филозофских, егзистенцијалистичких питања, лирски елементи, мисаоност, коришћење мита, гротеска, кабаретска сатира – то су неки од поступака са којима се сусрећемо на почетку овог периода који српску драму приближавају европској. Селенић посебно истиче писце из овог периода, представнике контемплативно-поетске оријентације (Миодрага Павловића, Јована Христића, Велимира Лукића и Борислава Михајловића Михиза). У њиховим делима се јасно огледа утицај Ежена Јонеска, Жан-Пола Сартра, Т. С. Елиота, Џорџа Бернарда Шоа.

Ипак, нема правих следбеника авангардне драме све до трећег периода и поменутог Аце Поповића. У овом периоду ће српски драмски писци радикално довести у питање постулате аристотеловске драматургије. Код Поповића језик има примат над свим осталим елементима драме. Душан Ковачевић има карактеристичан однос према фабули – придржава се јединства радње и његова прича има почетак, средину и крај и логички след догађаја у којима се налазе типични, препознатљиви ликови чији је језик препун псовки. Реалистички привид се нарушава детаљима који се бурлескно издижу до нивоа фантастичног и апсурдног, што је извор хумора и универзализовања приче. Симовићеве драме се карактеришу поетским изразом, будући да је аутор првенствено песник. Он у језику спаја приземно и поетско, творећи тако нови драмски израз. Драмски писци овог периода интензивно се занимају за живот на маргини, за судбину припадника „доњих” социјалних слојева. Свој развој у овом периоду наставља и реалистичка драма, те модерна фарса [уп. Селенић 1977: VII–LXXXI]. Чини се да је до краја овог периода драма дошла до стадијума када се може очекивати апсолутна деконструкција и поновно

осмишљавање драмских постулата, без обзира на „строго” утврђена правила, но свакако уз њихово дубоко познавање и разумевање. Драмски језик добија на значају, поетско продире у драму, а „узвишено” је давно превазиђена категорија.

Посматрајући српску спрам европске драме друге половине 20. века, Владимир Стаменковић примећује како су наши аутори очито пажљиво читали Бекета и Јонеска, али да се не поводе сасвим за њима. Наиме, он истиче да је у српској драми овога периода развијена и чврста прича, а да су карактери и конфликти често обликовани према класичним узорима, те да је језик средство комуникације међу јунацима, а није, као код Јонеска и Бекета, одвојен од збивања. Ипак, наши драматичари успевају да превазиђу уске оквире грађанске драме јер не показују само оно што је приватно, интимно. Стаменковић истиче да српски драматичари од авангардиста преузимају есенцију: њихов поглед на свет и схватање егзистенције. Слика света је гротескно увећана, изобличена са намером да се истакне апсурдност егзистенције [уп. Стаменковић 1987: 7–8]. Ове појаве су очекиване, с обзиром на то како је изгледала стварност обликована ратовима и друштвеним превирањима, што је узроковало то да је појединац био беспомоћан и угрожен у сваком смислу, али и да је толико навикнут на тај положај да га ни не примећује.

Истина, у нашим комадима егзистенција није апсурдна зато што су људи играчке у рукама слепих, безимених метафизичких сила, већ је таква јер су они жртве или митологизирани, обоготворене историје или идеологизираног друштва, које их доводи у безизлазне ситуације. [...] Као и ти аутори [Жид, Жироду и Кокто], они користе митове или приче с митском димензијом да укажу на везу између оног што се могло догодити, и онога што се данас догађа, или прети да се догоди. Они преко митског говоре о апсурдности егзистенције у историјском свету, демаскирају текуће друштвене и историјске процесе, дефинишу нарочити вид фаталности [Стаменковић 1987: 9].

Митски оквир омогућава да се слободније проговори о стварности, једним универзалним језиком. Говорећи даље о српским драмама друге половине 20. века, Стаменковић их карактерише као оне које следе камијевски концепт (драма слободе у центру пажње), али и сартровски (драма као критичко порицање конвенција друштва, човек се третира као историја у догађају). Пошто се оспорава оптимистички поглед на свет, Станковић закључује да се тиме осваја нови простор слободе [уп. Стаменковић 1987: 11]. Самим тим, представа постаје простор у којем се проблематизују актуелна друштвена питања. Српске драматичаре, потом, одређује као људе од идеја „који, и када се баве политиком и историјом, проналазе специфичну драмску форму за приказ гротескности историјског света, човекове апсурдности у њему, остају верни песничком у себи, не изрођују се у јевтине пропагаторе, у пуке популаризаторе својих уверења” [Стаменковић 1987: 12]. Ангажованост у позоришту тог доба израња природно, услед околности у којима настаје, неусиљена је. Хебеловско схватање трагичне драме доминира од шездесетих година, српски драматичари приказују сломљеног појединца спрам историје, а трагика проистиче из човековог суочавања са историјом и стварношћу. Људска судбина се открива као апсурдна, изгубљена опклада с политиком и историјом јер се у свету не може остварити слобода нити може преовладати човечност [уп. Стаменковић 1987: 12–13]. Чини се да историја постаје јача од било каквих античких богова и да појединац спрам ње нужно страда.

За њих [српске драмске писце осамдесетих] је драма, а отуда и театар, инструмент опомене, средство за констатовање правог стања ствари у друштву и историји. У њиховим комадима, крај је увек песимистички: казује нам да се не може ништа учинити, да се једино може сазнати истина [Стаменковић 1987:14].

Позориште постаје место у којем се постављају најважнија питања и где се указује на проблеме, но не и оно које даје одговоре и решења. Драма је храбра, она се супротставља и не прави компромисе – постаје важан простор слободе. „И нова српска драма тежи деконструкцији страха, ширењу граница слободе, посматра историјски фатум с ироничном поругом. То је драма разоткривања, демистификаторска и дезилузионистичка у својој сржи” [Стаменковић 1987: 31]. Из наведеног произилази како су до краја овог периода српски писци већ пратили актуелне европске драмске трендове, иако им је требало времена да их „сустигну” и почну да стварају, пратећи све драмске револуције које су се десиле у 20. веку. Успели су да, кроз новоосвојена правила модерних драмских поетика, говоре о свом времену и свом друштву на један аутентичан и гласан начин, те тако оставили трага у историји српске књижевности.

Сцену друге половине 20. века карактерише модернизација и отварање ка европским и светским актуелним позоришним делатностима, од Станиславског и МХАТ-а, па надаље. Већ је педесетих година оствариван успех домаћих представа на европским фестивалима, а на сценама су били присутни актуелни писци, док паралелно позоришни радници задобијају на озбиљности и професионалности, а премијера постаје општекултурни догађај. „После 1951, када је почело отварање Југославије према Западу, настала је сношљивија и уметнички плодотворнија клима у раду” [Марјановић 2001: 84]. Артур Милер, Тенеси Вилијамс, Џон Озборн, Семјуел Бекет, Жан-Пол Сартр, Ежен Јонеско, Албер Ками, Харолд Пинтер – то су писци чији су се комади играли на нашим сценама и пре оснивања Београдског интернационалног театарског фестивала (Битеф) 1967. године. Чини се да је до осамдесетих година 20. века српско позориште живело једним „светским” животом у смислу отворености ка новом, учесталости гостовања и видљивости у европском и светском позоришном животу. Но деведесете доносе нову и сасвим другачију друштвено-политичку ситуацију, која нужно мења и културни живот.

Упркос тешким условима, позориште се одржало и деведесетих година 20. века, и даље бивајући важан елемент културног и друштвеног живота, могло би се рећи и да се у њему видео јасан одраз друштва.

Уметнички ниво позоришта у Србији није опао ни у последњој деценији ХХ века, упркос искушењима кроз која су пролазили држава и народ. То је било финансијски сиромашно позориште са слабо плаћеним ансамблима, али је креативни ниво и број врхунских представа остао на нивоу досегнутом у последњим годинама некадашње Југославије. Репертоарску политику у овом раздобљу карактерише посвећеност класичном светском репертоару и драмским делима са мањим бројем лица, док су садржаји већег броја савремених писаца националне драматургије усмерени темама из непосредног окружења [Марјановић 2001: 81].

Поменућемо још и оснивање позоришних фестивала који су свакако знатно утицали на развој српске драмске сцене. Најзначајнији, када је реч о националној драматургији, јесте Стеријино позорје, установљено 1956. године као фестивал националне драме такмичарског карактера, а већ поменути интернационални позоришни фестивал Битеф, један од најважнијих европских театарских фестивала, омогућује непосредни сусрет са значајним светским позоришним представама. Београдска публика је тако имала прилике да види Жежија Гротовског, Питера Брука, Ингмара Бергмана, Роберта Вилсона, Анатолија Ефроса, Пину Бауш и друге. Позоришне актуелности огледале су се у селекцији Битефа. Тако се шездесетих осећа револуција, „позоришна тенденција пуна крика и беса побуне, речена паролама, гестом, псовком и наготом” [Ћирилов 2007: 10]. Наредна деценија доноси окренутост ка постмодернизму, односно његовом зачетку. „Са постмодернизмом скоро све постаје дозвољено, спој старог и новог, еклектично присуство елемената свих праваца који су се икада појавили у уметности” [Ћирилов 2007: 11]. Осамдесете доносе јасније брисање граница између драмског и плесног, а деведесетих долази до радикалног окретања ка невербалном театру [уп. Ћирилов 2007: 10–11]. Међутим, алтернативно

позориште које је освајало београдске сцене током битефовских недеља није успело да значајније утиче на југословенску већма конзервативну сцену, у смислу значајнијих промена, односно дешавало се да би се одједи драмских новина осетили тек годинама касније, као да је било потребно време да их домаћи драмски ствараоци прихвате као могуће и у свом простору делања [уп. Suša 2001: 36]. Говорећи о утицају Битефа, Љубомир Симовић, као драмски писац, истиче како се он не крије у појединим детаљима већ га треба потражити „у принципу, у атмосфери, у ослобађању сценског говора, у смелом продору у области које се раније нису ни виделе у границама позоришта. Захваљујући Битефу, позориште је изашло из својих класичних оквира и свему је пружио могућност да постане позориште” [Simović 2001: 81–82]. Оба поменута фестивала омогућила су како јасан преглед развоја домаће сцене, тако и могућност да се испрате новине које су долазиле са сцена европских позоришта.

2.3. Постмодерно позориште

Разматрање драмског стваралаштва нашег доба и драмских поетика које доминирају у 21. веку нужно се ослања на Леманов¹ појам постдрамског позоришта и на оно што се од седамдесетих година 20. века појављује у драми. Представљањем основних постулата на којима се заснива постдрамско и начина на који се третирају елементи драме, долазимо до момента у којем стварају актуелни драмски писци са својим новим, другачијим поетикама.

Постдрамско подразумева оно које долази после, које се утврђује онда када је „драмско” урушено, и успоставља се у односу на драмско, односно у односу на традицију, и то не увек нужно негирајући је. Утврђује се шта је оно што остаје када се све што је донедавно сматрано неопходним уруши, односно када се драмски писци сасвим ослободе унапред постављених правила и очекивања од текста. Експериментише се, ликови не морају бити развијени, нити јасно дефинисани, фабула није нужна, као ни јасно видљив смисао. Долази до жанровске разуђености, до продора „непозоришног” на сцену, траже се нови начини да се пренесе идеја, осећање, питање.

Хетерогеност и флуидност жанра као карактеристика постмодерног времена, уз плурализам и деконструкцију, постају одреднице и постдрамског. Све се мења, оно што је било преко потребно, одједном не мора да постоји: „... да би се стварало казалиште нису потребне ни радња ни пластично обликоване *dramatis personae*, ни драмско-дијалектичка колизија вриједности, па чак ни ликови који се могу идентифицирати” [Lehmann 2004: 41]. Са фабуле и радње, фокус се пребацује на стања, унутрашња и спољашња, која се могу али не морају развијати током радње. „Постдрамско казалиште је казалиште стања и сценски динамичних творевина” [Lehmann 2004: 88]. Позоришна средства постају равноправна са текстом, могу постојати и без њега, а и сама та средства су дехијерархизована, односно не постоји нешто што је важније или нужније од нечега другог, експеримент се може вршити са било које стране и уз било која средства.

Постдрамско позориште покушава да интерпретира реалност, њену хаотичност, збрку која се одвија око нас, али то чини наизглед, будући да се инсистира на отвореној форми. Леман текст дефинише пре као процес него као резултат, као да је то једно искуство које се дели са позоришним радницима, а онда и са гледаоцима, и наставља да живи са њима. У том

¹ Ханс-Тис Леман, значајан проучавалац савременог позоришта.

интерпретирању реалности често се додирује оно што је дотад било избегавано – оно пред чиме жмуримо, што изазива непријатност и за шта бисмо се радије правили да не постоји.

Нови натурализам 80-их и 90-их година нуди ситуације које карактеризира гротескно пропадање и апсурдност. Додуше, и у новим се казалишним радовима потенцира реалност, али сада се догађа *потенцирање према доле*: ондје гдје су заходи, нечистоћа, оно што је испод сваког укуса, ондје се наилази на скривени лик жртвеног јарца, *pharmakosa* [Lehmann 2004: 154].

Дакле, већ се крајем претходног века види потреба да се, и у сценским уметностима, истражи пад етичких вредности, негативне појаве у друштву, друга страна живота, она од које се често бежало у позориште, у илузију. Са начелом дезилузионизма, са детронизацијом идеалног и идеолошког, долази до прихватања реалног, и то у потпуности. Мрак постаје привлачан за истраживање и тамо се усмерава светло позорнице.

И то, најновије позориште бави се уобичајеним темама (наравно, на нов начин), као што су смрт, пропадање, ерос, тајна, старост, расанак, кривица, жртва и трагика. Леман тврди да се постдрамско позориште приближило баналном и тривијалном, да приказује оно једноставно, уобичајено. Сматра да је то можда одговор позоришта на тренд драматизације и преувеличавања у реалном животу, да се том једноставношћу на сцени одговара на животну презасићеност. „Више се не ради о надвисивању него о продубљивању неке датости, неке ситуације. Политички мишљено: увијек се истодобно ради о судбини заблуда драмског имагинирања” [Lehmann 2004: 337]. Као да се покушава кроз једноставност доћи до истине, сцена постаје огледало које приказује све детаље, чак и оне најнепријатније, али на такав начин да се то не третира на сцени као нешто што треба да зачуди, изненади, згади – а опет, често има тај ефекат (мада гледаоцима те сцене нису непознате из стварног живота). Управо се тиме долази до стања запитаности пред собом, сопственим животом и друштвом у којем живимо, или би макар требало.

Ипак, све ове промене у сагледавању позоришта и драмског не могу а да не оставе за собом питање какве су могућности остављене данашњим драматичарима. Којим се драмским средствима могу користити да би приказали одређену тему која је у савременом свету већ толико видљива и толико пута виђена? На који начин ће се даље одвијати револуције у позоришту, будући да се чини као да се све револуционарно већ догодило? Нови век доноси нове писце, који су одрастали у бурним историјским временима, а са искуством постмодерног света, тако да је било очекивано да ипак, упркос свему, проговоре једним новим, другачијим гласом.

2.4. Појава Милене Марковић на драмској сцени

Оно што отежава јасну линију и видљивост развоја српске драме у другој половини 20. века јесте појава разноврсних (и по стилу и по тематици) драмских писаца који тешко могу да се сврстају у другу заједничку категорију, осим као припадници исте генерације. Оно што смо видели у развоју српске драме у прегледима који су дали у својим антологијама Селенић и Стаменковић, као да се, с бурним деведесетим годинама 20. века у којима се јављају поменути нови драмски гласови, сасвим разлаже и заузима нови простор у којем сваки од гласова прати свој сопствени осећај за ритам и мелодију. Млади писци ступају на сцену новим, провокативним темама, уносе иновације и на плану жанровских и стилских поступака, употребљавају језик на досад невиђен начин у драмском стваралаштву и самим тим пружају један сасвим нови поглед на свет и на позориште [уп. Jezerkić i dr. 2006: 6].

Весна Језеркић и Светислав Јованов ће у својим истраживањима савремене драмске сцене као заједничка обележја ове генерације драмских писаца издвојити (иако наглашавају да је реч и писцима са изразито самосвојним ауторским поетикама) промишљену усредсређеност на савремене приче из урбаног миљеа, са младим људима као њиховим јунацима – дилеме, емотивне кризе и осујећена маштања младих после рушења идеолошких утопија; затим дубока усамљеност, незадовољство, очајање и одсуство смисла – емотивни аутизам, генерацијска изолованост, морална збрка; лишавање идеолошких премиса, одбацивање великих прича и фокусирање на мале животе [уп. Језеркић и др. 2006: 6–7]. Драмски текстови указују на то како једна нова генерација младих људи гледа на савремена збивања, лишена идеолошких и других уверења, која осећа безизлазност свог положаја и увиђа бесмисленост постојања, али нема илузија о томе како ће свој положај побољшати.

Аутори о којима је реч мање-више су свесни да се светови постмодерне/транзицијске урбане интиме не могу предочити ни једносмерним повратком натуралистичком поступку, али ни даљим развојем трагикомичне и црнохуморне драматургије која је преовладала у српској драми од краја седамдесетих. Отуда се, као четврта заједничка особина ових писаца, јавља комбиновање различитих жанрова или њихово преозначавање, све до границе пастиша [Језеркић и др. 2006:7].

У исто време се слично дешава и са младим европским драмским писцима, јавља се једна нова генерација која јасно успоставља своју поетику.

Послератни свет учинио је британске писце сумњичавим према институцијама и ауторитетима, чинило им се да су поступци лишени сваког циља. Не постоји ниједан дан у животу њихових јунака у коме 'свет није био ишчашен', каже један критичар. Али, овим се алузија на Хамлета завршава. Нико се не осећа способним и позваним да тај зглоб намешта. Да успостави нарушену равнотежу. То исто осећају и јунаци најновијих српских драма. Само су ратови били другачији. И аутобус под који су подлетели [Језеркић и др. 2006: 6].

Можда се зато и припадници ове нове генерације која се истовремено јавља у европским књижевностима и називају представницима новог брутализма (Биљана Србљановић, Сара Кејн, Енда Волш, Маријус фон Мајенбург...), будући да доносе један нови начин посматрања када је у питању сценско представљање и продор бруталности на драмску сцену. Она постаје пожељна управо зато што је свет постао толико суров (а суровост не престаје) да је незамисливо писати и говорити о нечему друкчијем.

„Међутим, оно што је далеко значајније од појединачних карактеристика у драмама [...] јесте ново осећање света: спремност и жеља за суочавањем са стварношћу у којој су развјане све утопије и доведене у питање прокламоване вредности” [Јованов 2006а: 5]. Можда је управо то суочавање, спремност да се преиспита сопство и директно укаже на проблеме управо оно што чини дела ове генерације тако привлачним и универзалним. Они не улепшавају, не плаше се да кажу и покажу проблем, да га сасвим оголе. У њиховим драмама често нема решења и срећних завршетака, из ситуације у ситуацију пратимо страдање које не престаје, а које је толико уобичајено и толико познато да је немогуће не запитати се у каквом то свету живимо и какви смо то људи.

Управо тој генерацији припада и Милена Марковић (1974). Када се појавила на позоришној сцени са својом дипломском представом *Павиљони* (2001. године на сцени Југословенског драмског позоришта)², јасно је скренула пажњу на себе и указала на то да је њена поетика сасвим несвакидашња. Новине у начину на који се третира драмска структура и разуме драматургија уопште, свесно оглушење о правила драмске структуре и оно што би требало да

² У режији Алисе Стојановић.

драму чини драмом, а опет успешно пренесена прича и доживљај и снажан утисак који се постиже већ првим репликама, а не престаје до самог краја – све то допринело је да већ прва драма ове ауторке доживи изузетан успех.

*Павиљони или Куда идем, одакле долазим и шта има за вечеру*³ већ јасно оцртава поетичке одлике које ће се видети и у даљем стваралаштву ауторке. Јованов истиче како

прекретнички модус *Павиљона* почива умногоме и на димензији унутар које пратимо развијенију референцу на Канта, несумњиво повезану са подругљивом парафразом из поднаслова. Као што је метафизичку дилему о идентитету заменило питање о јеловнику, тако се и, на Кантовој филозофији утемељено, повезивање подручја моралног и естетског посредством појма 'узвишеног' овде радикално обрће: атмосфера, мотиви и језик тривијалности и насиља – тзв. 'ниског' – потцртавају жанровски, стилски и језички раскид ауторкине стратегије са условностима идеолошки омеђеног и тумаченог света [Јованов 2006].

Ова, као и њена наредна драма *Шине или Бог нас погледао* (постављена на позорницу ЈДП-а 2002. године)⁴, имају наслове који означавају одређено симболичко место, простор (Павиљони су популарни назив за новобеоградски крај), односно место прелаза, кретања, носач, али њихови поднаслови су оно што је заправо значајније за семантичку срж дела. У првој драми је поднаслов (ако се посматра ван везе са Кантом и питања о идентитету) састављен од питања која личе на она која се најчешће постављају у једној породици – односно у разговору између родитеља и деце, где су били, где су се упутили и шта ће јести. Управо ово последње питање банализује прва два, која јесу суштински филозофска питања. Овим се разговори често задржавају на чисто информативном и не продубљују даље, а тиме се упућује на односе који су површни и оријентисани ка споља. Храна је мотив који је врло значајан у овој драми, наиме она није подељена на сцене нити на чинове, већ на два дела (готово једнака по дужини) која су именована називима типичних српских јела (*Гибаница* и *Јагњетина*). Храна овде постаје симбол љубави, односно њеног одсуства, и породице, односно дисфункционалних породичних односа. Поднаслов друге драме је више иронични и подругљив коментар на време и стање у којем се налазе јунаци *Шина*, а може се повезати и са њеним крајем, са последњом сценом у рају.

Друга драма је подељена на 11 сцена, између којих се појављују наслови који означавају простор и време збивања радње (*Школа, Зид, Војска, После рата*). Овде је већ ауторка почела да „цепа” своју драму на фрагменте, што у првој није био случај, већ смо само симултано пратили три сцене, односно три „бокса” у којима се дешавају различите радње, а светло је означавало коју радњу пратимо у датом тренутку (поступак који нам је познат још од Бекета). У обе драме нема личних имена нити одредница локалитета (а то је поступак којег ће се ауторка држати и у својем даљем стваралаштву), чак је у напомени на почетку *Шина* истакнуто да се ради о намерном изостављању (што указује на важност питања идентитета, односно његовог минус присуства). Од друге драме ауторка почиње да инсистира и на томе да поједини (или касније чак и сви) јунаци играју више улога. У дидаскалијама на почетку драма даје врло прецизна и јасна упутства о изгледу сцене и ликова. Када је о сонговима реч, које данас препознајемо као једну од централних особености драма Милене Марковић, њих у првој драми уопште нема (ликови тек на три места певају неколико стихова популарних песама – народне музике и навијачких), а у другој драми песме се појављују као уводи у насловљене сцене, и то дечја, рок песма популарна у бившој Југославији, мелодија коју су певали српски војници на фронту, шаљива народна песма и тек на самом крају оригинални сонг, односно његов зачетак, како сама ауторка истиче у напоменама.

³ Поднаслов, поред осталог о чему ће бити речи у самом раду, асоцира и на песму Жака Превера („Куда идем, одакле долазим и зашто сам толико покисла”) и слику Пола Гогена („Одакле долазимо? Ко смо? Куда идемо?”).

⁴ У режији Слободана Унковског.

Тако се, од неприметног увођења песама кроз певање јунака, прелази на коришћење популарних стихова песама као значењског одредишта за сцене које следе, до благог наговештаја преклапања ауторкиног драмског и поетског израза у оригиналним сонговима, који ће, од треће драме, постати неодвојиви део њене драмске поетике. Када је о жанру реч, ауторка комбинује различите елементе трагичких, мелодрамских, комичких, апсурдних, натуралистичких црта и преклапа их. Прати се линија радње односно поенте која се назире већ од прве сцене и ка којој води свака следећа до краја, и према томе се користе различити ефекти и обрасци који највише одговарају датој ситуацији.

На плану тематике је најмање померања – од почетка је јасно да ауторка пише о ономе што је било обележје тога доба, о времену свога одрастања, деведесетим годинама 20. века, па је тако насиље једна од главних тема са којом се сусрећемо, било да је реч о насиљу у породици, према жени, вршњачком или међунационалном, односно ратном. Насиље се тематизује као део свакодневице и тако се према њему опходе и ауторка и ликови њених драма. Њихови говор и реакције сасвим су непримерени ситуацијама у којима се налазе, али то није драмски поступак већ реалистични приказ времена. Мрак и звуци експлозија који се појављују на крају ових драма или појединачних сцена потцртавају неминовну пропаст на коју су осуђене генерације о којима Милена Марковић пише, будући да живе у времену у којем су туче, оружје, силовања, крађе, дрога, убиства – уобичајени. Ово се посебно појачава присуством комике у страшним ситуацијама (нпр. реума провалника у *Павиљонима*). Иако су дијалози површни и свакодневни, нема великих монолога и разоткривања осећања, дубине ликова, њихових исповести о страдањима и патњама које су од њих начиниле то што јесу, на основу неких успутних реплика и коментара врло је јасно одакле потиче несрећа и како се генерацијама преносе токсични односи, грешке се понављају у циклусима, а јунаци и не знају за боље. Реплике јунака су, иако, као што смо већ нагласили, прате свакодневна збивања, врло информативне – одмах су видљиви односи и стање ликова на сцени, као и пропаст ка којој неминовно иду – а то је постигнуто типом језика који се употребљава. Идиоми које користе, како се и коме обраћају, све то много је значајније од тога шта кажу, када је о карактеризацији јунака реч. Језик је веома важна одредница за поетику ове ауторке. Он је огољен, груб, делује просто будући да је препун жаргона и псовки, али је индикативан, тачан и најпрецизнија је слика времена о којем се говори.

У основне црте тог ауторског рукописа спадају: раскид са идеолошко-историјским светом као подлогом и усредсређеност на интимистичке повести о урбаној младежи са дна социјалне лествице или са цивилизацијске маргине; иновативна обрада жанровских образаца на акционом, али и симболичком плану; најзад, изузетно функционално коришћење различитих, до суровости огољених говорних идиома најмлађе урбане генерације [Јованов 2006: 57].

Ови елементи су посебно уочљиви у првим драмама, мада унеколико прате и даљи рад ауторке.

Наредне две драме, обе премијерно изведене 2006. године, доносе новине у виду подтекста – *Брод за лутке* (на сцени ЈДП-а⁵, а значајна је и поставка из 2008. на сцени Српског народног позоришта⁶) подразумева познавање бајки и бајковитих јунака, а *Наход Симеон* (писан по наруџби за Стеријино позорје, у оквиру којег је изведен премијерно на сцени СНП-а)⁷ инспирисан је истоименом народном епском песмом. Осим по томе, ове две драме се знатно разликују, о чему ће детаљно бити речи у наредним поглављима. *Брод за лутке* је препун симбола, од самог наслова (чији се смисао открива половином, а пуно значење задобија на крају драме), преко имена јунака

⁵ У режији Слободана Унковског.

⁶ Режирао Томи Јанежич.

⁷ У режији Томија Јанежича.

преузетих из различитих бајки, до неких поступака и значења у тексту. Писана је у фрагментима, свака сцена драме је именована и део је за себе, прати је различита бајка која представља (откриће се у једном тренутку) нови сегмент живота и развоја главне јунакиње. *Наход Симеон* је мање херметичан и сцене теку хронолошки, јасно је да од почетка да прате одрастање насловног јунака, а већина ликова је именована (о чему ће такође бити речи у касније), што је необично за дотадашњи поступак Милене Марковић, но већ сами описи ликова на списку враћају нас на њен уобичајени однос према именованој јунаци. У ове две драме језик је вишеслојан и у мањој мери вулгаран, мења се из сцене у сцену и од лика до лика, што је последица давања примата карактерима који су овде јунаци бајке, односно епске песме. Према томе им се даје прилика и да се изражавају на интелектуалнији, односно емотивнији начин, мада ни њихов говор није лишен приземности и оштрине, и мења се из ситуације у ситуацију. Од ових драма сонгови постају интегрални део поезике Милене Марковић – они су именовани и неодвојиви од драмског текста, у њима се крије разрешење ситуације, често су места емотивног набоја. Заправо су сонгови семантички чвор и кључ за тумачење драме. На почетку драме *Наход Симеон* стоји песма Вилијама Блејка⁸, једног од најпознатијих енглеских романтичара, што је први пут да ауторка користи епиграф као предзнак. Драма *Брод за лутке* је, осим прича о одрастању и животу жене, породичним и мушко-женским односима, те о играма моћи, такође и прича о уметници и њеном стваралаштву, па садржи и аутопоетичке елементе. Наглашава се већ раније проблематизован однос родитељ–дете, који је на неки начин присутан и у драми *Наход Симеон*. Имена сцена су симболичка, прате различите просторе и означавају различит сегмент живота јунака. Дакле, овим драмама ауторка закорачује из директног представљања стварности која је окружује у индиректно, путем подтекста, архетипа и митова.

Две године касније појавиће се на сцени Атељеа 212 једнако успешна драма *Шума блиста*⁹, опет симболичког наслова, чије се значење поново разоткрива средином драме, као у *Броду за лутке*. Поднаслов је другачији од оних на које смо навикли, али ће тај тип поднасловова наставити да се појављује и у наредним драмама (*Драма која почиње једне вечери и завршава се ујутру*, *Драма о пропадању* – поднаслов *Жице*). На почетку стоји рефрен песме¹⁰ из које је преузет наслов, а тај ритам и атмосфера су у нескладу са атмосфером драме (техника контрапункта). Ликови су поново описно именовани, овога пута углавном према занимањима којима се баве, а у описима датим уз имена ликова је у једној реченици тако језгровито изречена њихова биографија да је читаоцима већ јасно о каквим судбинама је реч и да се пропаст већ увелико догодила пре почетка драме. Нећемо пратити јунаке за које (по описима) знамо да ће нужно страдати већ ауторка закорачује у свет после страдања, у постапокалиптични простор. Драма је подељена на три дела, према добу дана у којем се дешава, и најкраћа је по дужини од свих досад написаних драма Милене Марковић. Тематика је позната и увек присутна у свим њеним делима – насиље (са акцентом на насиљу над женама), људи са маргине и апсолутна пропаст. Сонгови одражавају суштину јунака који их певају и њихов поглед на свет и стварност у којој живе. *Жица* (праизведба 2011. године у Косовској Митровици, на сцени Српске драме Народног позоришта из Приштине)¹¹ јесте драма инспирисана мотивима Станковићеве *Нечисте крви*. Лица су именована по родбинским односима, око Женског Детета. Овде већ постаје јасно да су жена и начин на који она постоји у свету увек у центру ауторкине пажње, ма коју ситуацију да описује. После неколико драма у којима овај поступак изостаје, овде ће се поново јавити веома детаљан опис сцене, а први пут се наглашава очекивање да сви глумци буду стално присутни на сцени (што ћемо видети и у

⁸ У питању је песма „Врт љубави”, објављена 1974. у збирци *Песме искуства*.

⁹ У режији Томија Јанежича.

¹⁰ Реч је о дечјој песми „Шума блиста, шума пева”, нама познатој у извођењу Драгана Лаковића и дечјег хора „Колибри”.

¹¹ Режирао Горан Шушљик.

наредним драмама). Масовне сцене стварају атмосферу хаоса и испреплетаности, што је у складу са тематиком и односима међу јунацима. Бројност јунака и овакви поступци захтевају будност гледалаца/читалаца како би могли да продру кроз представљену комплексност и у сваком тренутку прате јунаке и односе међу њима. Јасно је, на основу описа и атмосфере, да је реч о ратном, односно послератном времену, иако нигде нема јасне назнаке ни времена ни простора у којима се драма дешава. Подељена је на слике које су именоване према централном догађају у свакој, а окосница су, као и у претходним драмама, насиље и породични односи, те положај жене у друштву. Жанровски је тешко одредити драме јер садрже елементе трагичког, апсурдног и мелодрамског, уз снажне натуралистичке елементе и благо присуство лирског.

Прва и засад једина драма заснована на историјском догађају јесте *Змајеубице* (изведена 2014. на сцени ЈДП-а, писана по наруџби поводом обележавања 100 година од Сарајевског атентата и почетка Првог светског рата)¹². Већ сам поднаслов *Јуначки кабаре* упућује на поменути поступак жанровског преплитања. У овој драми се јављају и изражени епски елементи у виду наратора који пред микрофоном најављује и коментарише личности и догађаје, и назива драмских слика и ликова који се исписују светлећим словима на сцени.

При том свака слика има сведена али јасна амбијентална обележја, има одговарајућу атмосферу коју најчешће стварају прецизно одабрани споредни ликови, има особену језичку боју и ритам, који се не мењају само у дијалозима у зависности од места говора, пригодне ситуације, теме разговора и учесника у њему, већ и у сонговима и речитативним пасајима [Миоџиновић 2014].

И у овој драми су, поред имена историјских личности, додата описна имена ликова које исти глумци играју, пресвлачећи се на самој сцени са које никада не излазе. Опис изгледа сцене је поново детаљан, контрапунктирају се дистинктивна обележја – школске клупе и вешала, која указују на оно на чему ће се инсистирати у читавој драми – да је реч пре свега о младићима који су наивно пратили своје идеале. Нема сумње у њихову трагичност, али ни у исправност њихових одлука. Цитат из *Јеванђеља по Матеју*¹³ на почетку драме се у том контексту тумачи као важна порука. Сонгови су оригинални, именовани и у неке од њих је ауторка (као и у поједине друге делове драме) интегрисала цитате историјских личности о којима говори. Очито је да је за писање ове драме коришћена опсежна архивска грађа и да су из сачуваних података и записа сачињени карактери и ситуације у драми. Ипак, и поред тога, ауторка је и у поступку и у атмосфери и у лирском тону остала доследна својој поетици и свом изразу. У наслову драме се крије и њен однос према тематици којом се бави – ко су јунаци и шта је херојски чин, ко је тај који излази пред змаја и убија га, упркос змајевој јасној надмоћи у сваком смислу.

Деца радости (премијерно изведена 2016. године на сцени Атељеа 212, поводом јубилеја позоришта – 60 година од оснивања)¹⁴ драма је чија се радња протеже кроз читаву другу половину 20. века, пратећи градњу, али и распад СФРЈ кроз причу о две генерације, о родитељима и деци коју они надживе. Има затворену структуру, кружну, почиње и завршава се сценама на гробљу, а између пратимо именоване сцене, од рођења до смрти Песника. Ликови су опет, у познатом стилу Милене Марковић, неименовани, одређени својим занимањима или главном особиним, повезани су породично, родбински или комшијски, а кроз њихове односе, промене и одрастање прелама се јасно слика Југославије и живота у њој. Још једном се суочавамо са мрежом ликова, и то праћеном кроз деценије. Сонгови су махом стихови Песника, а предвиђено је да гитара прати песме главног јунака, тако да се сонгови унеколико разликују од оних које смо читали у претходним драмама, будући да су језиком и стилем прилагођени идеји да их пише рок звезда с краја осамдесетих

¹² У режији Иве Милошевић.

¹³ Поглавље 23, тачка 27.

¹⁴ У режији Снежане Тришић.

година 20. века. Наратор који се појављује први пут у прошлој драми поново има улогу, односно има их три, и води нас кроз збивања, најављује судбине јунака (чиме се проблематизује идеја о детерминисаности, али и подсећа на постојање ствараоца – овде драмског писца – који непрестано води рачуна о својим творевинама и зна којим путевима их води до краја), затим коментарише историјски тренутак и своју судбину у њему. Описи сцене су детаљно дати, уз напомене за нека решења, а тексту драме претходе стихови Сергеја Јесењина¹⁵, руског писца прве половине 20. века. И овде је присутна хибридноста жанра, а језик је прилагођен времену и карактерима.

Драма изведена 2018. на сцени Атељеа 212 *Пет живота претужног Милутина*¹⁶ носи поднаслов *Басна о курварима, дупелисцима, хајдуцима и идеалистима* и, сасвим очекивано – реч је мешавини жанрова, али овога пута превагу носи комично над трагичним, и то у свим својим елементима – црнотуморним, гротескним, раблеовским чак. Од басне се преузима основна особина – да животиње говоре и имају људске особине, а животиње имају и улогу наратора и коментатора у драми, понекад се чини и као да су у говор животиња уписане дидаскалије (детаљније је о томе говорено у поглављу о језику). Ликови имају имена, или су названи по занимањима и породичним односима или су животиње; описа ликова нема, осим напомене да исти глумци играју више ликова. То уноси додатну забуну јер су сви ликови неочекивано повезани, будући да се радња драме протеже кроз векове – од турског времена (претпоставља се да је у питању 18. век) до данашњих дана. Простор се мења непрестано и то је назначено, а свака сцена је именована по ономе што се у њој збива. Има тек неколико сонгова, али говор ликова (појединих и на појединим местима) стилизован је према епској, односно лирској народној поезији (махом еротској). На почетку драме је катрен Франсоа Вијона¹⁷, француског песника половине 15. века. Ни у овој драми не изостаје дубље значење и приказ друштва, иако је можда теже до тога допрети због природе језика који се користи, и који се мења спрема времена у којем се радња збива, премда ће се ситуације углавном понављати (и тиме неминовно подсећати на флоскулу о репетитивној природи историје човека и људског друштва, посебно посматрано на микроплану у виду породице и подударана у понашањима предака и потомака, без обзира на временску, цивилизацијски врло значајну, удаљеност међу њима). Оволики временски распон ауторки омогућава да покаже како се то друштво мења, јесу ли та прошла времена била срећнија и да ли је прелазак из мрачног, заосталог доба ка модерној цивилизацији заправо напредак.

Последња објављена драма *Ливада пуна таме* изведена је 2019. на сцени Народног позоришта¹⁸, а носи поднаслов *Љупке минијатуре о бедном људском животу*. Наслов је Блејков стих, а његови стихови¹⁹ стоје и на почетку драме, док се чини као да је оригинални сонг којим драма завршава у дијалогу са Блејком (као савремени одговор на романтичарско виђење дихотомне природе света). Минијатуре из поднаслова се могу повезати са кратким сценама из којих је драма састављена, а које се често прекидају да би се приказале сцене из другог периода (исти глумци играју више улога и пресвлаче се на сцени, што је већ препознатљив поступак), па се потом настављају, као да нису биле прекинуте. Тиме се прошлост буквално преплиће са садашњошћу, подсећајући на неодвојивост ове две временске одреднице, односно на њихову условну повезаност. Поново се преци огледају у потомцима, али овога пута више на начин на који то психолошке теорије о трансгенерацијском наслеђу проповедају. Ауторка у овој драми користи хор као важан елемент (не први пут, али му први пут додељује такву улогу), и додаје му значај

¹⁵ Поменута песма је настала 1925. године, неколико месеци пред Јесењину трагичну смрт. Песма нема наслов, а почиње стиховима „Завија снежна мећава звонка”. Ауторка је цитира у целини.

¹⁶ Режирао Александра Милавић Дејвис.

¹⁷ Ауторка овде цитира „Катрен”, који је Вијон саставио очекујући смрт вешањем крајем 1462.

¹⁸ У режији Јоване Томић.

¹⁹ Реч је о песми „На ливади пуној еха” из збирке *Песме невиности* (1789), чију последњу строфу ауторка цитира.

који је имао у античкој драми, док се хоровођа из антике појављује као издвојени глас којем је дата улога наратора и коментатора (као продор епског). Тематски се ауторка не одваја од уобичајеног – породични и романтични односи, са нагласком на положају жене у свету, приказани кроз више генерација. Бави се, како је то указано већ насловом и епиграфом, односом светла и таме, односно светом у којем се ствари и појмови појављују уједно својим лицем и наличјем. Време је скоковито, а простор назначен тек као ливада или стан. Ликови немају имена већ се зову по функцији коју обављају. Оно што је ново јесте што се чудовишта појављују као ликови, али у складу са већ познатом поетиком ауторке, нужно носе симболичко значење (уз обавезно питање о томе ко и шта су заправо та чудовишта). Ова драма је можда херметичнија од онога на шта смо навикли кад је Милена Марковић у питању, али се опет иза те херметичности крије дубоко промишљање о стварности, свету и људској природи.

Пратећи развој драмске поетике Милене Марковић, уочавамо пре свега препознатљив и оригиналан стил, који се најпре крије у начину на који се третира језик. Он има важну улогу у структури драме, било да је реч о репликама или сонговима. Цитатност се јавља као поступак од почетка, било јасно назначена или скривена. Ауторка је увек у дијалогу са цитатима које користи. Жанровска хибридна одликује све њене драме, али оне временом постају све херметичније и теже је продрети у суштину, односно она престаје да буде видљива на први, површан поглед. Ликовима се до краја одузимају идентитети, почев од неименовања, па до инсистирања на томе да исти глумци играју више улога, те да се пресвлаче на сцени. Фрагментарност се такође временом развија и постаје све више заступљена у смислу да се ситуацијама које се приказују, као и начином на који су представљене, често прави (вероватно намерна) збрка. Однос према времену и простору се мења од драме до драме и прати тематику. Било да су теме из свакодневног живота, историје или инспирисане другим делима, увек је на крају реч о насиљу, о положају човека у друштву, и посебно о жени.

Коментаришући српску драмску сцену с краја 20. века, Стаменковић је пореди са Шекспировом „Мишоловком” из *Хамлета* – као да глумци на сцени саопштавају гледаоцима истине о њиховим заједничким животима којих су сви свесни. „Сврха тог ритуала, који је и прави и лажан, у основи је двострука: од њега се очекује, што он и чини, да јавно обелодани оно што сви већ знају; али би требало и да озваничи, да озакони истину коју саопштава” [Стаменковић 2000: 213]. Поставља се питање, када једном знамо истину и са њом смо суочени, када нам је скинута копрена иза које се кријемо, шта онда? Но, проблем се увелико усложњава са релативизацијом истине, посебно у актуелном добу постистине које, више него икад, чини се, „замагљује мизерну реалност” обичног човека [уп. Братина 2021: 1514]. Социолошка истраживања посебно истичу појам постистине када је реч о проблемима и новим изазовима савременог доба. Наиме, живимо у времену у којем се више пажње посвећује личним уверењима и емоцијама појединца него доказаним чињеницама, а плуралитет и доступност информација не доприносе нужно разјашњавању, напротив. Као да се у мору информација истина релативизује и постаје субјективно, а не објективно питање – свако има своју истину. Позориште би, у том смислу, требало да упери светло у правом смеру, но оно то често чини кроз симболе, па остаје питање разнолике и слободне интерпретације. Драме Милене Марковић јесу, у смислу тумачења, све више хибридне (посматрајући развој њеног драмског писма до сада), но у исто време и универзалне у смислу вредности које пропагирају и указивања на непроменљиве проблеме човека у његовој борби да преживи.

3. Структура

3.1. Жанровска поигравања

Још одавно је драмски писац окарактерисан као онај који трага за сврхом, кога не занимају саме ствари већ идеја која се иза њих крије и кога прогони питање – зашто [уп. Štajger 1978: 164]. Међутим, чини се да су од прошлог века драматичари углавном престали да дају одговор на питања која у драми постављају. Бавећи се одређеном проблематиком, они указују на проблеме, али их не решавају. У том свом нахођењу, драмски писци се служе различитим техникама које су се из деценије у деценију мењале и развијале. У традиционалним изучавањима драме постоје јасна мерила према којима се одређују жанрови, као и међу њима јасно постављене границе. Савремена проучавања прихватају постојање отворене структуре и више се баве дијахронијском, односно развојном димензијом жанра, те начинима на који се различити модуси појављују у драми. Мада су се временом променила схватања и поимања самих елемената драме на основу којих се онда говорило о жанру, остало је да се пажња обраћа на јунака, сукоб и универзални поредак, пре свега, а затим на тему и заплет. Но, временом ће се утврдити да се све може довести у питање и да не постоји јасна дефиниција и формула на основу које се може окарактерисати драмски жанр [уп. Јованов 2015: 5–9]. Такође, утврђено је као честа појава да се једна драма може вишеструко жанровски одредити, као и да су узрок томе различите категорије на основу којих се жанр одређује [уп. Fauler 2015: 16]. Будући да се знатно изменило становиште о томе шта су књижевне, а шта некњижевне теме, ко је јунак и какав јунак треба да буде унутар одређеног жанра, сам сукоб је доведен у питање, и од спољашњег прешао је на унутрашњи да би се на крају поставило питање има ли га уопште. Коначно, пошто је све девалвирано, јунаци немају идеала па немају ни за шта да се боре.

Све ово води до савремене драме која негује жанровску флуидност, где је могуће започети драму на елементима карактеристичним за један жанр само да би се завршило на другом крају и у другом жанру. Жанрови се стапају, преливају из једног у други и тако стварају једну нову, хибридну творевину – драму која се не управља према одликама одређеног жанра. Узбурканост друштвено-историјских околности савременог доба утиче на све уметности, и оне се према томе развијају и прожимају на нов, не-уметнички начин. Непесничко продире у књижевност, када је о садржају реч, а форму разарају и технике преузете из других уметности. Када је о драмама Милене Марковић реч, истиче се као значајно и учестало коришћење филмске технике, тачније техника монтаже и кратких резова – „Овим се на врло ефектан начин дочарава хаотично и распарчано стање у данашњем постмодерном свету, али и болна, растројена слика бића која у њему обитавају” [Деспих 2012: 124].

„Драма је оно што ја називам драмом” – овај цитат Хенрија Милера Жан-Пјер Саразак, савремени позоришни теоретичар, бира као мото своје књиге у којој успоставља поетику модерне драме, управо покушавајући да је одбрани, односно да јасно изрази како не прихвата тезу о смрти драме већ да верује у њен развој – у правцу епског, лирског или филозофског дијалога, сведочанства, документа... Савремена драма је, тврди Саразак, отворенија и слободнија, више „рапсодијска” [уп. Sarazak 2015: 14]. Такав однос према драмском жанру може се применити на савремену драмску сцену, а самим тим и на драме Милене Марковић. Оне су жанровски неухватљиве, разнолике, као да представљају неку врсту стилских вежби ауторке у којима се не

робује правилима, у којима се елементи жанра користе према потреби појединачних драмских ситуација и у којима се структура разара и опет склапа, у складу са идејом коју одређена драма носи. Нема драмских условности које су нужне, оне се прилагођавају теми и ликовима који су носиоци теме којом се ауторка бави.

Шопенхауер као посебан трагички замах истиче сазнање „да свет, живот, не може да омогући право задовољење, па самим тим није вредан наше привржености; у томе се састоји трагички дух: он потом води у резигнацију” [према Сонди 2008: 201]. Чини се да је свет у којем живе јунаци драма Милене Марковић управо такав свет, онај који је трагичко сазнање одвело ка резигнацији и који одбија да осећа и да се бави собом и својим положајем у том свету.

Трагично се догађа када се сломи оно што је у средишту једног коначног свеобухватног смисла, на чему почива људско постојање [...] Није, дакле, свака несрећа трагична, него само она која човеку отима упориште, коначни циљ што је у средишту свега, тако да од тог тренутка тетура и није при себи [Štajger 1978: 170–171].

Чак и кад се драме не могу одредити као трагедије нити јунаци као трагички у књижевнотерминолошком смислу, реч је о једном свету који призива трагедију и о ситуацијама које нужно воде јунаке у пропаст. Није ли управо то судбина Находа Симеона који неодољиво својим карактером, тежњама и реакцијом пред трагичним сазнањем, подсећа на најпознатијег јунака античке трагедије – Едипа? У критици се још истиче да Марковић, у свету који нема јасно изражену моралну норму, у којем је Бог мртав и нема упоришта нити сламке спаса за коју би се могло ухватити, на маргинама историје, својом првом драмом „утемељује трагикомедију као дубљу и мрачнију представу него што је трагедија” [Деспих 2012: 124]. Говорећи управо о тим, новонасталим драмама које се јављају с почетка 21. века, критика се према њима односи као према новом изразу, новом начину употребе језика и жанровској и композиционој мешавини елемената различитих устаљених форми. „У *Павиљонима* се мелодрамски мотиви употребљавају као ефектан контрапункт црнохуморном и апсурдном” [Jezerkić i dr. 2006: 8]. Композиција драме постаје слика ироничне и парадоксалне симултаности збивања. Аутори свет доживљавају као „изглобљену целину”, како читамо у критици, те се онда према драмској структури односе као изразу „субјективних ставова, емотивних стања или фантазија драмских ликова”. Истиче да се Марковић већ овом драмом наметнула захваљујући „продорности елемента који се – у зазирању од ефемерног и услед опреза пред апстрактним – може означити Стајнеровим термином модус имагинације” [Јованов 2006]. Не само то, Милена Марковић већ првом драмом отвара пут ка својој драмској поетици коју ће касније само разрађивати – помешани елементи мелодраме, црног хумора, уз неизбежне гротеску и иронију, с примесама комичног и трагичног, односно трагикомичног. Јованов издваја *Павиљоне* као комад у којем се јасно види поетика Милене Марковић –

Предочивши нам полифонијско-симултани драмски простор, састављен од три језгра заплета у четири амбијента, ауторка управо кроз крајње наглашавање (огољавање) социјалних условности разграђује све идеолошке алибије и вредности. Пред нама се, тако, обликује изнуђена интима јунака, унутар које безнадежност, окрутност и апсурдност збивања попримају симболичку снагу [Јованов 2006: 57].

Полифонија јесте важно обележје поетике Милене Марковић и уочава се у свим њеним драмама, кроз различите драмске елементе. Ауторка се служи класичним формама, које онда трансформише и преобликује модерним садржајем. Бавећи се даље специфичношћу жанра, Светислав Јованов у својој критици издваја како се комплетни жанровски обрасци или њихови значајни елементи преплићу и прожимају чак и унутар заплета, те да не служе само као дистинктивна обележја заплета. Тако се у причи о Циги, Ћопи и Малој иронијски и црнохуморни

мотиви преплићу са натуралистичким, који се трансформишу кроз мелодрамске обрте до потпуног апсурда; прича о Добрили, Људмили и провалницима од комедије нарави долази до гротеске и сатире, а прича о Кнежевој породици од трагикомедије нарави прелази у трагични апсурд [уп. Јованов 2006: 57]. Овакво поигравање јесте стално место у савременој српској драми – сви жанрови су ту да се користе према ситуационој потреби. Говорећи у једном другом тексту о жанровским трансформацијама у драмама Милене Марковић, Јованов истиче следећи пример: „натуралистички образац (прича о бившем ’вођи’ Цигију, креатури-босу Топи и фаталној Малој), рецимо, неосетно постаје спој пинтеровске језе и уклете романтике на трагу нашег ’црног филма’” [Јованов 2006].

Миlena Марковић често у своје драме имплементира натуралистичке елементе – свет је ужасан и као такав захтева цензурирани приказ. Натурализам и реалистички приказ стварности карактеришу драму *Шума блиста*, поготово ако се имају у виду реминисценције и сам завршетак комада – судбине ликова уско су везане за друштвено-економске околности. Но, у тој драми ће се наћи, између осталог, и елементи фантастике, везани за свет девојака и шуму која их окружује. Ниједна драма ове ауторке не може се свести на једну жанровску одредницу. Хелена Деспић у свом есеју *Шине* описује као драму натуралистичко-меланхоличног тона, са узлетима ка иронијском, црнохуморном и трагичном. Такође, у драми *Брод за лутке* уочава елементе антидраме, пародијске фарсе, циничне мелодраме, сатиричне параболе, експресионистичке трагедије, трагикомедије и постмодерне драме [уп. Деспић 2012: 125]. Још једном је, закључујемо, реч о једном жанровски богатом изразу.

Чврстина реторичког оквира у овом комаду [*Шине*] дозвољава ауторки не само да епилог, у маниру антиклимакса (поступак искушан у *Павиљонима*) уобличи као иронично-надреални приказ у рају, већ да жанровским преливањем из гротескног у апсурдно – у приказу градње кућице за маче – поближе дефинише основно начело пред-стављачке уверљивости приче. За све протагонисте, смрт је неопходан услов који треба испунити у циљу преласка у истинску раван егзистенције; све остало – идеологије, ратови, репресивне институције, најзад и начелна апсурдност зла – спада у занемарљиви, иако болни предживот [Јованов 2006].

Као да нема излаза и да се просто мора – завршити. Крај не доноси растерећење, напротив, он је само последица таквог живота који човека третира тако да смрт бива заправо једини начин да се из зачараног круга изађе. Али – нико не остаје спасен и нема поуке или идеје која би пробудила наду. *Брод за лутке* се у критици означава као иронијска и црнохуморна ресемантизација бајке, која врхунац доживљава у сценама у пећини медведа, те у мочвари Жапца. То се постиже и наглашава гротескним преувеличавањем значаја ствари – као кад Мама и Тата медвед коментаришу избушен мебл на фотелији или коришћење кухињских предмета без дозволе, што је још додатно појачано тиме што је њих двоје, па функционишу као дует гласова који се непрекидно преплићу изражавајући своје негодовање, које свакако премашује оквире ситуације у којој су се нашли. Црнохуморно прераста у трагично када Златокоса постане одбачена, осујећена у свом мајчинству, али се, по трансформацији у Палчицу, драма из трагичног кода поново враћа комични и гротескни, са снажним примесима сатире. Последња сцена драме јесте трагична кулминација [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 593–596]. Чини се као да су жанровске разноврсности у овој драми у складу са развојним периодима главне јунакиње, али и да уједно прате и њено поимање тренутних животних околности у којима се налази. Можда је цео животни пут јунакиње *Брода за лутке* заправо замах ка трагичном, спроведен кроз различите бајковите архетипе. „Неопходност дејствовања за сопствену пропаст, принуда која тера да се до краја иде путем на чијем крају чека пропаст – то је основни закон трагичности, која тако везује трагички чвор да га сваки покрет све јаче стеже око врата трагичног јунака” [Јанјон 1976: 18].

Пођемо ли од става да савремена трагикомедија покушава да проникне у доживљаје и конфликтне ситуације обичног човека потеклог из дехеролизоване средине, да се бави проблемима приватног живота, разматра проблеме породице и препуна је ироније – онда се елементи ове драмске врсте могу повезати са драмским стваралаштвом Милене Марковић. Није ни чудо, будући да се још тврди да се трагикомедија јавља у тренуцима друштвених конфликата и идеолошких криза, као и да се њени јунаци налазе у прелазном стању, пошто су изгубили некадашње животне темеље и покушавају да се снађу у новонасталим околностима [уп. Gazda i др. 2015: 1094]. Или ако сагледамо тврдњу „писац трагикомедије склон је да публику остави не само у неодлучности између смеха и плача него и у дубокој неспокојној неизвесности у погледу људске судбине” [Gutke 2007: 84–85], нужно учојамо тај принцип у драмама Милене Марковић, поготово у драми *Пет живота претужног Милутина*. Када је реч о позицији трагикомедиографа према свету, истиче се да га не карактерише смиреност и уверење у добар, срећан крај – напротив, свестан је да је идеја о чврстом тлу илузија. А када дође до тога да се губи упориште, нужно долази и до појаве гротеске и апсурда, односно до склизнућа из граница познатог, из обичне реалности у стварност обојену кошмаром, па се из „ишчашеног” света стиже до апсолутно бесмисленог [уп. Gutke 2007: 86–89]. Када се тако поставе ствари, појава жанровске хетерогености на плану појединачних дела чак није зачуђујућа. Ако се мелодрамски модус посматра као онај који, иако спаја трагично са комичним, не води ка трагикомедији јер су често оба преувеличана, нереална и неуверљива, односно брутална и ужасна, те неретко воде у апсурд, онда се и компоненте мелодрамског могу препознати у раду Милене Марковић, поготово ако се укључи гледиште по којем мелодрамско спаја трагично и комично по принципу јукстапозиције. Можда се то најбруталније учојава у драми *Жица*, која озбиљним темама прилази из једног готово комичког угла, банализујући оно што би имало потенцијал да буде трагично и изоштравајући црнохуморне елементе до крајњих граница, тако да се на крају заузима горка позиција новопробуђеног револта, само да би се поново све банализовало и свело на гротескни приказ друштва, које је увек, разочаравајуће – исто. Препознају се и елементи сатире, за коју се каже да је комбинација „узвишене и често горке озбиљности и бритког хумора” [Gutke 2007: 83], а аутори се сатири окрећу онда када су болно свесни колико је стварност коју желе да прикажу у својим делима обесмишљена и озлобљена [уп. Gutke 2007: 83–84]. Иронија је, проистиче из наведеног, важно средство за којим ауторка посеже у својим драмама. „У случају ироније, сумња се увлачи у говор који сугерише супротно од оног што се чини да саопштава. Он претпоставља постојање другог слоја и тако наводи гледаоца да разложи основно значење, чак и кад та деконструкција није експлицитно уписана у иронијско дело” [Sarazak 2009: 73]. Иронија, дакле, позива на пажљиво читање и тумачење ових драма, као и слике света која се у њима ствара.

Као што свет у којем ове драме настају призива иронију, тако и подразумева гротеску при реалистичном приказу стварности.

... гротеска извире из монтаже диспаратних елемената, обично трагичних, с призвуком необичног, и комичних, прожетих бесмисленошћу, чије сукцесивно смењивање додаје посматраном објекту нове, деформисане особине. Гротеска је антипатична форма, која нарушава илузију, осујећује гледаочево уживљавање у радњу, раствара предмет приказивања у безобличном, чак га декомпонује и негира. Она је израз несклада између акција које индивидуи намеће друштво и онога што је човеку природно; она најчешће почива на антитези видљивог и невидљивог, реалног и иреалног, истинског и конвенционалног [Стаменковић 1987: 8].

Тај несклад јесте управо једно од основних карактеристика драмског света Милене Марковић. Ликови у овим драмама не само што не завршавају тамо где желе, то је њима сасвим недоступно. Свет у којем они живе свакако није свет по мери човека, иако је израђен на премисама реалног света. Тако се у драми *Деца радости* предочава како читаве генерације, за које се

илузорно верује да су живеле у златно доба, пропадају. Гротескно представљени ликови родитеља надживљују своју трагедијом уобличену децу, а све то уз мелодрамске обрте и примесе епског наратива. Марковић се са овим темама, трагички потентним, носи увек уз одређену дозу комике – мању или већу, зависно од драме и од појединачне драмске ситуације. Говорећи о Ковачевићевој комедији, критичар истиче „... с тим што је смех који се подстиче приближен црном хумору, који је, како је одавно утврђено, напросто блесак гледаочевог самодоказивања, узлет његовог виталног осећања у суочавању са околностима које би требало да изазову пре очајање неголи радост” [Стаменковић 2000: 33]. Све се ово врло лако може пренети на целокупно драмско стваралаштво аутора с краја 20. и почетка 21. века, односно на комику с којом се често суочавамо у њиховим делима, а која проистиче пре свега из очаја, из немогућности да се са животним реалностима изађе на крај и да се уопште појми живот као такав какав јесте, те се крик нужно претвара у смех јер би другачије већ било сасвим немогуће и неподношљиво. Говорећи о комедији, Сузан Лангер, филозофкиња и списатељица, истиче да се у њој обично кажњавају пороци и слабости, за разлику од трагедије у којој се очитује морална борба. Међутим, она наглашава да не постоје трагичне и комичне теме, већ да је само реч о конструкцији, односно начину на који се одређеним темама приступа, те да је „чисто осећање живота” унутрашње осећање комедије [уп. Langer 1981: 379–380]. Зато је и могуће о објективно трагичним темама говорити језиком комедије. Ма о чему да говори, Марковић се користи махом црнихуморним језиком. „Пошто је комички ритам ритам виталног континуитета, протагонисти се током комада не мењају, као што то редовно чине у трагедији” [Langer 1981: 388]. Њени јунаци не виде увек своју ситуацију као трагичну, често је она за њих једноставно животна и, као таква, прихваћена као непроменљива. Лангер још истиче да у комедији нема поражених и победника већ да је реч о општем унижавању значаја човека и његове борбе – испоставља се да је он мали и небитан спрема универзума, те стога његови поступци нису једнаке јачине и погубности као поступци трагичног јунака [уп. Langer 1981: 400]. Посматрајући ове дефиниције и одређења, долази се до закључка да је Милена Марковић дословно пратила упутства која даје Лангер онда када је постављала своју комедију *Пет живота претужног Милутина*. У њој је виталност пренаглашена, искарикирана чак амајлијом коју главни јунаци носе и која им даје вечни живот и неповредивост, чиме им доноси и срећу, односно могућност да снагом коју поседују задобију све што пожелеле. Не само да се протагонисти ове драме не мењају него се карактерне особине преносе са једног на другог носиоца амајлије – ауторка и у овом аспекту одлази у крајност, појачавајући непроменљивост ван граница очекиваног. Крај драме апсолутно банализује и значај амајлије и моћ коју она носи, а самим тим и идеју о „бољем човеку”, који ће је искористити и побољшати свет и свој положај у њему. Тако се овај „излет у комедију” Милене Марковић испоставља као намерно појачавање комичког ритма зарад гротеске и црнихуморне ироније, као основних жанровских одлика њеног целокупног драмског стваралаштва.

„Што је комедија ироничнија, апсурдније је и друштво” [Фрај 2007: 210]. Тако се онда логично закључује да комику, у савременом свету, може пратити (и често прати) апсурд. Јонеско је, говорећи о Кафки, изнео закључак да је апсурд оно што не поседује сврху нити крајњи циљ [уп. Стаменковић 1987: 8]. Није ни чудо што су и елементи апсурда присутни у драмском свету Милене Марковић, будући да је то свет у којем су јунаци који делају без идеје о побољшању свог положаја, махом безнадни. Апсурд тако постаје саставни део израза аутора 20–21. века, пошто је свет у којем живе апсурдан. У случају Милене Марковић, то никада није пуни искорак ка апсурдном, него је само понека ситуација која призива апсурдно осећање света и тако постаје саставни део жанровског многоличја. „Декор, костими, реквизити, осветљење, звуци и дијалози не постоје више независно; њиховим усклађивањем, допуњавањем или супротстављањем обелодањује се смисао. Они сви скупа чине једну јединствену форму уметничког изражавања, ’сценски говор’” [Žakar 1981: 471]. Емануел Жакар је описивао позориште поруге, односно нову

поетику театра апсурда, но неки се њени елементи могу препознати и у делу Милене Марковић, као што је већ напоменуто. Поред наведених, ту су још и нови критеријуми који одређују развој радње и композиције, негује се расцепканост и противречност, правила се мењају према томе шта захтева одређени комад и нема нужног инсистирања на складу и рационалности, пошто светом и човековим положајем у њему не управља логика већ апсурд [уп. Žakar 1981: 473–474]. Управо ова расцепканост која наглашава апсурдност света, уз мелодрамске замахе и романтичарске идеје о љубави, карактерише драму *Ливада пуна таме*. Но, свакако, Марковић не иде до краја у свом односу са апсурдом – њени ликови су ипак психолошки мотивисани (иако се у неким драмама дешава да су узроци њихове пропасти претходили почетку драмске радње) и њене драме ипак имају радњу. Оно чиме се она ближи театру апсурда јесте поглед на свет који онда пружа могућности преношења тог апсолутног обесмишљавања на структуру драме, односно на поигравања с тим шта све драма може да „поднесе”. То се посебно односи на питање о која се драмска правила драмски писац може свесно огрешити задржавајући притом смисао, и тим огрешењима истовремено саопштавајући нешто, односно придружујући их, на неки начин, горепоменутом сценском говору.

Но, у једном тренутку, ауторка ће почети да указује на жанр у поднасловима својих драма. Када је на такав начин истакнут жанр, он је оно са чиме се одмах суочавамо, и што ауторка ставља ту, желећи да укаже на нешто у вези са текстом који следи – како на значај жанра, тако и на оно како она види тематику којом ће се бавити и на који начин жели да се према њој односи.

Кабаре је субверзивна врста од самих својих почетака (крај XIX века), у њему се политичко претвара у метафизичко (схваћено као размишљање о ’последњим питањима’) и обратно, меланхолија и сатиричка жестина смењују једна другу, и увек прети опасност да га прогласе недоличним, тачније, неусклађеним с преовлађујућим мишљењем. Придев јуначки што га Милена Марковић ставља испред речи кабаре не умањује његову субверзивну снагу, не даје појму оксиморонски призив, јер јуначко јесте субверзивно, оно представља испад у односу на устаљени поредак ствари, оно је његова видљива супротност. Кабаре је истовремено једна динамична врста, у којој се мешају стилови, смењују проза и поезија (у широком спектру њених подврста), у којој су преображаји брзи и видљиви, у којој сваки приказ има своју поенту која може бити сетна, иронична, протестна, опомињућа до макабричног *memento mori*, али без ’цитата из догматике над неким тко је смртно рањен’ (Крлежа). И управо по одсуству догматике он се разликује од пискаторовских политичких ревија и брехтовског параболничког дидактизма, иако су им *téhně* и циљеви сродни. *Змајеубице* су по свом склопу, по својој свеобухватности и нека врста рапсодије (у значењу које овој речи даје модерна теорија драме): наративни континуитет успостављен спајањем примерних фрагмената основне фабуле (’динамична монтажа’), видљиви, најчешће лирски спојеви међу њима, разноврсност начина исказивања (дијалогски, монологски, хорски), идиоматска разноликост, мешавина фикционалног и документарног, где је ово документарно пре свега потпора, потврда истинитости фикционалног ’опрезног домишљања’ [Miočinović 2014].

Дакле, историјски догађај спаја се са нежним јунацима, носиоцима романтичарског односа према свету, оног у којем се живи и умире за идеју. Тако ти историјски јунаци много више личе на дечаци који су страдали пред страшним судом моћника него на некакве ликове из историјских уцбеника. Они тако остварују трагични потенцијал и чини се међу јунацима Милене Марковић управо они највише одговарају карактеристикама трагичког јунака. Шелинг, рецимо, сматра да трагички јунак „спремно прихвата казну за неизбежан злочин” јер се управо губитком слободе потврђује слобода, будући да „сукоб слободе и нужности одиста постоји само тамо где ова поткопава само вољу и где се борба против слободе води на њеном сопственом тлу” [према Сонди 2008: 180–181]. Нису ли онда јунаци-змајеубице управо то, борци за слободу? Они свесно срљају у смрт, устају против *змаја* знајући да ће бити поражени, али тим устанком заправо слободу доказују и освајају, иако их то парадоксално слободе лишава. Они не виде могућност избора, за

њих не постоји други пут, поготово за Гаврила. „Патос или катастрофа, било у победи или у поразу, јесте архетипска тема трагедије. Спарагмос, или осећај да су хероизам или ефикасно деловање одсутни, неорганизовани или осуђени на пропаст, као и да ће неред и анархија завладати светом, јесте архетипска тема ироније и сатире” [Фрај 2007: 229].

Све ове побројане жанровске карактеристике могу се применити, у одређеној мери, на досадашњи целокупан драмски корпус ауторке. Оне се једним именом могу одредити једноставно као – постдрамске, о чему је било речи у претходном поглављу. Леман истиче да се у постдрамском позоришту и сам глас посматра другачије, он свакако означава присутност, али се њоме може манипулисати намерном дисеминацијом – да ли помоћу електронских уређаја (микрофона нпр.) или поигравањем и испитивањем производње анималних звукова, уздисаја, крикова... [уп. Lehmann 2004: 202]. Ово се користи као знак, публика реагује на одређену промену у гласу и тако се ствара жељени утисак и атмосфера на сцени. Тиме се још и могу разбити (или приближити) структурно одвојени делови текста, јер звук постаје знак који их асоцијативно везује, а могу се и увести елементи који би класичној драмској форми били недоступни јер не спадају у дејствовање ликова на сцени већ су под окриљем епског наратора који води кроз радњу, поближе је објашњава и надопуњује. Тако се у драмско настањује епско, одмах поред лирског – све је дозвољено и све се подређује идеји. Песникиња проговара кроз јунаке драмске списатељице, било сонговима, монолозима или једноставно драмским изразом лика. Понекад се чак лирски елементи препознају и на структурном плану, када ситуације не теку логички већ су повезане асоцијативно, у складу са личношћу драмског јунака. Жанр постаје готово споредна категорија – није више он тај који поставља правила, драмски писци се, савршено свесни свих правила, њима користе према сопственој потреби, без обзира на жанр. Све је разједињено и све онда опет склопљено у целину, са идејом да се драмски текст постави на сцену.

3.2. Структурне одлике драме

Снага и дубина значења у настајању у драми непосредно су повезане са њеним ритмом и формом. Својим временским и просторним димензијама, темпо и облик контролишу интензитет са којим публика прима њену слику. ’Форма’ може имати мало везе са причом или заплетом: драма не постоји превасходно зато да би испричала причу, а њена наративна функција може бити случајна или не мора уопште постојати [Stajan 1981: 240–241].

Модерна драма, закључујемо на основу навода, доноси знатно компликованији однос према форми, а постмодерна драма га онда сасвим разара, користећи елементе структуре према свом нахођењу, не обазирјући се превише на било која претходно установљена правила. Ипак, и у њој се може говорити о разлици између драме отворене и затворене форме, но, очекивано, чешће ће се ова прва сретати међу новијим драмама, укључујући и оне чија је ауторка Милена Марковић. Саразак истиче да Клоцова²⁰ отворена драма подразумева да више немамо средину, почетак и крај већ да се ради о низу фрагмената, на сцени може бити само исечак, а ситуације имају примат над радњом. Тим „заустављањем радње” она се не уклања сасвим, напротив, постаје видљивија и вибрантнија, будући да пружа увид у најситније појединости драмске радње [уп. Sarazak 2015: 22–24]. Тако идеја и наум ауторке добијају на примату – она фрагментира (или не) своју драму према томе шта и како жели да истакне и какав ефекат жели да остави на гледаоце. Структура постаје важан чинилац драме и на идејном плану. Отворена драмска форма нема експозицију, није

²⁰ Фолкер Клоц, немачки драматург који се бавио изучавањима драмске структуре.

ограничена временом и простором, па према томе може све да покаже током свог трајања, нису јој потребни уводи и додатна објашњења. Зато почиње *in medias res*, у ситуацији из које се онда виде просторна, временска и друга одређеност јунака. Нема јасног циља ка којем се иде јер је циљ садржан већ у свакој акцији јунака [уп. Клос 1995: 89]. Од сцене се почиње и од ње се гради целина, а она је само исечак целовитости не само драмске радње него и онога што је скривено, непоказано, док је сама сцена аутономна [уп. Клос 1995: 121–123]. Служећи се наведеним, закључујемо како у драмама Милене Марковић сцене имају примат, или слике – она их разнолико зове од драме до драме, и оне се ређају сукцесивно, симултано или разбацано, у зависности од тога о чему одређена драма говори, какву причу прати и какви су њени јунаци. Тако да када говоримо о структурним одликама драма Милене Марковић, тешко можемо установити неко заједничко правило. Оно што можемо јесте да уочимо развојни однос ауторке према структури – од почетака када је бринула о њеној логичности и повезаности, па онда даље како је уводила фрагментарност, разарајући јасну структуру.

Прва драма Милене Марковић *Павиљони* састоји се из два дела – *Гибаница* и *Јагњетина*. Наслови делова, као што је већ у претходном поглављу поменуто, нису случајно такви, они јасно прате логику комада и материјализацију и банализацију Кантовог цитата из поднасловa (*Куда идем, одакле долазим и шта има за вечеру*). Ако обратимо пажњу само на наслове и на њихову симболику, имаћемо прво асоцијацију на новобеоградски крај, на солитере и на живот у једном модерном, савременом окружењу којим доминира бетон и који алудира на отуђеност. Поднасловом се потом егзистенцијална питања банализују, почиње се оним што би упућивало на човекову запитаност пред собом, својом судбином и местом на овом свету, али се завршава идејом о храни, о материјалном, свакодневном. Овим се постиже снажно уземљење, приземност тачније, свођење ликова са идеје о метафизичком на апсолутно и коначно физичко. С тим у вези су даље и наслови делова драме, и то дати као почетак и крај у неком смислу – једно од традиционалних српских домаћих јела за доручак, а онда још једно традиционално јело, али оно које долази на крају, које се последње ставља на трпезаријски сто. Идеје о храни и традиционалном у вези су са идејама о породицама, о људима који живе у вишеспратницама, који ступају на сцену у овој драми. Два дела драме тако и сугеришу почетну слику, ону којом нам се ликови представљају, и крајњу – ону којом ће се њихови промашени животи довршити. Ови делови су исцепкани на фрагменте, будући да се паралелно прати радња у три стана, односно три бокса на сцени, и да светлост одређује то чију причу актуелно пратимо. Тако се унутар сваког дела прекидају дијалози из једног стана да би се наставио дијалог из другог. Симултаним праћењем радње пажња гледалаца се непрестано преусмерава са једне приче на другу, не задржавајући се превише ни на једној, а опет имајући јасну слику целине – будући да су судбине јунака на крају исте, увек промашене и обележене страдањем. Драма је кратак исечак из живота јунака, али довољан да се у њему сагледа читав њихов живот.

Драме Милене Марковић су тако писане да им је структура, исто као и жанр, у складу са тематиком којом се баве и идејом коју носе.

Драма *Шине* својом (отвореном) структуром јасно сведочи о намери списатељице да говори о затвореном друштву које у суштини садржи семе деструкције. [...] И другу карактеристику драме уочавамо већ код списка лица, а она указује на то да ово не само што је затворено друштво већ је и подељено, а састоји се од разних профила мушких типова с једне, и само једног типа жене сведене на речити надимак – Рупица [Milivojević-Mađarev 2003: 30].

Шине су структуриране, дакле, тако да има 11 сцена и оне су хронолошки поређане, прате живот ликова и ситуације у којима се они налазе.

Наиме, у *Шинама* није верно пресликано једанаест силових исечака из стварности, већ је приказано једанаест прималних призора, у ствари једанаест сећања из детињства, из пубертета, из постадолесцентског доба, заснованих донекле на запамћеним чињеницама, а однекле на фантазији која их тек накнадно дефинитивно уобличава. Ти призори показују да социјални фактори провоцирају испољавање несвесног и потиснутог, да потиснуто и несвесно покатак продубљује суровост у нашем друштвеном понашању [Stamenković 2002].

Сцене нису насловљене, већ су обележене као Прва сцена, и тако редом. Време и простор се мењају, али не са сваком сценом, тако да су прве три сцене у школи, четврта у војсци, пета непосредно пред рат, од шесте до осме је рат (с тим што је седма сцена враћање у прошлост), девета и десета приказују две различите послератне ситуације, а једанаеста сцена је у рају. Сцене су омеђене звуцима, и то врло непријатним – ауторка је замислила да се свака сцена тако завршава. „Одабрани звуци потврђују доминацију натурализма, али истовремено стварају ефекат полифоније и синестезије које неоспорно на симболичком плану асоцирају на узнемиреност, смрт, бол” [Делач Кончаревић 2020: 106]. Неке од сцена остављају само назнаке о томе шта следи, односно прича се не завршава. Тако рецимо тек у разговору у трећој сцени сазнајемо шта се десило са Рупицом после насиља које доживљава на крају друге сцене. Временски скокови у радњи омеђени су песмама (већ је у претходном поглављу напоменуто којим), а свака симболички прати животни период који ће се у сценама које следе описивати. Сонгови, звуци, веза са релативно актуелном ситуацијом, односно приказ скорје и добро познате (и лако препознате) стварности на сцени јесу драмска средства којима је Пискатор²¹ покушавао да постигне одређени пропагандни ефекат у свом политичком позоришту [уп. Piscator 1985: 45]. Фрагментарност која прати структуру ове драме показује како се различити видови насиља у различитим околностима појављују на исти начин, те како је одабрани временски тренутак (време ратова деведесетих на подручју бивше Југославије) директно утицао на карактере и поделио их на жртве и насилнике (с тим што су насилници примарно били нечије жртве). Структура драме је у складу са тематиком коју обрађује – Рупица је у сваком сегменту друга особа, чији се пут укршта са неким од јунака које пратимо од почетка, и она увек на неки начин страда (па је зато у наредном сегменту ни не може бити).

У *Броду за лутке* Марковић посеже за архетиповима из бајки и према томе и формира своју драму. Она их деконструира и обликује, уз реинтерпретацију, према потребама драме. Иако су сцене поређане хронолошки, често се исти мотиви појављују у више сцена, те се међусобно дозивају – ауторка посеже за лирским асоцијативним повезивањем мотива у одређеној мери. Драма је подељена на осам делова, осам сегмената живота главне јунакиње, и сваки је назван или према простору у којем се одвија или према бајци на коју се ослања (*Колибић, Пут, Шума, Златокоса и три медведа – пећина, Мочвара, Гнездо, Тамни вилајет и Ивица и Марица*). Овим насловима указује се на ситуације у које током свог развојног пута запада главна јунакиња и врло су интуитивни: од скупеног дома, одласка, тражења свог места у непознатом свету, мрачног и љигавог простора из којих бива одбачена, наизглед новопронађеног топлог дома, страдања и опасности, до коначне позиције моћи на крају. Наслов седме сцене *Тамни вилајет* се посебно издваја, будући да не припада бајковитом свету, а указује на то да избор који јунакиња прави (бирајући место оца Ловца сина Орла за свог љубавника) не доноси срећу коју би требало да донесе. Наиме, наслов је преузет из предања које је записао Вук Караџић, а чија је порука да кајање следи свакако, и оном ко узме и оном ко не узме [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 596]. Сцене су фрагменти из живота, с тим што се у неким каснијим објашњава оно што је речено у претходним (рецимо у разговору са Ловцем се разјашњава прича о Патуљцима и ко су они

²¹ Ервин Пискатор је немачки редитељ који се залагао за епско позориште, чувен по својој монографији о политичком позоришту.

заправо, а у свакој од сцена после рођења детета надопуњује се прича о њему, о Студену, односно о јунакињи као мајци). На самом крају је појединим јунацима дат глас где они коментаришу судбину јунакиње, као у некаквом разговору о њој после њене смрти. Ова драма садржи и оригиналне сонгове ауторке, свака сцена се завршава сонгом који поентира, а има сонгова и унутар појединих сцена. Наслов драме је индикативан, повезује се са причом о жени и њеном одрастању, а у крајњем сонгу задобија своју суштину и пуно значење. Овакав однос према драмској структури у складу је са основном идејом драме – а то је да жена, на свом животном путу, преузима различите архетипске улоге, у потрази за својим идентитетом и да моћ и устаљеност задобија тек онда када их искуством освоји и одвоји се од непрестаног тражења подршке у мушким фигурама.

Наход Симеон је подељен на одељке који имају своје наслове, њих осам – а наслови су коментари онога што се у сцени која следи дешава и односи се само на ту сцену, као да ауторка бира да насловима скрене додатну пажњу на поједине ситуације. Тако драма почиње одељком *Пуштен низ воду*, који директно кореспондира са Симеоновим напуштањем, односно ситуацијом у којој га мајка, стављеног у корпу, пушта низ реку, не могавши да се о њему стара. Сам одабир израза призива идиомско значење одустајања, отпуштања одређеног проблема, будући да нема другачијег решења. Сцена је подељена на два дела и осим што је описано како мајка напушта Симеона, описује се и како га калуђери проналазе у реци. Друга сцена носи назив *Света кућа*, што је локализацијска одредница – калуђери су Симеона довели у манастир, где ће он бити одгајан и где ће одрастати. Трећи део прати Симеона који је већ одрастао и постао свестан себе и свог тела, те је тако прикладно насловљен *Буђење ђавола*. У њему је акценат стављен на телесност, на буђење сексуалности и на ефекат који то има на саме калуђере, будући да би они требало да сасвим потисну телесно и баве се духовним. Ђаво из овог наслова је кушач, онај који ствара искушења пред којима калуђери не остају равнодушни нити чврсти у својој вери. Четврта сцена јесте *Свет* – промена локације, односно Симеонов одлазак из манастира. Наслов сугерише и на пут који Симеон треба да пређе како би дошао до самоспознаје. *Рођендан* је део који открива Симеонове жеље и прати даљи његов пут и развој, док *Живот такав какав је* доводи до краја његовог пута – сусрета са Удовицом. Овај наслов говори о помирљивости, прихватању животних образаца и путева којим нас живот води, а који често умеју да буду без милости. Претпоследња сцена названа *Нема га* јесте коментар Симеоновог личног осећаја, односно жеље да га нема после сазнања о греху који је починио, а уједно и његово дословно укопавање у земљу – како га заиста не би било под сунцем. Крајњи део назван је *Епилог* и открива како се све разрешава и завршава. Слика унутар сцена има више, укупно 21, с тим што је последња епилог и једина тачно временски одређена у односу на претходна збивања. Сlike (како их ауторка зове) јесу фрагменти, свака је различита ситуација из живота главног јунака, а у драми је представљен читав његов живот. У овом делу ће се ауторка служити хорovima, али они ће имати незнатну улогу – тек два пута се појављују (да би исказали мишљење калуђера и да би показали да Удовица има пратњу, односно да нигде не иде сама). „На нивоу говора, коралност се очитује као скупина реплика које измичу логичном развоју радње и могу се структурисати на мелодијски начин, попут вишегласних песама; на нивоу ликова, она одговара заједници која није ношена жељом за личним сукобом” [Sarazak 2009: 67]. Присутни су и сонгови појединачних ликова, неправилно распоређени унутар драме, као израз њихових осећања и стања у којем се у датом тренутку налазе. Ова драма има епиграф, односно, пре почетка драме ауторка цитира песму *Врт љубави* Вилијема Блејка, тиме унапред стварајући атмосферу у складу са тематиком којом се бави у драми. Драма одзвања митским призвуком, будући да се бави познатим јунаком из народне поезије и још познатијом темом инцеста. Структурна обележја су слична онима у претходно написаној драми Милене Марковић, будући да хронолошки прате живот, одрастање и смрт главног јунака, као и то да спознаја долази тек после преживљене патње, на крају, те да се са самоспознајом открива суштину

бића и тако затвара започети круг (у овој драми и на структурном нивоу, јер живот почиње и завршава се пуштањем низ исту реку).

Драма *Шума блиста* подељена је на три дела – *Вече*, *Ноћ* и *Јутро*, а све у складу са поднасловом драме (*Драма која почиње једне вечери и завршава се ујутру*). Поднаслов упућује на структуру драме – она траје један дан, односно једну ноћ и приказује три дела у којима се разоткривају патње и права лица јунака, али и друштва и друштвених околности у којима они живе. Вече је време у којем започињу разговори, дају се назнаке о јунацима и њиховим животима, који онда током ноћи бивају потпуно разоткривени – виде се све тамне стране њихових судбина. Јутро овде не доноси промене боље нити олакшање, напротив, јутро доноси свест о пропасти и немоћи да се ишта постигне, ујутру долази до потпуног урушавања – и буквално и метафорички.

Све је у овом комаду разбијено, фрагментарно, ништа битно се не догађа, већ се само дочарава, некако експресионистички, један несрећан, празан и у сваком погледу бедан миље који тавори у вакууму између идеализоване или измишљене прошлости и такође идеализоване и нестварне будућности [Medenića 2008a].

Ипак, на чисто структурном плану, ова драма најмање делује фрагментарно, што је вероватно захваљујући временској згуснутости – сцене се само надовезују једна на другу, не прекидају се. Има једино улазака и излазака ликова са сцене. Чини се да се вече просто претапа у ноћ. Између првог и другог дела драме нема посебне разлике, осим што се у другом делу појављује Лоле са девојкама, те оне заправо (иако не улазе унутра и не комуницирају са осталим ликовима у драми) уносе нову атмосферу својом појавом, али и својим језиком. Њих, у тренутку када обрате пажњу на шуму и открију да је на том простору гробље невино страдалих девојака чије душе светле (те стога шума блиста), почиње да прати одређена доза мистичности. Тај вео мистике и натприродног претапа се у још већој мери у трећи део драме, јутро, који је одвојен од прва два – као да светлост уноси новине; уместо кафанског разговора, на сцени су радници који руше ту кафану, но сам крај драме изгледа као какво сновиђење и није до краја јасно да ли се јунацима привиђају сцене, да ли су они умрли или су на делу неке више силе. Сонгови нису правилно распоређени, али се јављају у значајним моментима и махом служе да се њима ликови боље представе и дају боју и тон свом карактеру, окружењу и судбини која их је задесила. На почетку драме стоји строфа из дечје песме по којој је драма названа, као контраст, будући да сам наслов, а и тематика драме, ни по чему не одговарају лагодном, веселом тону дечје песме. Раздраганост и безбрижност, те невино дивљење природи, шуми и шумским бићима дијаметрално је супротно кафани, ликовима који се у њој појављују, темама о којима разговарају. Имајући у виду да се драма завршава сечом шуме, може се рећи да директна алузија на поменути песму служи као потцртавање тога колико савремени човек заборавља на лепоте природе која га окружује и колико за њу (и све њене тајне) нема поштовања, но уз напомену да оваква доза непоштовања не пролази без заслужене казне (чак и у окуптној слици света Милене Марковић).

Милена Марковић је драму *Жица* (чији је поднаслов *Драма о пропадању*) поделила на 25 сцена, што је неупоредиво више него у било којој претходној драми. Ова количина исцепканости, фрагментираности радње ауторки омогућава да кроз разне сегменте прикаже како изгледа живот који пропада и који је пропао, односно да укаже на проблеме у једној породици и у друштву и времену у ком ликови драме обитавају. Сцене су кратке, неке чак сведене само на један сонг или неколицину размењених реплика. Драма садржи мноштво ликова који су увек на сцени. Поред јунака који имају реплике, ту негде су и страни војници, инвалиди, проститутке, монахиње, непријатељи – читав један спектар ликова који сугерише масовност и изостанак приватности. У овој драми не постоји интимно, све је јавно и све се износи на видело. Атмосфера која се ствара није нимало пријатна, заправо је небезбедна, што је сугерисано већ и насловом драме, чија је

физичка репрезентација и сценографски присутна на сцени у виду ограде главне куће. Наслови сцена су описног карактера, најављују оно што ће се у сцени десити – као скраћена, поетизована верзија онога што имамо на почетку сваке сцене Брехтовог епског позоришта, дакле, нека врста мини-сужеа догађаја који следе: *Смрт у кругу породице*, *Купање с певањем*, *Устанак на планини...* Овим се, као и у епском театру, гледалац лишава изненађења које би догађаји у сцени евентуално могли да изазову, чиме је његова пажња слободна да се преусмери на друге елементе драме – карактере, узроке и последице догађаја. Гледалац је слободан да заузме критички став, није заузет промишљањем о томе шта ће се са јунацима десити – то му је, додуше само донекле, насловом већ наговештено. Смрт је стално присутна, као незаобилазни део живота јунака и као стална појава времена у којем они живе, те је тако и најприсутнија у насловима сцена: поред поменуте *Смрти у кругу породице*, ту је још и *Сахрана*, *Ручак са смртним исходом*, *Купање са смртним исходом* – смрт се појављује као нешто свакодневно, нешто што може наступити у било ком тренутку и нешто што је и насловима поглавља задобило миран, свакодневни тон, а тематизује се и из угла народних веровања у сцени *Вампири*. Као паралела поменутих сценама, дате су *Доручак у кругу породице* и *Купање са певањем* – обе указују на дисфункционалност породичних односа, и обе су коментар времена у којем се одраста и у којем су нехумане ствари нормализоване. Наслови појединих сцена су игре речима, *Курва у печурке* и *Џукела на чепурке* – а говоре о освети и генерално о односу према људском животу, као и о поремећеним међуљудским односима уопште. Неке сцене само једном речју сумирају оно што се у њима збива – *Клетва*, *Празник*, *Договор*, *Одлазак*, *Свадба*, док неке устаљеним изразима коментаришу збивања – *Шта све има на свету*, *Женско тражи мушко*, *Казна стиже*, *Шта кад судбина закуца на врата*, *Плаче шта ће*. Ови наслови стварају један искривљени свет, односно слику света у којој су вредности толико изокренуте да свест о добру готово да не постоји. Ту су још и сцене *Корзо*, *Глава на столу*, *Ћеркина песма*, *Наопако* – опет као одреднице кратких ситуација којима се приказује поквареност света и ликова који у њему живе. Крајње сцене носе називе *Нови свет* и *Устанак у планини* – тиме сугеришући могућност промене, ослобођење и освајање нових, хуманијих просторстава и могућности за живот по мери човека, но садржај тих сцена ипак песимистички указује на то да се промене збивају, али тако да на крају само једно зло мења друго. Структура ове драме даје вишеструку слику пропадања, из више углова у најразличитијим ситуацијама, показујући како пропаст све више обузима и са друштвеног прелази на породично, а онда и на индивидуално.

Змајеубице, драма чији је наслов инспирисан Ничеовом реченицом у *Рођењу трагедије*, као што је већ истакнуто, у поднаслову носи жанровско одређење – јуначки кабаре, чиме је већ откривен однос ауторке према теми којом ће се бавити. „Била ми је потребна форма у којој ћу успети да прикажем једну широку и дубоку причу. Тако да има и реторике, и певања, и играња и класичне драмске реплике. Значи, кабаре” [Marković 2013]. Сам наслов носи другачију конотацију. Погледамо ли ближе Ничеов цитат²², уочићемо да је реч о смелим младићима, о новом нараштају херојског погледа, о генерацији која је „гордо дрска” и спремна да згази у стравично, заувек се одричући комфора, а све зарад пуноће живота какав је човека достојан. „Јуначки” је сасвим у складу са одредницом змајеубице, а када је у питању жанр, овај термин је најчешће повезан са епским народним песмама које опевају јавну страну бића – догађаје и животе оних који су опште добро стављали на прво место. „Кабаре”, међутим, читавој причи даје другу ноту, лагоднију и раздраганију, музичку подлогу, но не искључује политичко и критички однос према друштву. Марковић још укључује и цитат из *Јеванђеља по Матеју* који је опомињући према

²² „Замислимо нараштај који расте с овим неустрашљивим погледом, с овом херојском цртом што прелази у стравично, замислимо смели корак ових змајеубица, горду дрскост којом окрећу леђа свим слабићким доктринама оптимизма, како би ‘одлучно живели’ у целовитости и пуноћи...” (Ниче, *Рођење трагедије*) [према Miočinović 2014].

лицемерима и онима који крију своју праву природу, тиме наглашавајући важност истине, искренности и спремности да се стоји до краја чврсто у својим уверењима и принципима. То што је одабрала да у драми која има историјску тему уведе и метатеатрално – односно да се сцена оголи и да постане простор у којем се глумци пресвлаче (тиме улазећи у друге улоге) пред публиком, у складу је са неким Милутиновићевим гледиштима о иманентној поетици позоришта. Наиме, он сматра да позориште приказује „саму истину света”, да је оно „домен разумљивости и контемплације” и да је у њему, као и у историји, приказана узрочно-последична условност света, те да је оно „медијум смисла” [уп. Milutinović 1994: 58]. Ауторка драму дели на 18 делова, кратких сцена које се баве тачкама важним за причу о змајеубицама – младићима који су се усудили да изврше атентат на цара. Свака од ових сцена насловљена је према простору или догађају или ликовима (редом: *Учионица*, *Жерајићев гроб*, *Европа*, *Велики свет*, *Мали Гавро из Гламоча*, *Каменолом*, *Будућност*, *Гаврило и Данило*, *Гаврило љуби српску земљу*, *Београд Зелени венац*, *Пут оружја*, *Гаврило Принцип се опрашта са животом*, *Чабриновић се опрашта са животом*, *Атентат*, *Суђење*, *Dance macabre*, *Дама Смрт* и *Гаврило Принцип* и *Епилог*), а у напоменама се истиче и употреба светлећих слова на сцени – као знака који најављује нову сцену, односно појаву нових ликова у једној сцени. Говорећи о свом разрађивању политичког, односно епског позоришта, Пискатор истиче како је важно проширити радњу, бацити светло на њену позадину, показати на сцени и оно што није типично драмско, а све то учинити уз помоћ сценских средстава – платно за пројекцију, текст, наслови на зидовима... [уп. Piscator 1985: 42]. Поред овог елемента преузетог из епског театра, ту је још и наратор – Учитељ који пред микрофоном, као водитељ програма, најављује јунаке, говорећи неке црте из њихових биографија (прошле и будуће). Саразак о овој појави говори као о епском субјекту кроз којег се испољава ауторов глас и који је више фигура него што је лик [уп. Sarazak 2009: 40]. Марковић лику Учитеља додељује и фигуративну улогу, поред његове основне – улогу приповедача. „Свако обраћање публици – чак, испољавање свести да публике уопште има и да представа није спонтани живот – знак је самосвести драмског дела. Тиме што излази из улоге, глумац потврђује да постоји улога из које се може изаћи” [Milutinović 1994: 92]. Овакав поступак (да се ликови пресвлаче на сцени, односно да је сцена продужена гардеробом која је откривена гледаоцима, те да се ликови са сцене, преко микрофона, директно обраћају гледаоцима, водећи их кроз драмску радњу и коментаришући је) упућује на поигравање са драмским, са илузијом, са идејом привида уопште. Драма се разара и на нивоу жанра, књижевне врсте, али и на нивоу њене основне претпоставке – а то је игра, свест о глумцима на сцени. Епизација је у овој драми, осим најавама, остварена још и у виду извештаја у крајњим сценама драме – шта је било после атентата, које ће читати Учитељ, говорити Целат и Војник Франтишек, а уводи се и хорско певање, па ће се и у сонговима трговаца, радника, писара и господе, сељака и студената открити разне друштвене последице, али овога пута лирским језиком, оним којим говоре антички хорови. То што су хорови подељени по занимањима отвара додатно класно питање, које говори о друштвеном раслојавању и различитим импликацијама великог историјског догађаја према томе ко којој класи припада. Тиме се још више потцртава поента изнета у томе да историја нема обзира према малом човеку, а да он увек од историје страда. Сонговима још проговарају и појединачни ликови, изражавајући своје емотивно стање. Ауторка је у овом комаду подробно користила историјску грађу, мноштво реплика је преписано из стенографских записа са суђења или из извештаја везаних за историјски догађај, што нас опет враћа Пискатору, поготово имајући у виду да је то рађено управо са претходно поменутиим циљем – да би се показало деловање историје на обичног човека [уп. Piscator 1985: 51–52].

У *Змајеубицама*, поменутих непосредних учесницима атентата придружују се, у улози помоћника, готово по Проповој схеми функција ликова у бајци [...] И све овде поменуте актере једне свеопште европске побуне која ће се, са готово истим исходима за њене учеснике, завршити у крви и блату Првог светског рата и Октобарске револуције, Милена Марковић уводи у своју драму, стварајући од седамнаест слика 'ланац побуда и узрока' (Барт) како би се сагледало и схватило оно што је, као у свакој трагедији, било неминовно [Миоџиновић 2014].

А неминовно је да, у ратним временима, невини страдају, исто као и што је неминовно да трагички јунаци страдају без кривице, као носиоци одређене узвишене идеје, овде идеје о слободи, немајући другог избора осим да се до смрти за њу боре, чак и када је са друге стране некакав страшни змај.

Драма *Деца радости* свој наслов оправдава у једном од дијалога деце, односно младих људи који су њени главни актери. Наиме, они ће себе назвати „децом радости”, новим нараштајем који се буну против својих родитеља и њихових животних одабира, и који онда услед превелике жеље да се радост достигне (а премало одговорности и услед родитељске презаштићености) – на крају страда. Ова драма као мото има стихове Јесењина који говоре о пролазности, конкретно о младости која пролази, па су сасвим у складу и са насловом, а и са темом драме, која ће пратити одрастање и умирање троје младих људи који се сви рађају истог дана. Драма је подељена на 7 сцена, а структура је кружна – почиње и завршава се на гробљу, у садашњем времену (Муза је рођена седамдесетих година 20. века, а када умире има 42 године, драма се завршава неколико година после њене смрти). Прва сцена је и насловљена *Гробље*, према простору у ком се збива, али и као ознака и опомена на смрт и судбину целе једне генерације. Последња сцена се зове *Нови век* – овога пута има временску одредницу која је у складу са тренутком у ком се збива, а и која најављује нови талас, нове генерације и нови однос према животу и свету. Прва и последња сцена су једна просторна одредница, а и временски су блиске. Креће се обрнутим редом – од последица – преране смрти деце, а онда се враћа уназад како би се дошло до узрока, и то све дубље и дубље, залазећи не само у период живота деце него и у прошлост родитеља и предака генерално, али и уз слику друштвеног стања уопште.

У том, првом делу постављају се друштвено-историјске околности и могући психолошки разлози за карактер и судбину јунака: деда комуниста је у току рата, млад и невин, погинуо за слободарске идеале, после рата родитељи, партизански официри и уметници-дисиденти, корумпирају те идеале на различите начине и из различитих разлога (између осталог, због недостатка снаге и ауторитета), док мање-више размажени унуци/деца, новоталасовци, имају неки свој идеал слободе, али се он показује као немушт, јалов, можда и декадентан, те води у аутодеструкцију [Меденица 2016].

Друга сцена *Рађање песника* самим именом обележава радњу која се у њој дешава и она представља најдужи скок кроз време, и то уназад. Од ње, па надаље ће сцене бити поређане хронолошки (*Крштење песника*, *Страшан дар*, *Тајни врт* и *Наплата*). Сваки од назива ових сцена има и буквално и метафоричко значење, односно обележава радњу, време или простор који су сценом описани, али се кроз наслов скреће пажња и на тренутак у животима јунака и на однос који се према том тренутку заузима. Крштење је према томе управо и сам чин, односно свечаност поводом чина крштења, али и тренутак у којем деца постају свесна страховитих мана својих родитеља и живота који је лишен смисла и суров. Дар се односи на Песника и његов изузетан таленат, али уједно и терет који тај таленат носи јер му је способност да све види и све осети отворила врата ка уметности, али уједно и ка великој патњи. Врт је простор у којем су деца – сад већ млади људи – срећни, али је и одавање наркотицима и опијатима у толикој мери да се срља у смрт, што је уједно и наплата о којој се у следећој сцени говори. У драму су инкорпорирани

сонгови, али другачији него што смо навикли јер су углавном Песникови, а будући да је он рокенрол звезда, имају одговарајући ритам и музичку пратњу. Неколико сонгова изговара Анђео Екстазе, „свезнајући наратор” драме и онај који уводи ликове у смрт, док Официр и Песникова Мајка (као родитељи Песника) имају тек по један сонг на почетку драме. Структурне одлике драме прате замисао ауторке да се представе различите генерације које су доживеле изузетне потресе – од Другог светског рата, промена које је донела комунистичка идеологија, као и успостављања и распадања Југославије. Иако блиски годинама – ради се о родитељима и деци, и то у две генерације (прва генерација деце рођена је крајем педесетих, а друга седамдесетих година 20. века), њихови животи, светоназори и најзад, окружење у којем бивствују, знатно се разликују. Зато се у драми цепају сцене на фрагменте, некад временски одвојене а некада припојене, просторно увек назначене, чиме се прате промене у друштву и „скокови” којима су сведочили сви родитељи у драми. Иако и у овој драми има насиља, оно није акцентовано на начин на који је то био раније случај, Милена Марковић се у овој драми превасходно бави малим људима, читавим генерацијама заправо, који страдају због политичких игара (које се чак ни не спомињу, али на које се алудира свакодневним темама и питањима са којима се ликови сусрећу) и чија је судбина, чини се, према томе одређена и пре њиховог рођења.

Пет живота претужног Милутина драма је коју је ауторка писала на другачији начин него остале – полазећи од комичног кључа. Самим насловом алудира се на вечни живот, односно обнављање живота – Милутинов пут кроз пет прича о пет јунака кроз векове. „Реч претужни у наслову драме је украс, епитет где се ја на свој начин посвећујем некима од својих омиљених писаца с краја средњег века и почетка ренесансе. Реч је намерно о стереотипном епитету” [Marković 2018]. Она у поднаслову има жанровску одредницу, додуше епског карактера – *басна о курварима, дупелицима, хајдуцима и идеалистима*, чиме је ауторка на самом почетку и пре списка ликова упечатљиво и изазивачки побројала групе оних који се у њој појављују, укључујући и животиње на које се односи одредница басна будући да су оне наратори. Присутни су и епски елементи на које смо већ навикли у стваралаштву Милене Марковић, а животињама су, у складу са свим тим, дате људске особине. На почетку драме као мото стоји Вијонов катрен који је написао пре него што је обешен, што је исто наглашено. Језик овог катрена, шаљив и вулгаран, у складу је са језиком драме, али и са односом према животу – Вијоновим, али и ликова у драми. Гротеска је један од поступака којима се ауторка служи да би уобличио ово дело. „Тамо где иронија сугерише супротно, а хуморизам га чини очигледним, гротескно сведочи о немогућности измирења. [...] На тај начин отуђена, стварност се указује као лишена поузданости и смисла па стога и не може бити коначно заоденута у форму” [Sarazak 2009: 75]. Чини се да ова драма још више измиче форми него претходно написане: мноштво ликова које играју исти глумци, промене ситуација, времена и простора из дела у део драме, хронотопска разноврсност и фантастична идеја о амајлији која све то повезује – стварају утисак хаотичности. Драма је подељена на 12 сцена које су дате као кратки исечци из живота ликова што се у њој појављују, а који су, на један необичан начин, повезани. Сцене су углавном временски и просторно одвојене, мада се дешава да се поједине настављају једна на другу или да се одвијају на истом месту са одређеним временским размаком. У овој драми наилази се на сонгове, но у знатно мањој мери него у другим драмама, али је говор јунака певљив, поготово говор животиња – подсећа и ритмом и појединим изразима на шаљиве народне песме. Наслови сцена су разнолики, везани су за догађаје у њима – некад означавају ликове који се у њима појављују: *Јаничари, Повратак војника*, некад представљају време или доживљај простора у којем се збива радња: *Велики рат, Нови миленијум, Утопија*, а у највећем броју случајева су коментар радње или стања у којем се ликови налазе у тој сцени: *Како је Србин стао на две ноге, Даривање, Ко је бољи човек, Заробљеништво, Туђе нећемо своје не дамо, Снимање филма*. Пета сцена није именована, вероватно зато што је само наставак претходне. Структуру драме карактерише скоковитост, прати се прича о „великом човеку” кроз

простор и време, и показује како се историја понавља у циклусима, без обзира на то да ли се дешава у средњем веку, у сеоској забити, у Немачкој, у комунистичко или савремено доба развијене цивилизације.

Последња (за сада) написана драма Милене Марковић – *Ливада пуна таме* поднасловом је одређена као *Љупке минијатуре о бедном људском животу*. Упућује се, дакле, на нешто умањено, не на слике него сличице из живота јунака, ситне фрагменте који се нижу и преплићу. Наслов драме је преузет из Блејкове песме, чији стихови стоје на почетку драме и који обележавају њену тематику – деца, њихови страхови и покушај проналажења утехе у наручјима мајки. С овим стиховима ауторка води дијалог током целе драме, а посебно завршним сонгом у извођењу хора, чиме се својеврсно затвара круг.

Он [Блејк] често пише о страшном свету који се налази око немоћне деце и о томе да све што видимо има своју скривену природу. Појавни свет је пун прерушених демона и анђела који те могу узвисити и сатрти, свака животиња и биљка има своју тамну и светлу страну, свет је варљив и округан, али у својој бити радостан и обнављајући. [...] Бавила сам се и тиме шта је заправо срж трагедије у самој основи тих прича, не у теорији. Један од главних мотива је и борба на живот и смрт међу најближима, а исти ти мотиви су заступљени и у бајкама и митовима. И још, тренутак када страшне случајности неповратно промене нечији живот [Marković 2019].

Драма је подељена на 14 сцена, чији наслови упућују на радњу која се у датој сцени одвија. Тако рецимо имамо сцене *Ништавило* или *Скретање* које указују на важне догађаје у животу јунака где је њихов живот кренуо погрешним путем, или сцене чији наслови сажимају тему *Рађање невољене ћерке*, *Жмурке*, *Температура*, *Сестра је трудна с првим дететом*, *Смрт родитеља*, *Смрт Вољене*, а затим сцене које носе (условно речено) називе ликова *Фетус*, *Сестре*, *Дете и Вољена*, *Вољена и Унуче*. Сцене имају и просторне одреднице, често уз име сцене, од којих је најупечатљивија *Ливада сва у цвећу а негде хучи море* и њој паралелна сцена *Ливада сва у таму а тамо се чује мора хук*. Ту су још и *Студентски град*, *Барака*, *Камион*, *Стан*. Ови наслови најчешће нису поетични, прецизни су и упућивачки, чине да изостаје ефекат изненађења када је драмска радња у питању. И саме сцене су исцепкане на фрагменте, и то тако да се асоцијативно с неким мотивом веже сећање јунака. Ауторка преузима филмску технику флешбека и глумци се одједном на сцени пресвлаче и трансформишу у друге ликове из прошлости, па се пред нама одвија сећање. Ове ретроспекције дају пунију и јаснију слику карактера и њихових међусобних односа, што омогућава да их боље разумемо у садашњости и да видимо одакле потичу. На те излете у прошлост указују дидаскалије, и то не тако што се најави да је сцена која следи временски скок уназад, већ се најављује који лик се преображава у ког, па се на основу тога може закључити да се искаче из једне приче да би се испричала нека друга, а онда се у прву започету причу враћа као да није била прекинута. Марковић у овој драми уводи и хор, као и глас испред хора – пандан античком хоровађи. Хор је неутралан, улога му је иста као у античкој драми – да попуни празнине и објасни шта се десило у међувремену, да најави нешто или поентира на крају. Половина сцена почиње хорском песмом, док се две сцене (од којих је једна последња) хорском песмом завршавају. Хор не прекида сцене. Тако су у овој драми сонгови резервисани за хор, они се односе на ликове, али нису израз одређеног лика. Глас (испред хора) има улогу наратора, коментатора који објашњава, попуњава рупе у радњи и треба да објективно представи догађаје у животима ликова, упућујући чак, понекад, и на то да они лажу. Структура ове драме у складу је са њеном тематиком – светом дечјих страхова и породичних односа. Она као да је формирана тако да се и у њеној нејасности и прекидањима, симболичким ликовима и фантазмагоријским описима огледа *ливада пуна таме*, односно кошмарни свет чудовишта која плаше децу.

Чини се да је Милене Марковић кроз ових десет драма истражила различите структурне могућности и начине на које се драмска радња може обликовати. Од јасних, прецизнијих

структура прелази се у све већу фрагментарност и преплитање сцена, што води до разарања драмске радње, а све у корист постизања одређеног утиска и поигравања са узроцима и последицама стања у којима се јунаци налазе. Велику важност очито имају и начини на које се драма дели на сцене, односно њихови наслови. Форма и садржај су увек блиско повезани, произилазе једно из другог – сцене су прекинуте онда када је потребно нешто додатно објаснити или показати. Оно што на први поглед одаје утисак хаотичности, у смислу наглашене фрагментарности и скоковитости радње, заправо игра важну улогу приликом семантичког тумачења. У сваком случају, драмска форма је у складу са садржајем, односно основном идејом драме, и лирски и епски елементи који су у њу имплементирани такође одговарају напоменутој усклађености.

4. Драмски простор

4.1. Опште уводне напомене о драмском простору

Драмски простор, односно простор у коме се дешава радња, који је описан у тексту, јесте најпре локализација која информише читаоца. Но, она не мора бити прецизно дата, а када није изречена, често постоји разлог за то, те треба обратити пажњу и на одсуство топосних одредница. Онда када су дате, оне могу бити експлицитно изречене, у напоменама, дидаскалијском тексту или репликама ликова, али може се и наслутити о ком локалитету је реч на основу појединих асоцијација које се срећу у тексту. У драмама Милене Марковић наилазимо на примере изреченог и наслућиваног простора, реалног и измаштаног, који увек игра важну функцију у тумачењу драме.

Када размишљамо о просторном сегменту драме, не можемо да не обратимо најпре пажњу на то је ли у питању приватни или јавни простор, да ли је радња смештена у затворени простор или се дешава напољу, на отвореном? Сагледањем свих могућности и свих аспеката којима се решава питање простора у драми, добијамо информације и о карактерима јунака, будући да простор може да буде елемент карактеризације, али и о ситуацијама у које јунаци западају – јер некада их простор одређује, као и о целокупној драмској радњи. Драмски простор може бити статичан или променљив из сцене у сцену, што је свакако условљено радњом. Савремена драма оставља неограничене могућности писцу, те је, у том смислу, његова одлука о томе како се односи према простору знак који се може вишеструко тумачити.

Развој јунака у међу-временима и међу-местима стално прекорачује границе дела, па га на тај начин и релативише. Пошто међу појединим сценама не постоји органски однос и оне представљају само исечке радње која надилази оквира дела [...], то оне чак могу да буду засноване на некој спољашњој шеми, која их изнова релативише и епизира [Сонди 2008: 70].

Сва та фрагментарност која прати савремене драмске текстове очита је на плану свих елемената драме, самим тим и простора. Сам изглед сцене не мора ни да се мења већ може само благо, спољним средствима, да се сугерише намеравана промена. У том смислу се могу користити светло на сцени, детаљи који украшавају простор, светлећи натписи на зидовима, промене у говору јунака и слично, што су нека од средстава која се могу уочити у драмама Милене Марковић. Скоковитост и променљивост утичу на ритам и на читав доживљај драме.

Када је однос према драмском простору у питању, драме Милене Марковић одговарају ономе што Клоц²³ дефинише као структуру отворене драме. Наиме, у таквим драмама простор је расцепкан, дешава се на више одвојених места пратећи јунака и углавном је у питању „свет који се на њега обрушава, који му се намеће, преплављује га” [Клоц 1995: 98]. Ова појава је, можда најочигледније, присутна у драми *Брод за лутке*, а уочава се и у другим, о чему ће бити речи даље у тексту. Простор је важан и за саму радњу, он постаје део ње и тек се у вези са њим разуме и прича и драмски карактери у њој [уп. Клоц 1995: 103]. Тако, рецимо, огољени стан Циге и Мацана сведочи о наркоманима који су све продали зарад свог порока, док различити станови јунака драме *Деца радости* сведоче о класним разликама. Истиче се још да свака промена простора (као и времена у драми) разара идеју апсолутне аутономије и илузију реалности која се презентује, те

²³ Фолкер Клоц је аутор монографије која проучава драмску форму.

да поједине сцене могу да функционишу као коментари или објашњења неке друге сцене у драми, чиме се драмска структура заправо приближава епском наративу [уп. Pfister 1988: 253–254]. Ово је посебно уочљиво у драми *Змајеубице*, где поједине сцене откривају суштину поступака јунака у другим сценама. Дrame Милене Марковић груписали смо према томе да ли се простор мења и како се мења, односно да ли се током драме у сценама враћа на иста места.

Драмски простор је, као што је већ напоменуто, могуће груписати на више начина, те посматрати и тумачити из више различитих углова. Ова подела је само једна могућа, дата ради лакшег прегледа, а установљена на основу класичног драмског правила о јединству простора и Клоцових одредница везаних за отворену и затворену драмску структуру.

4.2. Простор који се не мења

Иако махом прате структуру отворене драме, а самим тим изискују и промену драмског простора, две драме Милене Марковић се ипак могу условно одредити као драме у којима је простор задржан од почетка до краја, но не може се уједно рећи и да је постигнуто јединство простора. Наиме, драма *Павиљони* прати паралелне радње у три простора – сцена је подељена и пред гледаоцима се отварају врата у три новобеоградска стана. У овој драми је, према томе, простор од почетка до краја приватан, што је и у складу са њеном тематиком – реч је, најпре, о породичним односима. Друга драма која испуњава поднасловом одређен услов јесте *Шума блиста*, но само начелно јер се радња дешава у кафани, али и испред ње, чак и унутар кафане постоји више планова који прате различите ликове и места где они седе. А и из кафане се кроз прозор види и коментарише оно што се налази споља. Драмски простор јесте простор кафане, али широко схваћен, са оним што долази испред. То је, овога пута, јавни простор, без обзира на то да ли су ликови унутра или споља, они су у простору који је свима доступан и у којем нема места за приватност и интимност, а ипак, будући да је у питању спецификум кафанског простора, откривају се врло интимне ствари о ликовима. Тиме што се у ове две драме драмска радња све време одвија на једном месту, ауторка указује на то где се ликови тренутно налазе, односно где су их њихови избори и њихови животи довели и где ће се, на крају, ти животи завршити јер оно чему сведочимо у овим драмама јесте време после, када су коцке већ бачене и када је судбина одлучена.

„Позорница се не разумије као хомогено поље, него се састоји од ’поља’ на којима се игра наизменице и синхроно и која су обиљежена свјетлом и предметима. [...] Калеидоскоп просторних структура, реквизита и свјетлосних простора одговара обради текста монтажом и демонтажом” [Lehmann 2004: 217]. Управо такво једно поље је замишљала Милена Марковић приликом осмишљавања своје прве драме, *Павиљони*. На сцени је требало да буду три бокса који означавају станове вишеспратнице, а јасно је дала назнаке и о изгледу тих станова – који представља кухињу, који дневну собу. Занимљиво је да предлаже да се замишљени простор у којем ће се радња одвијати употпуни цртежима у стилу цртаних филмова Чака Џонса и Текса Ајворија.

У првом стану живи баба Добрила, нацртани су миљеи, слике мртве природе, саксије по комодама и кавез са папагајем. У другом стану живе Кнез, Лепа и Тера, и преко целог зида је орман са разноразним тањирима, чашама и флашама, љуте паприке, лук, слика Краља. Горе живе Мацан

и Цига, немају ништа сем две фотеле и музичког уређаја, само нацртану каду и умиваоник и велику амблем-заставу Црвене Звезде на којој пише Делије [Павиљони, 9]²⁴.

Овакви детаљи указују на то да је ауторки било веома значајно где живе њени ликови, те да простор у ком обитавају, будући да се читава радња одвија у тим становима и да се не помера (на неки постмодеран начин, са издељеном сценом и коришћењем светла, остварено је јединство места), говори о њиховом карактеру – усамљена бакица која гаји естетику у којој је одрасла, породица у којој се говори и брине о храни, а у којој се хијерархијски зна ко је „главни”, те два пропала наркомана која више немају ни намештај у свом стану. Овакав однос према простору указује на коначност – живот који се десио, који није био леп и чији су остаци сада изведени на сцену – све док, сви заједно, не нестану у општој експлозији.

Простор драме *Шума блиста* јесте кафана, „(митско место) крај пута, на ивици шуме, ни-на-небу-ни-на-земљи” [Пић 2009: 8], у којој се све дешава, а која бива срушена на крају драме. Ауторка у дидаскалијама на почетку напомиње да у кафани, поред столова и шанка (са роштиљем) постоји и подијум (место за кафанску певачицу). Место радње се не помера, али није постигнуто јединство, будући да се сам локалитет мења током драме – од кафане постаје рушевина. Поред кафане се налази пут, а поред пута шума – која је, што је видљиво већ по наслову, значајна за драму, макар симболички. Део радње се одвија и ту – девојке не улазе унутра, а радници који руше су такође напољу. Није прецизно одређен локалитет, али из дијалога се сазнаје да је реч о провинцији, да је граница близу (не каже се која), те да је реч о малом месту које је пропало – рудник од којег су живели не ради, што је довело до економске пропасти, па су се самим тим затворили и спортски клуб и локали, а и сама кафана је некада била успешнија и пословало се другачије. „Сада нема ничега осим ветра и полууништених живота. Уз све ово добијамо ширу слику простора који одређује драма, слику некаквог мрачног, ненасељеног (или расељеног) места, слику предграђа које више не живи” [Ђинђић 2019: 88]. Као да све време провејава прво оно што је некад било и како је простор у ком се драма одвија некада изгледао, а потом и како ће бити – инвеститори руше да би се градио луксузни хотел. Шума је, као што је већ напоменуто, посебно значајна. У питању је мистични простор, лиминални, који крије своје тајне – јунаци причају о гробљу које је ту и о невино страдалим девојкама чије душе и даље живе у шуми и светле, па се чини да шума блиста њиховом чистотом. Ђинђић у свом истраживању истиче да је шума уједно и страшно, мрачно место, као и оно које може сакривати одређена блага, али и нејасни, неиздиференцирани аспект свесног. У самој драми, међутим, различито је третирана – опасна је по дошљаке, али лековита за староседеоце – представља и колективни, али и унутрашњи свет јунака [уп. Ђинђић 2019:89–90]. Читав простор у којем се одвија ова драма обавијен је велом мистике, као и велом прошлости – ликови који се у том простору крећу живе животе који су завршени, иако им смрт није нужно близу. Простор је категорија која говори о друштвеној променљивости, о томе како се нешто руши да би друго било изграђено, притом не водећи нимало рачуна о ономе што је било пре и без икаквог поштовања темеља на којима се покушава успоставити нови, модеран локалитет. Посебно се ту истиче чињеница да су и шума и кафана заправо на простору необележеног гробља – на месту које, ако се уруши, призива проклетство – макар се тако верује, а ауторка намерно ствара такву атмосферу, почев од коментара у списку лица, па надаље у делу.

Иако се простор начелно не мења у ове две драме, динамика је постигнута фокусирањем на различите делове на сцени – један од три стана, односно простор унутар или испред кафане. Ове промене су усклађене са променама драмске радње, односно са развојним линијама прича

²⁴ Сви наводи из драме *Павиљони* дати су према: Marković, Milena (2014). *Драме*. Београд: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

које пратимо. Тако да, иако наизглед стационаране, ове драме никако нису статичне, а простор је у складу са „зацементираним” стањем драмских ликова – њихов животни пут је завршен и они су ту где јесу, и буквално и метафорички.

4.3. Свака сцена нови простор

Сукцесиван однос према простору, где се места дешавања радње смењују паралелно са сценама, у складу је са идејом о фрагментарности, о драмској структури отворене драме где је свака сцена целина за себе и може функционисати одвојено. Потреба да се свака сцена одвија у другачијем простору показује да се у разним местима (а и у разним временима) дешавају исте ствари. Тако се у драми *Шине* у свакој сцени дешава некакво насиље, простор је другачији, околности су другачије – али крај је увек исти. Простор ове драме је увек јавни, чиме се сугерише да је и друштво индиректни насилник јер не чини ништа да то насиље спречи. *Брод за лутке* променом простора прати промене у главној јунакињи, тачније њено одрастање, али је сваки од тих простора и место у којем је она несрећна, несхваћена и неприхваћена – без обзира на то ко је око ње, колико она има година и шта у том тренутку ради, или који је део њеног идентитета активиран. Будући да је реч о покушају јунакиње да изгради свој идентитет и успостави се у свету одраслих, простор је махом приватан, али је симболички одређен. *Пет живота претужног Милутина* исто тако прати јунаке, носиоце амајлије, кроз разне просторе, приватне и јавне, водећи их кроз векове међу друкчије људе, друштва, културе, историјске околности, а опет ситуација са јунацима бива непромењена – они нису „бољи људи” и ни у једном месту не успевају да пронађу и сачувају своју срећу и жељу за животом. По овоме се једино у неки мах разликује драма *Змајеубице* пошто прати одрастање јунака до тренутка када задобијају атрибут змајеубица. Простор ове драме је подељен на приватно и јавно – и у оба случаја постаје нека врста одјека идеја које се рађају, стасавају и сазревају у главним јунацима, а које их онда и воде до заједничког простора у којем се драма приводи крају – до суднице и затвора. Ауторка као да, оваквим односом према простору, указује на то да се од себе и своје несреће, односно својих проблема или идеала не може побећи – њих сви јунаци вазда носе са собом и никакве околности не помажу да се то промени. Уједно, овако постављен простор одзвања својеврсном критиком друштва које негује мржњу и злобу, које штити силнике и осуђује идеалисте.

„У постдрамском казалишту простор пак постаје додуше истакнутим дијелом свијета, али дијелом који се мисли тако да остаје у континууму реалнога: свакако и просторно-временски уоквирен исјечак, али уједно и дио у континуитету те утолико фрагмент животне збиље” [Lehmann 2004: 212]. Драма *Шине* доноси једноставно решење када је изглед простора у којем се дешава у питању – на сцени су песак, мост, зид и љуљашке. Посебно је занимљив мост и тренутак у којем се он појављује у радњи драме, будући да по народним веровањима мост спаја овај и онај свет [уп. Толстој и др. 2001: 364]. „Прапочетак насиља, како га Милена Марковић тумачи, јесте полукружни простор с мостом (који не води никуда), песком и зидом. Био би то идиличан паркић, простор за дечије игре, да њиме не доминира зид. Ако је драма *Шине* метафора насиља, онда је зид метафора скученог света, а тиме и свести ликова драме – у овој драми-метафори свет и свест су исто” [Milivojević-Mađarev 2008: 157]. Простор у драми делује прилично реалистично, те може да послужи за сва просторна померања која пратимо у драми – двориште школе и школу (зид, Београд), боравак у војсци на мору (Сплит), ратиште (нема просторних одредница, Јунак помиње туфахије и заробљеница је Босанка, те се претпоставља да је реч о неком малом месту у Босни), сећање на догађај из прошлости (мост у Београду), језеро у селу на северу Србије, кућица у

дворишту после рата (Београд), рај (љуљашке). „Намерно нема личних имена ни одредница локалитета, мада се по наречју види да је у питању Београд, па Сплит, а да је заробљеница Босанка. Не треба да буде тога јер је ово метафора о насиљу, пре свега према Жени” [Шине, 65]²⁵. Овим ауторка истиче оно што је јасно из текста – насиље нема локалну обојеност, мржња је увек иста и жртве увек страдају, без обзира на то ко је и одакле је насилник. Ипак, ова драма прати збивања на територији Југославије пре, током и после њеног распада, па је логично да се може претпоставити која су то места у којима се радња дешава. Свакако је приказан низ фрагмената из живота ликова, реалистично дат, а простор је универзалан – такве сцене се могу десити на било ком ратишту, у било којој школи, у било ком мањем месту или граду. „Напуштањем традиционалног значења школе, ауторка нас уводи у свет у којем деца исувише брзо одрастају, навикнута на беду и доколицу” [Делач Кончаревић 2020: 102]. Као што школско двориште уместо простора за безбрижну игру постаје простор малтретирања и насиља, тако и канцеларија школског психолога више личи на болнички простор, а обала мора или језеро уместо простора за одмор и опоравак, постају борбена поља где туђин није добродошао. Простор овде има јасну функцију – да покаже како се мржња шири и како се генерално људи односе према некоме ко није њихов, ко је другачији.

Простор у драми *Брод за лутке* мења се из сцене у сцену – са изузетком почетне две сцене које се збивају у истој дечјој соби, симболички названој колибић.

Природа породичних односа и тамна страна детињства сугестивно су наговештене обликовањем простора. Породични дом – колибић – подељен је: у дечјој соби се одвија радња, док је родитељска соба за децу забрањена. Она функционише као табуирана девета соба у бајци у коју јунак не сме да уђе [Пешикан-Љуштановић 2010: 591].

Забрана мора бити прекршена, а деца неће бити заштићена од звери које вребају из света одраслих у виду страшних сенки. Делач Кончаревић истиче да је назив дечја соба контрадикторан јер је, уместо играчкама и топлином, испуњен сенкама одраслих које застрашују, што је сугестија ужаса дечјег света и симболизује прекид безбрижног детињства, док подељени простор тумачи као изостанак родитељске заштите деце [уп. Делач Кончаревић 2020: 244]. Завеса је овде важна јер сугерише некакво скривање, нешто непознато што вреба из стварног света, из света одраслих. Уједно, померањем завесе сугерише се и да представа, односно живот може да почне.

У другој сцени завеса је подигнута и сестре су упознале звер – секс. Бајка још није почела, али њена неумитност, то јест неопходност да се пође на пут, због звери је очигледна – бајке се одигравају на путу, а јунак бајке је увек најмлађи представник породице. Но, јунак класичне бајке од почетка до краја остаје непромењен, а јунакиње Милене Марковић у свакој сцени доживљавају преображај [Milivojević-Mađarev 2008: 214].

Иако се не мења простор у другој сцени, она је названа пут, што назначава да ће бити померања одатле па надаље, а повезује се са путем односно развојем јунакиње и њеним одрастањем које пратимо у наредним сценама – „суштински циљ Алисиног путовања у драми Милене Марковић јесте спознаја сопствености и продор у тајне егзистенцијалног опстанка у свету одраслих, који је њој непознат и стран” [Кулић 2015: 57]. Иначе се простор пута везује за животни пут, за судбину човека, разграничавање између свог и туђег простора [уп. Толстој и др. 2001: 456].

Трећа сцена се збива у шуми, односно у трпезарији у шумској кући патуљака, и то прљавој, што је у складу са онима који ту живе. Шума је простор који се често посматра као неизмеран, као једно пространство у којем је лако изгубити се и које често сугерише на то да особа која лута

²⁵ Сви наводи из драме *Шине* дати су према: Marković, Milena (2014). *Drame*. Beograd: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

шумом сама покушава да се пронађе [уп. Vašlar 2005: 175]. Колиба у том смислу треба да пружи уточиште, да буде склониште од онога од чега се иницијално бежало [уп. Vašlar 2005: 50]. Но то лутање се неће завршити спознајом нити ће колиба бити спас којем се тежи. У критици се истиче да се подтекст бајке, призван простором шумске колибе патуљака, црнохуморно преобликује, те да, иако је и за Снежану у драми (као и ону у бајци) тај простор уточиште, бег од родитељског дома, његови станари нису брижни, добронамерни, радни и вредни рудари – подземље које се у драми помиње јесте градско, наркоманско подземље [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 592]. Четврта сцена је смештена у пећину (по народном веровању простор који се везује за нечисте силе, затворен, мрачан простор [уп. Толстој и др. 2001: 427]), односно сређен стан медведа, за који се у критици примећује да је симбол лицемерства и малограђанштине – док је стан уредан, мирисан и сређен, чиме се указује на стабилну, брижну породицу, Медведић и Златокоса су испод покривача, како ауторка истиче у коментару, што говори о скривању и двоструким аршинима [уп. Делач Кончаревић 2020: 245]. То је, дакле, простор у којем ће јунакиња бити проглашена непожељном, погрешном и из којег ће, на крају, бити одбачена. Пета је мочвара (по наредним веровањима опасно, нечисто место у којем обитавају ђаволи [уп. Толстој и др. 2001: 366]) или јазбина у којој живи Жабац, али која је, супротно свом имену, заправо луксузан стан са мноштвом екстравагантних предмета јер Жабац је уметник. Овај простор ће такође бити неповољан по јунакињу, она ће се у њему осећати скучено, мало и неприродно, а одатле ће отићи повређена и разочарана. Шеста – гнездо – јесте стан у згради, и још један покушај јунакиње да пронађе прави дом. „Ловац је Принцезу сместио тамо где припада, на највишу кулу. Одатле се свет види као на длану, а будућност делује светло и лепо. Али Ловчева кула има забрањене теме, врата иза којих не треба ићи – а то су деца” [Milivojević-Mađarev 2008: 218]. Када је о гнезду реч, оно асоцира на топлину и сигурност, на осећај заштићености и подржаности, али оно увек подразумева и изградњу, труд којим се до њега долази [уп. Vašlar 2005: 100]. Ипак, оно Принцези неће донети жељену срећу нити ће бити њен коначан дом – она је преотета и одведена у тамни вилајет, простор чије име упућује на опомену, на нешто мрачно. То је сцена која се збива испред врата, па касније у кревету кад се врата отворе. Ово именовање и контраст успостављен између спољњег и унутрашњег простора у складу су са амплитудама у односу двоје јунака који ту бораве – а који је пут мржње, несреће и који се завршава губитком. Последња, осма је кућа међу дрвећем у којој живи Вештица. Делач Кончаревић примећује да је реч о демонском хронотопу зла, о шуми у којој „дрвеће завија” и у којој се чује врисак који „леди крв”, те да овај простор најављује ужасе којима би могли бити изложени Ивица и Марица, односно да је одраз Вештичиног живота у тренутку када долази до њене самоспознаје. Она још истиче да је унутрашњи простор куће у складу са спољашњим јер је хаотичан, несређен, али и у њему се налази један део који је чист, неукаљан – Студенова соба, скривена и забрањена за посетиоце [уп. Делач Кончаревић 2020: 246–247].

Круг живота жене се поистовећује с кругом плодности у коме су повезане жена, земља и семе. Сва збивања се одвијају у некој врсти забаченог простора: колибић, рудник патуљака, пећина три медведа, мочвара Жапца, гнездо Ловца, кућица од медањака – асоцирају на подземље, хтони потенцијал и материцу [Abrasowicz 2015: 60].

Примећује се да ауторка, поред имена јунака, из бајке преузима и познате хронотопе. Будући да се драма састоји од фрагмената и да представља исцепкане сегменте живота главне јунакиње, простор прати заправо променљивост њеног животног окружења. Занимљиво је да је тај простор махом везан за мушкарца – осим почетне ситуације када је јунакиња дете и крајње када је старица. Јунакињино одрастање и трагање за собом, својим идентитетом, повезано је и са овом несталношћу када је простор у питању, која показује да је она, као и бајковите јунакиње чија имена носи, увек зависна од неког мушкарца и вечито у потрази за собом и за ослонцем који ће јој дати стабилност.

Ни у драми *Змајеубице* нема увек јасно назначених просторних одредница (у смислу тачних локација где се радња одвија), мада их има знатно више него у другим драмама, а и кад их нема, могу се претпоставити спрам тога где су историјске личности које се помињу боравиле у датом тренутку. Тако да се радња помера између Београда и Сарајева, односно Босне и Србије највећим делом. У Београду је учионица у којој ђаци на часу историје расправљају о прошлости, Гаврило се школује у Београду, ту је кафана на Зеленом венцу (у драми се не спомиње име, али из историје је познато да су се младићи састајали у кафанама *Златна моруна* и *Жировни венац*, односно те две се најчешће спомињу)²⁶ у којој су се окупљали Младобосанци. Сам атентат, суђење, сцена на Жерајићевом гробу, као и део радње пре Београда, дешавају се у Сарајеву, одакле су Чабриновићи. Гаврило је из Гламоча, каже наслов сцене из његовог детињства, но историја каже да је рођен у Обљају код Грахова. Сцена пред атентат у кући Сељака Митра није просторно прецизно одређена, но из историје знамо (а и у записима са суђења у драми пише) да је Митар из Тобута. Гаћиновић и Троцки ће се састати у чувеном *Кафеу де ла Ротонде*, у Паризу (према историјским подацима, ова двојица су се упознала на студијама у Лозани). Помиње се каменолом у којем је у једном тренутку радио Данило Илић. Затвор у којем су боравили осуђеници налази се у Терезину. Ауторка је пратила простор онако како је то од ње захтевала историјска прича, но у томе је била скоковита и од сцене до сцене се простор мења према томе који се лик уводи у причу. Једном, када сви ликови буду уведени и темељи приче постављени, пратиће се хронолошки радња, а уз њу и простор у којем се одвијала. Интересантан је ауторкин предлог за сценско решење – школске клупе и вешала су најупечатљивије реквизите, као јасни знак да је реч о младим људима, о дечама који су из школских клупа, поведени идејом о слободи, дошли до вешала и смрти. На сцени су још и табла, столице, степенице, ланци, окови, микрофони и костими – непрестано се сви пресвлаче на сцени и уносе и износе ствари, према томе шта дата сцена од њих захтева. Измене сцена, поред светлећих слова, повремено прате и звуци, а свака је обележена поменутом трансформацијом. Ауторка још јасно назначавала у оквиру списка лица на почетку драме која то све лица игра исти глумац, те према томе ко се из кога трансформише даље у наредног лика којег игра. Све ово чини да сцена делује богато и хаотично, као да се брзо дешава много ствари, и да се трансформације (осим ових спољашњих), одвијају и на унутрашњем плану. Исто тако, оваквим односом према простору, укида илузију – све промене се одвијају пред очима гледаоца, „четврти зид” је нарушен и тиме је и гледалац позван да буде сведок историје.

Простор драме *Пет живота претужног Милутина* обележен је на почетку сваке сцене, односно групе сцена које се збивају на истом месту. Тако радња почиње у шуми, у једној земуници уз огњиште, па се премешта на ливаду, а потом у село. Једна сцена одвијаће се у болници, међу болничким креветима ратних рањеника. Две сцене се дешавају ван Србије, у Немачкој, у пруској регији, на једном породичном имању, а у дидаскалијама се наглашава да се ту налазе једна чиста штала, чиста шума и љуљашка. Потом се радња драме опет премешта у село, на једно друго породично имање где се налази празна штала, затим у оближњи рудник где су изграђене и радничке бараке и мензе, па потом у шуму која се налази поред, и на крају поново у ливаду која је уз поменуту шуму. Чини се да простор у овој драми нема једнаку важност као што има у другим драмама, он нема јаку симболичку вредност нити служи као јасно класно одређење. Међутим, простор је један од елемената којим се показују промене које се збивају спрам различитих друштвених уређења и околности у којима се радња драме дешава – будући да је развучена на широк временски распон од неколико векова. Оно што јесте специфично – тај простор је махом

²⁶ Сви историјски подаци у вези са Сарајевским атентатом и личностима везаним за тај догађај преузети су према: Ковић, Милош (2014). *Гаврило Принцип: документи и сећања*. Нови Сад: Прометеј и Београд: Радио-телевизија Србије.

јавни, чак и кад је приватни – јер у сваки приватни простор „залута” понеки нежељени гост и наруши привидну приватност. Просторне одреднице овде још указују на цивилизацијске тековине, односно на промену из живота у земунци у живот у кући, из ратне опасности у радну атмосферу рудника, из породичне комуне (у којој су заједно обитавали чланови више генерација) у породична имања појединачних породица, из идеје о сопству и сопственој добробити у идеју о заједништву и привређивању зарад користи читавог друштва. Простор, дакле, иако споредан, ипак прати друштвено-историјске и културне околности и показатељ је времена и ситуационе реалности тренутка у којем се радња дешава. Иако се понављају одреднице – село, шума, ливада – оне ни по чему нису сличне, одвојене временски и просторно, сведоче о томе да људи чине простор и да га, на крају, они обликују и оживљавају. Однос Милене Марковић према простору у овој драми у складу је са њеним односом према времену, радњи и јунацима у њој, скоковит је и фрагментаран, заменљив и функционише само као позадина ствари.

Динамичка промена простора која подразумева да се свака сцена дешава на различитом месту, вишеструко је функционална у свакој од ових драма. Промена простора је ту да укаже на промене у јунацима, на њихов развој, затим на различите културолошке и друштвено-историјске околности, на развој историјских догађаја и промене које су подлога за изградњу драмске приче. Ауторка, дакле, своје поступке прилагођава потребама појединачних драма, драмској радњи и идеји која се крије иза ње.

4.5. „Скоковитост” простора – померања и враћања на иста места

Милена Марковић у појединим драмама „шета” своје јунаке из једног простора у други, они одлазе и враћају се, не нужно увек промењени, на места са којих су отишли. Овај поступак најпре се уочава у драми *Наход Симеон*, где је, на просторном плану, постигнута кружна структура – радња почиње у манастиру (и поред манастира), одакле јунак одлази не би ли спознао своје порекло, а самим тим и себе, а у манастиру се и завршава, где се он враћа по реализовању спознаје. Такође, круг се затвара и тиме што се рођење јунака, односно сцена у којој је он најмлађи, повезује са реком низ коју га мајка пушта, а у реци ће и окончати свој живот. Преостале три драме ове групације се на друкчији начин односе према простору, односно њихова померања и враћања су чешића и понављају се током саме драме. Тако да су сцене, које се одвијају у истим просторима, временски одвојене и разуђене у драми. Однос према простору у овим драмама је реалистичан – човек се свакако више пута током свог живота у различитим тренуцима нађе у својој кући, кући својих пријатеља, хотелу, на улици или рецимо на гробљу. Оваква просторна разуђеност праћена је и односом према времену, будући да су у питању драме које приказују живот и судбину више генерација и њихових прича, са акцентом на одрастању појединаца. Ауторка тиме алудира на несталност и на променљивост, било да је она изазвана ситуационо-политичким околностима (*Жица*), бурним друштвеним променама које се збивају током неколико деценија (*Деца радости*) или еманципацијом и развојем на личном, породичном плану (*Ливада пуна таме*).

Драма *Наход Симеон* се већим делом дешава у манастиру, где насловни јунак проводи своје детињство и младост и где се враћа после почињеног греха да умре. Његов живот почиње на обали реке, то је простор у којем ће се наћи и када се у њему буде „пробудио ђаво”, односно када калуђери први пут уоче присуство злочестости у његовом понашању и његову склоност ка греху, а обала реке је и место где ће згрешити са својом мајком, а ка тој истој реци ће кренути на крају драме. Вода је важан мотив у овој драми – у води је беба Симеон пронађена, у води се

окончава његов живот, као и живот његове мајке која се препушта виру, поред воде ће се десити инцест, у води ће започети „буђење ђавола” (када Симеон изазива Јована да се препусти уживању). Вода се иначе у традицији посматра као очишћење, извор живота, али и као граница између света живих и света умрлих [уп. Толстој и др. 2001: 87].

Ако воду (реку) у драми сагледамо кроз место из којег се, у метафоричком значењу, рађа (у овом случају Симеонов) живот и место у којем ће се тај живот завршити, воду можемо повезати и са мајчином утробом. [...] Симеонову потребу да се врати у воду разумемо као његово поимање припадања: вративши се у утробу, Симеон затвара круг [Ђинђић 2019: 55].

Симеон свој боравак у свету, ван манастира, проводи у Трбуљиној кући, на аутобуској станици, на пумпи и у кући Тако. Ово су места на којима среће три жене које ће бити значајне за његов живот. Важно је напоменути и да ће последње године, године по почињеном греху, Симеон провести у рупи на манастирском имању, испод земље, тиме себи ускраћујући светлост и Сунце као извор живота, односно кажњавајући себе неком врстом сахрањивања пре саме смрти. Будући да је ауторка инспирацију за ову драму потражила у већ постојећим делима, простор манастира и реке је унапред био одређен оригиналном причом.

У драми *Жица* није тачно одређен локалитет, али помињањем хуманитарне помоћи, страних војника, столова са европским (али и са америчком) заставама, причом о немирима и зараћеним странама, сугерише се да је реч о Косову и Метохији, или макар о неком простору који дели судбину Косова. Оно што се изгледом сцене открива јесте да је она подељена на три дела и да су свуда крстови (који се користе према потреби, имају различите функције те постају столови, кревети...), али се у близини виде мезар и нишани – ауторка издваја јасна религијска обележја која је везују за надгробне споменике у хришћанској, односно исламској култури. Овим се опет алудира на простор у којем се налазе припадници две различите вероисповести. Радња се дешава или у Главној кући, која је доле и ограђена је бодљикавом жицом (што указује на потребу да се од нечега заштити, а и знак је сепарације) или у Планини, која је горе и где се налазе људи са пушкама (симболика рата, оружаног сукоба и опасности). Ван жице су, поред планине и куће која је тамо, хотел – и у њему сала за банкете где се налазе горепоменуте заставице, као и хотелска соба, затим бордел и манастир. Једна сцена се одиграва у учионици која је претворена у подијум и простор где се прославља Нова година, а једна се одиграва на гробљу. Сцене у Главној кући су у главној соби, спаваћим собама, кухињи, трпезарији или у дворишту – по потреби. Већина сцена је поређана тако да се не остаје у истом простору, чиме се још више наглашава фрагментарна исцепканост драмске радње. Простор у овој драми је важан у смислу да сугерише ко где сме, а ко где не сме да иде, што уводи причу о слободи, односно о немању слободе, али и о моћи.

Драма *Деца радости* почиње и завршава се на гробљу, односно други део последње сцене се дешава за столом (није јасно назначено чијим, али се касније види да су домаћини Песникови родитељи, они су ти који су позвали и своје комшије на вечеру). Овим се јасно потцртава веза (давно у традицији успостављена) између хране и смрти, а која је још наглашена ауторкиним напоменама да се столови за ручавање на сцени претварају у гроб или у кревет по потреби (веза ероса и танатоса, приде). Друга сцена се паралелно одвија на два места – у породилишту (где се три мајке истовремено порађају) и у кафани (где три оца очекују и прослављају рођење деце). Овим просторним одвајањем направљена је и паралела мушко/женско, где је свакоме додељен различит простор и различита улога у породици. И остале сцене су махом камерне, дешавају се унутар неких простора – у соби за ручавање у двору Народног Хероја, па на тавану исте те куће (ознаком двор уместо кућа успоставља се класна детерминисаност), наредна сцена је у солитеру (чиме се видно разликује од двора који представља наслеђе буржоаског система, док је солитер тековина капиталистичког односа према друштву и расподели друштвеног добра), и то у

различитим становима, у једном живи Официр са својом породицом, у другом Муза са својом мајком, а у трећем је Четникова породица (занимљиво је решење да Анђео Екстазе црта кредом стамбени простор и притом говори о неравноправној расподели, односно о томе како неки имају и више него што им је потребно, док други имају премало). Иако то није јасно назначено у дидаскалијама, очито је и да се неке сцене збивају испред, у дворишту зграде. Осим овог, отворен простор је и море, односно простор пред породичном кућом на мору Народног Хероја (што ће се касније сазнати када Златни Дечак буде коментарисао слику на којој је приказана та кућа). У говору јунака, родитеља тачније, помиње се често Париз, као простор изгубљене среће, а уједно и њихове изгубљене младости. Још се помињу породично имање Официра и Народног Хероја и на њему посечени дуд и багрењак, као и породична изгубљена заоставштина Четника (до које се он са својом породицом вози аутобусом). Просторним решењима, дакле, ауторка свесно уноси и тему друштвених класа и раслојавања, све пратећи вишеструке промене у друштву које су се збиле у деценијама које драма тематизује. Специфично просторно решење представља и рам за слике на сцени. Он је уједно и просторна и временска димензија, будући да представља памћење, односно чување успомене на одређену личност – тако из тих рамова излазе погинула браћа јунака-родитеља Сеоски Учитељ и Млади Партизан, а у њега, после смрти, покушавају да уђу све троје јунака-деце, но само Песник ту и остаје, Принцеза и Златни Дечак бивају истерани. Ово је још један начин да смрт буде непрестано присутна у животима живих и да се на њу подсећа као на важан, капитални чак, део живота.

Драма *Ливада пуна таме* већ у наслову има просторну одредницу, која уједно има и симболичку и поетску вредност. Ливада испред зграде иза које је шума иза које је ауто-пут или ливада сва у цвећу у планини испод које је пећина са водопадом, где се чује мора хук – у оба случаја подсећа на лиминални простор, на простор у којем се могу појавити нечисте силе и који прети разним опасностима. Опасности прете и у граду, то ћемо сазнати већ у првој сцени, која се дешава у Студентском граду (што је и једини топоним који упућује на Београд као место у којем се одвија део драмске радње), одакле Мајка треба да оде кући, али „има да се пређу шине, па градилиште, па мочвара. Тамо су силовали једну девојку” [*Ливада пуна таме*, 284]²⁷, или у сцени *Скретање* која се одвија на улици, после ноћног провода. Сећања којим се сцена прекида воде, логично, и у други простор, у простор породичне куће. Да је кућа заправо барака, открива наредна сцена – просторни описи имају и функцију одређења друштвене класе. Скок у времену у овој сцени води у кафану, па на градску плажу. Сваки простор карактеристичан је за једног од ликова и открива природу породичних односа. Тако када Деду затичемо у кафани, већ је јасно да је он пијанац, а када Ујака угледамо како се сунча – да он уме да ужива и брине о себи, док је Баба везана за кућу. Стан у којем ће се одвијати радња када се Мајка уда и успе у међувремену да заврши факултет и нађе посао, указује и на њен успон на друштвеној лествици. Простор прати стања у којима се ликови налазе и они га различито доживљавају у односу на то у којој се животној фази налазе. Тако је ливада пуна цвећа за Вољену када је девојчица страشان простор, али је за њу као старицу то најлепша ливада коју жели да покаже својој ћерки и свом унуку, исто онако као што је њу њена мајка некад водила. Ауторка у овој драми нема напомена на самом почетку које се односе на изглед сцене, иако је из дијалога и дидаскалија у самим сценама јасно да ту постоји неки кревет, или сто или канал или камен. Простор је у овој драми помало реалистички, а помало фантастичан – опет у зависности од тога кроз чију перспективу се доживљава. Он прати јунаке који су тренутно у фокусу и страхове са којима се у датом тренутку у животу суочавају.

²⁷ Сви наводи из драме *Ливада пуна таме* дати су према: Marković, Milena (2022). *Drame 2*. Beograd: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

Одласци и враћања требало би да асоцирају на дом, на простор којем се непрестано враћамо. Иако то јесте случај у ове четири драме, не би се могло рећи да су места повратка домови за јунаке у правом смислу те речи, за то им недостају породична топлина и осећај сигурности и припадања. Ипак, оваква просторна померања прате реалистичну животну динамику и скицирају животе јунака, на различите начине указујући на њихове судбине и важна питања која покрећу.

Још је Манфред Фистер, књижевни теоретичар, истицао како је драмски простор важан – не само као локација на којој се збива радња или као подлога за стварање атмосфере већ да има семантички значај, те да се може тумачити на основу односа граница сценског простора, продора вансценског на сцену, а онда и односа драмских простора у различитим сценама (уколико је он променљив), а свему овоме треба придодати и мизансцен, односно и начин на који се ликови појављују на сцени, у ком делу и у каквом односу једни према другима, односно предметима унутар простора [уп. Pfister 1988: 257]. Тако и у драмама Милене Марковић примећујемо различит однос према простору – од непроменљивог до оног који се непрестано мења, од унутра ка споља, од драма у којима се ликови појављују на сцени по потреби до оних у којима се инсистира да су сви увек ту, од поштовања драмске илузије до њеног потпуног разарања продором онога чему је место ван сцене на саму сцену – а све то према главној идеји драме и у складу са тематиком којом се она бави. Неретко саме теме драмских збивања одређују драмски простор – ако се ради о некаквом историјском, митском или догађају заснованом на бајкама, но све се на крају на семантичком плану универзализује – судбина човека јесте везана за простор, али исто тако се и у различитим просторима дешавају идентични проблеми и људска страдања.

Посматрајући простор у овим драмама, уочава се увек јасна функционалност поступака и средстава којима се ауторка служи. Јавни и приватни, отворени и затворени – простор је елемент који сведочи о начину на који се ауторка односи према радњи и јунацима, он прати причу и развој, и неизоставни је сегмент семантичког откључавања сваке драме.

5. Време у драми

5.1. Опште уводне напомене о времену у драми

Време је елемент драме који се може сагледати вишеструко: као време трајања представе (којим се ми овде нећемо бавити), време трајања драмске радње, време у којем се радња дешава, затим време о којем се у драми говори или оно које је изостављено, које протиче између сцена у драми. Оно може бити линеарно, али и кружно, може тећи хронолошки, али се могу појавити реминисценције и ретроспективни одељци – који могу бити сцене (прошлост се одвија пред очима гледалаца) или се могу дати у виду извештаја или исповести (јунаци говоре о ономе што се збило у прошлости). Драма омогућава и поглед у будућност – она је антиципира на сваком кораку, стварајући тако напетост, али се и о будућности сазнаје на основу говора јунака или чак описа у дидаскалијама или пак упливом епског (ликовима-нараторима, на пример). Драмско време се открива јасним назнакама у тексту или путем изгледа сцене, на основу говора јунака или саме драмске радње. Сви ови аспекти поменутог драмског елемента уочавају се и у различитим драмама Милене Марковић.

Ако покушамо да одлике које се односе на време у драми, а које су у вези са поделом на драме отворене и затворене структуре, применимо на савремену драму, покушавајући да је јасно приклонимо једној од ове две групације, наићи ћемо на проблем. Иако би се рекло да је вероватно реч о драмама отворене структуре, у њима се, неочекивано, проналазе и особености које одговарају затвореној структури драме. Милена Марковић се, и према овом елементу драме, односи слободно, према потребама текста, али са свешћу о одређеним правилима и ограничењима. Драма затворене форме захтева линеарност, да време тече у континуитету, време је само оквир у којем се збива драмска радња. Време се посматра као сукцесивно, не задржава се на сценској садашњости – све је само карика у ланцу који несметано тече, а тренутак је предодређен како оним што му претходи, тако и оним ка чему се креће [уп. Клос 1995: 30–32]. Отворена драма не робује континуитету, нема законитости којој подлежу размаци између догађаја и сцена, а радња захтева неодређени и дужи временски распон будући да је драма почела пре почетка саме драмске радње, прошлост се подразумева, а мноштво догађаја, места и јунака захтева дуг временски период, чиме се ствара могућност да време делује на саме догађаје [уп. Клос 1995: 92–93]. Затвореној структури, када је време у питању, најпре одговара драма *Павиљони*, а отвореној *Пет живота претужног Милутина*, мада и остале драме Милене Марковић својим односом према времену више нагињу особеностима отворене драмске форме. Целина у исечцима – то је слика временског распона драмског опуса ауторке. Тако свака сцена, омеђена посебним простором и посебним временом, делује аутономно [уп. Клос 1995: 94–95].

Када се генерално говори о времену у драми, подразумева се да је то садашње време. Наиме, драма се дешава пред нама, на сцени, изнова и изнова. Међутим, важан је однос између те, „сценске садашњости” и времена у којем се она посматра. „Релације између текста и савремене стварности варирају према степену хронолошке дистанце између њих: различит је однос публике према атемпоралном и недефинисаном времену, према митском времену, неком историјском тренутку или према непосредној садашњости света” [Ромчевић 1997: 21]. Небојша Ромчевић у свом есеју о драмском времену још истиче и две временске осе – сукцесивну (ако догађаји следе један други, било на нивоу фабуле или нивоу сижеа) и симултану (ако се догађаји дешавају

истовремено), те упућује на важност прошлости – догађаја који су утицали на оно што се на сцени одиграва и будућности – догађаја који се антиципирају оним што се на сцени одиграва, а које, у том саодносу, креирају драмску радњу [уп. Ромчевић 1997: 22]. Управо поменуте релације и различите начине представљања времена у драми јесу полазиште за једну могућу поделу, односно груписање драма ауторке на основу појединих заједничких тачака ради прегледнијег сагледавања тога како се драмско време испољава у њеном стваралаштву. У том смислу, за потребе нашег истраживања издвојили смо с једне стране драме које трају један дан, са друге оне које прате читав живот главног јунака, посебно издвојивши време које смо окарактерисали као митско односно историјско, садашње и недефинисано, и на крају оне у којима се прати неколико генерација.

5.2. Драмско јединство времена – драме које трају један дан

Иако се ауторка вероватно није трудила да испуни класична драмска јединства, две драме, технички речено, то испуњавају – макар када је о драмском јединству времена реч. Наиме, њихова радња почиње и завршава се у двадесетчетворочасовном оквиру, али се у обе драме ликови непрестано враћају у прошлост – сећања играју важну улогу јер указују на то како је дошло до последица којима сведочимо. Ове драме нису временски јасно дефинисане, али је приметно да се дешавају у времену у ком су писане. За обе драме је карактеристично да је пред гледаоцима оно *после*, односно да је реч о крају, о пропасти која је задесила јунаке пошто су претрпели патње које им је живот наменио. С тим у вези, они су помирили са својим судбинама и не боре се за бољи живот или за излаз из несреће која их је задесила. Борба је, у драмском свету Милене Марковић, свакако узалудна (али парадоксално, не и обесхрабрена).

Прва драма Милене Марковић заправо успева да испуни захтев о јединству времена – све се дешава у само једном дану, време тече сукцесивно. Иако су испрекидани, дијалози се логично настављају и ток је хронолошки. Премда траје само један дан, драма успева да обухвати читав живот јунака, односно да јасно представи њихове судбине, слој друштва којем припадају и идентитетске окоснице које их одређују. Мада није јасно наглашено у ком тренутку се радња дешава, по наслову драме, говору јунака (посебно жаргону који користе), животним причама и изгледу станова у којима се радња одвија, закључује се да је реч о савременом добу, блиском тренутку настанка драме. Иако је у сваком смислу усмерена на садашњост, за радњу *Павиљона* су доста значајни и исечци прошлости, сећања која се као блесак појављују у разговорима јунака, а која откривају и о карактерима, и о њиховим односима, а и о пореклу зла, односно насиља, које је главна тема драме. „Са премештањем збивања у унутрашњост, садашње 'реално' време губи од свог значаја: прошлост и садашњост се преплићу, а спољашња садашњост призива прошлост која иначе опстојава у сећању” [Сонди 2008: 93]. Радња ове драме одиграва се симултано, пратимо три различите радње у три различита простора, што је постигнуто тиме што је сцена подељена, а светло одређује тренутак у којем се једна драмска радња активира, а друге две замрзну, док не дође време за њих. Тако се ствара утисак непосредности, истовремености – не само да публика постоји у исто време кад и драмски јунаци, него се и њихове приче истовремено збијају, међусобно се, на једном месту, преплићући. Захваљујући том поступку, крај драме је ефектнији – он представља крај за све и општу коначност.

Још једна драма која условно речено испуњава јединство времена састоји се од сцена које су насловљене *Вече*, *Ноћ* и *Јутро*. Драмска радња тако не траје од изласка до заласка сунца, како би правила класичне драматургије захтевала, него од заласка до изласка – што је у складу са

тематиком драме јер је ноћ време када тајне и мрачне силе излазе на видело. Временска оса којом су приказани догађаји на сцени је сукцесивна, они теку хронолошки, ослањајући се један на други, без прескока. Време у драми *Шума блиста* подељено је у три димензије – оно што је сад, оно што је било некада и оно што ће бити. Драмска радња је непрестано у садашњости, ту нема померања, но кроз дијалоге ликова и из описа на почетку драме омогућено је гледање у прошлост, и то двоструко, али и у будућност. С једне стране пратимо прошлост јунака – шта су и какви су били раније, пре него што их је живот сломио, и уз то, открива се и како је тај провинцијски градић некада изгледао, док је још све радило. Посебно у Тренеровим речима се осећа носталгија, жал за прошлим и неповратно изгубљеним. Други искорак у прошлост је још дубљи, преко легенди и прича које су чули од својих родитеља – јунаци причају о томе ко је сахрањен на гробљу по којем ходају. Када је реч о будућности, ту се, кроз опис радника и пословође на списку ликова, сазнаје шта ће са њима бити, а кроз њихове и газдине речи открива се шта ће бити са тим локалитетом. Иако се јунаци, као што је већ напоменуто, не мичу из садашњег тренутка, ипак се чини да су они у мимоходу, између онога што је било и онога што ће бити а што се – и једно и друго – дешава ван њих, без њихове воље и удела.

Драмски јунаци су проживели своје, они су заустављени у прошлом времену и све што им је преостало јесте да се сећају док чекају смрт. Остале су им само последице прошлог живота, оног у који се тек помало може завирити кроз реминисценције ликова (које притом не покрећу радњу већ указују на тешке моменте из њихове прошлости, значајније су за карактеризацију него за радњу). Они као да су прегажени временом, осуђени на пропаст, изгубљени у том транзицијском прелазу, немоћни, а донекле, чини се, и незаинтересовани за „врли нови свет” који се гради. „О себи причају као да се ради о неком прошлом животу који су живели, као да ово ’сада’ и нема везе са њима, као да су то неки други људи” [Ћинђић 2019: 92]. Време је у овој драми неодређено, у смислу да нигде није јасно наглашено која је година, али се, захваљујући сценографији, говору и самој радњи (изградња луксузног хотела, на пример) види да је реч о времену које нам је блиско и које свакако припада нашем веку.

Ауторка је, дакле, ове две драме успела да започне и заврши остајући у двадесетчетворочасовном оквиру. То је могуће јер је реч о јунацима који су већ испунили своју судбину, који су на крају свог животног пута. Дrame приказују последице, оно што је дошло пошто су већ постављене ствари на своје место и чека се једино – крај.

5.3. Један људски век

Већина досад написаних драма Милене Марковић временски обухвата један људски век – тачније, посматра се развој одређеног јунака од детињства до његове смрти. Поједине драме стављају појединца у центар пажње и њихов фокус јесте његово стасавање (*Брод за лутке*, *Наход Симеон*), док друге проматрају друштвене околности и њихов утицај на појединца кроз различите периоде његовог живота (*Шине*, *Жица*, *Змајеубице*). Ауторка свесно бира тренутке из живота својих јунака које ће представити у драми, то су кључни тренуци у животу који утичу на индивидуу и њен развој, а самим тим и њен животни пут. Временски оквир у који их смешта указује на то колико је појединац изложен друштвеним околностима и колико те друштвене околности утичу на појединца, било у ком животном добу се он налазио и без обзира на његову улогу у тим околностима – пасиван или активан, он свакако страда.

5.3.1. Митско/историјско време

Премда поједине драме Милене Марковић имају јасан додир са историјом или митом, мора се напоменути да су све оне ипак ослоњене на савремено доба – или је историјски догађај савремен (*Шине*) или се посматра у уводној сцени из угла савремености (*Змајеубице*) или је митска прича нашла своје актере у актуелном времену (*Наход Симеон*). Ипак, историја и мит у овим драмама су кључни за њихово разумевање и за развој карактера (а самим тим и догађаја) у драми, те су стога посебно издвојене и одређене у оквиру митског односно историјског времена.

Мада је своје драмско стваралаштво започела драмом која се одвија у једном дану, већ друга драма Милене Марковић доноси нешто сложенији однос према времену. Наиме, у *Шинама* је главна временска одредница рат, и то онај деведесетих (што није назначено у драми никако осим тиме ко су супротстављене стране, које опет разликујемо најпре по језику, односно наречју којим говоре). Ова околност је важна за саме ликове, односно познавање историјских података о распаду СФРЈ и о ратовима, али и о стању у друштву које их је пратило, утиче на живот и судбину сваког од јунака у драми. У овој драми смо време одредили као историјско управо због тога, мада је у питању историја која нам је временски блиска. Структура драме је таква да даје поједине сегменте из живота (време је скоковито, са прескоцима), драма је подељена на делове и прати скоро па читав живот јунака – од школских дана (односно младости јер је Весели, рецимо, старији од Јунака) до краја живота. Не види се увек јасно колико је времена прошло, више су то одреднице из живота – школа, војска (време пре рата), рат и време после рата (знамо рецимо да Гадни има ћерку од пет година, тако да је минимум толико прошло од завршетка рата). Временска померања не прате промену сцена, чак ни просторних одредница које су дате већ се неке сцене одвијају сукцесивно, непосредно једна за другом, а међу неким постоји временски јаз. Ауторка у овој драми као знак протока времена, односно знак да је у сценама које следе неко наредно време (јер драма тече хронолошки, уз један изузетак – Рупичино сновиђење на мосту, после сећања на концерт *Stranglersa*), користи песме, свака песма означава нов сегмент у животу ликова који пратимо. Песме су, такође, одабране тако да сугеришу како период о којем ће бити реч, тако и тематику која дати период прати. Саме песме проширују временску димензију пошто је реч о познатим песмама, те се значењски имплицитно укључује и време из којег искоришћене песме потичу и о којем говоре.

Песма којом почиње први део је дечја песма. Песма којом почиње војска је популарна рок-песма из периода бивше Југославије, пева је познати хрватски бенд. Песма којом почиње ратни део је текст који су на фолк-мелодију певали српски војници на фронту. Песма којом почиње део после рата је шаљива народна српска песма. Песма пре раја је мој тек започети сонг [*Шине*, 65].

Драма се завршава смрћу јунака, односно временски се залази у метафизичко – одласком у рај, у време после смрти. Оваквим односом према времену у драми чија је позадина ратна тематика, Милене Марковић указује на то како друштвене околности утичу на сваког појединца у друштву, да су осетне и у школском систему, у начину на који деца одрастају, једнако као и у начину на који је тој деци касније младост одузета учешћем у рату, који је онда утицао и на њихову будућност, односно на немогућност остваривања жељене будућности.

Драма *Змајеубице* прати историјски догађај, Сарајевски атентат (28. јун 1914), те је стога могуће одредити тачно време збивања конкретних сцена. Осим прве сцене *Учионица*, која се збива у садашњем тренутку, на часу историје где се расправља о догађају који је био повод за Први светски рат и која даје савремену слику историје, односно приказује две струје и тумачења која су се развила из њих; све остале сцене су везане за почетак двадесетог века и за поменути догађај.

Дакле, драма почиње у садашњости, а онда се дешава скок у прошлост одакле ће сцене даље бити распоређене тако да испратимо одрастање и стасавање младића-змајеубица, а онда, после Сарајевског атентата, њихово суђење, боравак у затвору и смрт. Све сцене су кратке, често садрже више призора који понекад донесу нову перспективу на догађај, међу њима постоји одређени временски ход, а нису нужно хронолошки повезане, односно ауторки је значајније у првом делу драме да постави атмосферу, уведе сваког од змајеубица и представи их него да прати хронологију. У другом делу драме сцене су поређане хронолошки. Оне су дате као кратки резони, исечци на основу којих се онда просуђује о карактерима, догађајима, о времену и друштву. Када је о осталим догађајима који се помињу у драми реч, време у којем су се одиграли је следеће: Жерајић је 15. јуна 1910. извршио неуспели атентат који је поменут у сонгу и у говору Гробара, а младићи ће посетити његов гроб. Гађиновић и Троцки су се упознали на студијама у Швајцарској 1911, тако да је и сцена у Паризу морала бити током тих година. Ауторка описује различите сцене из живота Гаврила Принципа, од његовог најранијег детињства (*Мали Гавро из Гламоча*), па све до његове смрти (*Дама Смрт и Гаврило Принцип*), тако да ћемо напоменути да је он рођен 1894, а живео је до 1918. године. У тринаестој години се преселио у Сарајево, што је описано у сценама *Будућност* и *Гаврило и Данило*. Године 1912. одлази у Београд, што је описано у сценама *Гаврило љуби српску земљу* и *Београд Зелени венац*. Остале сцене пре и после атентата везане су за кобну 1914. Смрти осталих јунака дешавале су се сукцесивно, о чему има речи и у извештајима Учитеља, где се прецизно наводе пресуде и њихове животне судбине. Епилог је сведочење Војника Франтишека после Гаврилове смрти, али није прецизно временски одређено. Милена Марковић је, закључујемо, испратила историјске чињенице, но паралелно пративши и своју поетику – тако да је још једном време посматрала кроз призму постмодерног – „... кривња је *драмска димензија времена као таква*” [Lehmann 2004: 255]. Служила се сценама које је сматрала кључним за грађење приче о змајеубицама, о трагедији једне младости, а не приче о историјском догађају и историјским јунацима. Она овом драмом сведочи једну идеју, те се спрам те идеје и односи према времену. Оно је скоковито, исцепкано, фрагментарно дато и поређано у један калеидоскоп који даје нову слику историје – ону коју пишу мали људи, свако из свог угла и према свом нахођењу.

Драма *Наход Симеон* нема назначених временских одредница, а време протиче од рођења до смрти главног јунака. Није јасно колико времена прође међу сликама унутар драме, али је на основу дијалога које ликови воде јасно да се дешава ход времена; једино је назначено на крају да се епилог дешава после десет година. Сви фрагменти драме, сви сегменти живота главног јунака одабрани су и дати у функцији директног вођења ка трагичкој пропасти јунака. Оно што је необично јесте управо епилог, необично у смислу очекиване трагичке судбине – иста драма приказује сазревање и образовање карактера, силе које вуку ка пропасти, пропаст саму, а онда и време после пропасти – преображај јунака и, коначно, његову смрт. Време је хронолошки дато, на појединим местима ликови говоре о својој прошлости, чак се и те њихове реминисценције преплићу те се тако откривају везе међу њима. Ова драма се наслања на епску песму, житије, мит, те друге драме инспирисане истом причом, па на тај начин постоји и интертекстуални дијалог са временски удаљеним делима, насталим у различитим вековима и периодима. По томе знамо да прича која је инспирисала ауторку потиче из давнина, али језик ликова и поједине одреднице у тексту (нпр. телевизор) сведоче да је радња драме Милене Марковић смештена у савремено доба. Ипак, значењски су поменуте интертекстуалне везе значајне за разумевање драме, неодвојив су њен део и стављају је у један пре свега митски контекст, враћајући нас на причу о Едипу као основно полазиште када је тема инцеста у питању. Стога се ова драма (мада стару причу видно осавременује) на овом месту посматра пре свега као драма заснована на митском времену јер се све време одиграва дијалог међу вековима – митско време, затим време настанка епске песме о Находу Симеону, те средњовековно доба и прича о инцесту из житија, а онда и Стеријина драма из 19. века, а потом драма Тодора Манојловића из прошлог века. Овим је време вишеструко

развучено, пратећи живот (од самог рођења па до смрти) главног јунака, али и упућујући на представе о животу јунака настале у претходном периоду.

Митска, односно историјска димензија времена које уочавамо у овим драмама, придодају њиховој универзалности. Ауторка се њима служи као позадином приче, на њих није усмерен рефлектор позорнице. Ма о ком времену да је реч, она прати појединца и његову судбину у том времену, а не историју или мит – они су скрајнути и употребљавају се само као позорница на коју онда ступа мали, обичан човек, чији је живот неминовно смрвљен околностима у којима живи.

5.3.2. Непосредна садашњост света

У драми *Жица* скоро уопште нема назнака о времену, иако оно неумитно тече, и то све време хронолошки. Прошлост се ту и тамо назире из повремених коментара ликова о њиховим међусобним односима или о неком догађају, а све ове реминисценције су везане за лично, за приватне односе међу јунацима. Нема одредница које указују на период који драма прати, али судећи по језику, јасно је да се ради о актуелном времену, да није далеко од времена у којем живимо. Поготово су упечатљиви суптилни описи који указују на ратни сукоб који се догодио у блиској прошлости (однос побратима, униформе које ликови носе а које се разликују, војска инвалида), опасност која и даље вреба (кућа опасана бодљикавом жицом, мноштво оружја), те присуство страних сила чија је функција да одржи мир (хор страних војника, америчка и заставице европских држава), који неописиво подсећају на ситуацију насталу на југу државе крајем прошлог века, а која је и даље актуелна на неки начин. Овим се радња неупитно смешта у савремени оквир, уплићући историјске околности као позадину драмских збивања. Када је о трајању радње реч, најјаснија одредница је Нова година, и баш у вези са њом, да је „прошло неко време” у односу на претходно описане догађаје. А пошто су претходно описани догађаји две смрти и сахрана, претпоставља се да је дотад радња текла згуснуто, односно да није било превеликог протока времена међу сценама. Још се као одредница о томе да време тече јавља напомена како Женско није више дете, како расте и мења се, те постаје жена. Даља радња је углавном око просидбе, свадбе, преваре и смрти, односно низа смрти као резултата крвне освете, те је очито да време пролази, но нигде није наглашено колико тачно времена нити се то из радње може закључити. Ипак, јунаци се мењају, њихов положај у друштву се мења, умиру, венчавају се, доживљавају трансформације, а сви заједно – као што је наведено у поднаслову – неминовно пропадају, па је то можда и основни однос према времену у овој драми: да време свакако води ка пропасти и нестанку. Управо зато ову драму смештамо у оквир целоживотног временског трајања јер она то и приказује, фокусирајући се на важне сегменте у животу једног човека. Поготово ако имамо на уму лик Женског и њену судбину – од несташне девојчице, преко удате жене до стасале бунтовнице повећег животног искуства – јасно нам је да су дати централни сегменти њеног живота, недостаје једино смрт, али се и она назире у најављеној борби.

Садашњост која извире из текста ове драме је грозоморна, готово незамислива, иако је реална. Милена Марковић се њоме не бави ангажовано, драма није политички памфлет, али јесте коментар ситуације којој сведочимо кроз причу о једној жени и њеној судбини у свету у којем је она посматрана искључиво као роба. Иако је реч о непосредној садашњости, ауторка води дијалог са романом *Нечиста крв* с почетка 20. века, одакле је црпела инспирацију, те на тај начин и ова прича постаје вишевременска и универзална.

5.3.3. Недефинисано време

Драма *Брод за лутке* нема јасне временске одреднице, нема спољашњих фактора који могу помоћи при одређивању тачног времена у којем се радња збива. Ако би се обратила пажња на сценографију појединих делова или на говор јунака, могли бисмо је схватити као савремену, али она својом радњом, тачније бајковитом симболиком која прати радњу, као да има намеру да припада недефинисаном или боље речено универзалном времену. Као што јунакиња мења име из сцене у сцену, тиме прелазећи из једног бајковитог архетипа у други, а истовремено (уз универзалне, архетипске особине) носећи и печат савремености, тако и време у драми постоји као двоструко – наше, али уједно и свачије. Када је драмска радња у питању, јасно је да време протиче, сваки од фрагмената драме прати различит период живота главне јунакиње, хронолошки су поређани, од њеног детињства до старости. Међу сценама протиче време, мада није јасно назначено колико је година прошло. Осам сцена је дато као осам тренутака у животу девојчице, средњошколке, младе жене, мајке, уметнице, зреле особе и старице. Оне показују развој јунакиње спрам мушкараца са којима се среће у животу и спрам њених личних тежњи. Једина сцена у којој се види ход времена је четврта, када жена постаје мајка – очигледно је да је потребно време да се то догоди, остале приказују само један тренутак из живота жене. Још на самом крају драме постоји кратак сегмент који, чини се, даје увид у коментаре појединих ликова о жени после њене смрти. Овај сегмент драме функционише као додатни коментар, као нека врста посмртног говора о јунакињи, но нема назнака када су тачно и којом приликом ликови сведочили о њеном животу. Будући да почиње када је јунакиња девојчица, а завршава се њеном смрћу, драма обухвата читав један живот, са посебним акцентом баш на развоју јунака, односно на одрастању и стасавању главне јунакиње – уметнице. Временски ход тако показује идентитетско трагање, стасавање у жену, несигурно обигравање око уметничког идентитета који у својој пуноћи бива пригрљен тек у старости, са искуством. Обавијена бајковитим велом просторних одредница и имена јунакиња, драма постаје универзална и прелази у архетипску причу о жени и улогама које су јој кроз живот додељене.

Остављајући време недефинисаним, ауторка се на овом месту заправо повиновала захтевима жанра бајке, који подразумева неименоване јунаке, нејасне одреднице места и једно време које се често одређује једино као прошло. Све ово позива на универзално значење текста, уз познате архетипске одреднице. Иако није јасно назначено кад се радња дешава, лако је идентификовати се са јунакињом и проблемима на које наилази, те је разумети као савременицу.

Одлучивши се да у драмама, кроз различите временске димензије, прикаже читав живот својих јунака, Милена Марковић се упушта у причу о узроцима и последицама, о изборима на животном путу и о разноликим утицајима који наилазе са свих страна. Овим ауторка огољује човека и његов развој, откривајући начин на који се гради људска судбина и указујући на човеково место у свету, на његове могућности и бивствовање спрам околности у којима се рођењем нашао.

5.4. Вишегенерацијско трајање

Последње (за сада) објављене драме Милене Марковић протежу се на не нужно дужи временски период (осим кад је реч о драми *Пет живота претужног Милутина* чија радња заузима векове), али свакако на – вишегенерацијски. Наиме, приче у драмама су такве да стављају акценат на претке и потомке, на један трансгенерацијски ланац несрећних судбина, преношених

с колена на колена. С једне стране су родитељи, а са друге деца – како је то започето у драми *Деца радости*, а онда су деца добила своју децу, која су добила своју децу – у драми *Ливада пуна таме* или су се вековима низали различити људи чије судбине нису нужно крвно повезане, али јесу магијски – драма *Пет живота претужног Милутина*. Све ове драме свој завршетак имају у савременом добу, а најдаље у прошлост иде претпоследња драма. Више генерација, више временских периода који се протежу кроз ове драме показују да су људска природа и људска несрећа увек исте.

Време у драми *Деца радости* изузетно је значајан драмски елемент, будући да има и значењску димензију – ознака времена у којем се одређени сегмент драме збива са собом носи и историјске, политичке и друштвене околности које то време прате. Ово се у драми не наглашава, али је снажно присутно у детаљима и свакодневици ликова (од тога кад је ко јео банане, до тога ко је религиозан, а ко то никако није).

Деца радости је комад где сам покушала, као и у *Змајеубицама*, да дам пресек једне епохе. Као што на почетку прошлог века стаје валцер и наступају коњица и бајонети и читав свет се мења, тако и овде прођу педесете, шездесете, седамдесете, осамдесете... Деведесетих почињу нови системи, ратови, произашли из старих подела, наплаћивања и игара моћи. У овом комаду сам осветлила живот неколико породица у тренуцима када се у њиховим животима преламају страшне силе историје и њихових страсти и страдања. То сам показала кроз детаљ и панораму, певање и обредне плесове [Marković 2016].

Драма почиње и завршава се у садашњем времену (кружна структура), у новом веку, како је то насловом последње сцене назначено, почетком две хиљадитих. Друга сцена има снажан скок у прошлост, педесетак година тачније, односно прати крај педесетих – то је време у којем се рађају Песник, Принцеза и Златни Дечак. Ово време је снажно обојено искуством Другог светског рата и револуцијом која је довела капиталистички поредак и републичко уређење, односно којом је створена Југославија. Друга сцена обележена је, с тим у вези, и сећањима очева на ратно и предратно време, а и исповешћу Сеоског Учитеља који је у том рату погинуо. Оваква исповест и скок у прошлост десиће се још једном, у трећој сцени, када из рама за слике изађе и оживи Млади Партизан који исповеда своју животну причу и своја начела.

Могло би се рећи да у драми постоје три временска оквира – један је оних који су на урамљени на сликама (време Другог светског рата), други је време родитеља (стварање Југославије), а трећи је време деце (распад Југославије). Временска преплитања служе јасном стварању слике тренутка који драма приказује, с посебним нагласком на породици, односно породичном бремену које су Други светски рат и Народно-ослободилачка борба оставили. Генерацијски јаз и однос међу генерацијама јесте кључна тема ове драме – што је очито и из разговора које ликови воде о својим родитељима, дедовима и прадедовима, о судбинама генерација и предодређености једне генерације да гради и просперира, а неке друге да руши и пропада. Та мисао се представља као уверење које се не доводи у питање, напротив, оно се поткрепљује личним примерима. Овим се алудира на детерминисаност и предодређеност, односно немогућност деце да изађу из сенке својих родитеља (који су у сенци својих предака) и да изаберу живот. Осим поменутих „скокова у прошлост” изласцима ликова из рама за слике, радња од друге сцене па до краја драме тече хронолошки. Трећа сцена дешава се 10 година касније у односу на другу, описује се свечана породична вечера поводом крштења песника. У разговорима родитеља о Паризу и њиховом бившем животу, о ономе како је некада било и како више није, време се још једном намеће као главна тема разговора и као важна окосница драмске радње. Наредна сцена није јасно обележена када је временски ток у питању, недвојбено је прошло неко време. Први део сцене приказује Официра који својој породици доноси да пробају банане, а из ранијих реплика сазнаје се да је Песник први пут видео банану када је имао 13 година, тако да је

вероватно да четврта сцена почиње три године након треће. Но, други део четврте сцене дешава се годинама касније – то је тренутак у којем се рађају Муза и Ратник, а Песник и Златни Дечак постају младићи – у питању су седамдесете године. Трећи део ове сцене се опет помера временски унапред у односу на претходни део, будући да су Муза и Ратник деца и играју се испред зграде. Пета сцена нема јасно временско одређење, по дужини косе деце (поготово Принцезиној), зна се да је неко време прошло, и да се у сцени дешава временски распон између два дела (ауторка на почетку драме напомиње да ће коса деци расти како буду били старији). Они су, међутим, и даље млади, само што је дошло време за њихово умирање, а прва умире Принцеза. На почетку шесте сцене знамо да Муза има 15 година, односно да су дошле осамдесете. Унутар ове сцене такође долази до корака унапред када је временска димензија у питању, но није јасно назначено колико година пролази, видно је само да Муза има више од 15 година. Тај период је и онај у којем умиру прво Златни Дечак, а онда и Песник. *Нови век*, последња сцена драме, очито се дешава у двехиљадитим, и то раздвојено временски јер је у првој појави Муза жива (и тај део се вероватно надовезује на прву сцену драме), а у другој је већ умрла. Она умире у тренутку када има 40 година, тако да се драма завршава у другој деценији 21. века. Велики временски распон није новина када је поетика Милене Марковић у питању (наиме, писала је драме којима представља људски живот од рођења до смрти), а ход кроз време ће наставити у своје две драме написане након *Деце радости*. Такав временски распон омогућио јој је да прикаже трагику и пропаст различитих генерација, које су одрасле у различитим условима и на различите начине, а које је опет, на крају, страдају као жртве времена које их је обележило и изградило.

„Концепцији епског казалишта својствена је драматургија скокова у времену која упућује на човјекову реалност и начине понашања као дисконтинуум” [Lehmann 2004: 258]. Скокови у времену и прелазак преко не година и деценија већ чак векова, обележавају драму *Пет живота претужног Милутина*. Ова драма почиње у време када се живело у земуницама, док је Србија још била под Турцима који су отимали децу, будуће јаничаре, а завршава се у новом миленијуму, 2020. године. Пошто је крај јасно одређен временски, а почетак није, почећемо од последње сцене у одређивању временске кретње међу сценама. Последње две сцене се дешавају упоредо, једна за другом. Јасно је да између десете и једанаесте сцене прође неко време пошто је Инжењерка знатно остарила, али не каже се тачно колико времена. Очигледно је да је у једној сцени била млада, исто као и Ливац, а да у следећој већ има седу косу и умире. Десета сцена збива се највероватније осамдесетих година, у време комунизма и јаке партијске идеологије (што закључујемо према томе које су старосне доби Ливац и његови родитељи). Девета сцена је смештена у време када је Ливчев отац био млад, а знамо да је Комесар рођен 1942, тако да се сцена вероватно одвија шездесетих. Такође је јасно да је реч о времену комунизма. Седма и осма сцена дешавају се у Немачкој, за време Другог светског рата, 1943. седма, а 1944. осма (када је рођен Ханс). Шеста сцена дешава се тридесетак година раније, за време Првог светског рата, односно вероватно 1917. године (јер Тихомир у седмој сцени има 44, а у осмој каже да верује да има 18 година). Четврта и пета сцена (која је наставак четврте, између ове две сцене не пролази време – можда тек неколико сати или дана, будући да је Марко убијен на крају четврте, а на почетку пете сцене се налази у ковчегу) дешавају се педесетак година пре тога, што закључујемо по Стихоклепцу – он је у шестој сцени седамдесетогодишњак, а у петој је младић. Дакле, у питању је половина 19. века. Између треће и четврте сцене прође Марков живот, од младости када је тек упознао Гретицу која је тад тек била испрошена, до старости – када су њих двоје у браку и имају већ одрасле, ожењене синове, што упућује на то да се трећа сцена одвија с краја или у другој половини 18. века. У прилог томе иде и чињеница да се Милутин појављује као Турчин, односно да су Турци и даље били на овим просторима. Друга сцена се одвија нешто пре тога – ово је и једина сцена у оквиру које време тече, све остале су кратки фрагменти који су дати као целина, нису исцепани. На почетку те сцене Марко тек што је престао да буде беба и проходао, а на крају сцене је већ младић који хара крајем,

заједно са својим побратимом Курјаком. Прва сцена се дешава неколико месеци пре друге, у време када је Марко био беба, и она почиње у ноћ, а завршава се наредног јутра, пошто Милутин – тада старији дечак, бива одведен у данку у крви. По свему судећи, драма почиње у 18. веку, што значи да је ово најшира временска димензија у свим досад написаним драмама Милене Марковић – простире се кроз четири века. Саме сцене су кратке, нема великих задржавања, у њима се представља свега неколико ситуација које показују живот и стање главног јунака – оног ко је у том тренутку носилац рога-амајлије. Овакав однос према времену ауторки омогућава да прати, кроз различите цивилизацијске тековине и културе, као и велике друштвене и историјске промене које су се десиле за поменута четири века, човекове тежње и циљеве, што је посебно наглашено тиме што је том једном човеку дат дар бесмртности и неповредивости, с којим долази и видљива потентност и снага, односно моћ, те да прикаже да ли се и како у другачијим околностима човек другачије односи према себи и својој потрази за местом у овом свету.

Нов начин поигравања са временом и односом према њему Милена Марковић ће успоставити у драми *Ливада пуна таме*.

Нестанак значења субјективне перспективе времена, дисконтинуитет, релативност, распадање времена те нелогична форма времена несвеснога и сна, која брка прошлост, садашњост и будућност, изнудили су – и омогућили – нове обрасце приказивања, који су прво створили нове форме драмског *текста* [Lehmann 2004: 237].

У овој драми време је вишедимензионално – постоји време у ком се драмска радња одвија, време садашњости, затим време сећања, временских скокова уназад који се дешавају асоцијативно, прекидајући хронолошки ток само да би се он, по завршетку уметнуте епизоде, једноставно наставио тамо где је стао, као да никад није ни био прекинут. Не може се говорити о континуитету, али ни о дисконтинуитету – време је постављено у складу са тим како би текле мисли јунака, од фокусираности на оно што је пред њима, што се сада догађа, до присећања на оно што је некад било или до замишљања онога што може да буде, што је увек изазвано страхом. Уметања сцена из прошлости прво почну хронолошки, у смислу да се првих неколико сцена које прекидају садашњост настављају једна на другу, али то у другом делу драме није случај – не може се јасно утврдити из ког периода су та сећања. Нема јасне временске одреднице – не види се које године се дешава драмска радња, али је јасно да је време блиско данашњем: живи се у зградама, постоји Студентски град, деца иду на рекреативну наставу. Оживљавање кошмара и симболичко убијање ликова у драми онемогућава и да се елементи драме посматрају до краја у реалистичком кључу. Време је важно у смислу цикличности, породичних образаца који се понављају – будући да се у драми појављују представници пет генерација. Драма обухвата широк временски распон – од времена када је Мајка била дете (сцене из прошлости) до времена када њена млађа ћерка умире у старости, док брине о свом унуку. Дакле, простире се током два људска животна века. Међу сценама, очигледно, постоји временски ход – он се дешава и унутар сцена на појединим местима, док се тек поједине сцене у драми непосредно настављају на радњу из претходне сцене. Занимљиво је да су главне одреднице на основу којих се види колико је времена прошло, односно да време пролази – трудноће и рађање, односно раст деце. Такав однос према времену у складу је са ауторкиним тежњама да на свим плановима покаже како деца понављају грешке својих родитеља, да сви греше и да се из грешака углавном – не учи.

Вишедеценијско трајање ауторки омогућава да прикаже слику читаве епохе, виде се смене генерација, друштвени ломови, промене и разлике, а суштина поново остаје иста – спрам силе света, човек се слама. Уочава се и утицај прошлости на садашњост, наслеђе је важна тема, у сваком смислу. Шта је оно што се оставља будућим нараштајима и како се они према томе односе, те је ли ово наслеђе благослов или терет (или чак проклетство) и постоји ли јасна свест о томе –

само су нека од питања која је ауторки овај временски распон омогућио да постави у својим драмама.

Временске димензије су, закључујемо на крају, у овим драмама разнолике и Милена Марковић од једног уског временског простора у појединим драмама долази до вишевековног у неким другим, односно од хронолошког и јасног приказа времена, до скоковитог, кружног и са низом ретроспекција. Однос према времену је такав да увек прати ситуациону нужност – уколико је потребно приказати само сегмент нечијег живота, једну ситуацију која сумира читав живот пре те конкретне ситуације која је тематизована у драми, онда је и драмско време сужено на само тај исечак, али уколико је важно показати на сцени развој јунака (или одређене ситуације), и драмско време се, сходно томе, шири. Изузетно је присутна веза између простора и времена, тако да скоковитост времена често прате и промене простора, и обратно. Што је приступ драмској структури класичнији, класичнија је и временско-просторна димензија. Према томе, сви поменути драмски елементи – структура, простор и време, уско су повезани.

6. Драмски јунаци

6.1. Опште уводне напомене о драмским јунацима

Драмски јунаци су, као носиоци драмске радње, један од елемената без којег је, чини се, драма незамислива. Постдрамско позориште ће ово проблематизовати, као и све остало, па ћемо се нужно бавити и ликовима који нису карактери, који су сведени на функције, чији је идентитет упитан и чије су особине, изгледа, неухватљиве. Но ипак, у савременој драми наићи ћемо често и на реалистичан приказ јунака, на слику савременог друштва која може бити искривљена различитим средствима, али која је позната и опомињућа. Како бисмо боље сагледали положај драмских јунака у драмама Милене Марковић, осврнућемо се на неколико проучавалаца савремене драме и на њихова гледишта.

Говорећи о фикционалним модусима, Нортроп Фрај нас подсећа на Аристотелову класификацију фикције с обзиром на становиште моћи јунака да делује, односно на то јесу ли јунаци бољи или гори од нас, или пак исти као ми. Као највиши ступањ дат је боголики јунак, док је најнижи јунак који је инфериоран у односу на нас. Коментаришући историјски развој књижевности, Нортроп Фрај увиђа како се вековима уназад књижевност померала наниже, од божанског идући ка ономе што је боље од нас, затим боље од других, исто као ми, па коначно до оног што је горе од нас [уп. Фрај 2007: 43–44]. Посматрајући јунаке драма Милене Марковић, на први поглед ћемо рећи да је реч о јунацима које гледамо са висине, но већ на други поглед нам је јасно да врло лако можемо закључити како гледамо у сопствени одраз. Шта је то што доводи до овог, условно речено, пада? Но пре свега, треба се запитати о критеријумима на основу којих уопште можемо да говоримо о нечему што је боље или горе. Ко је данас херој? Или можда још важније, шта уопште значи бити човек и која су то мерила која га одређују?

У својим разматрањима о инфрадрамском, о драми живота, Саразак истиче да је дошло време да се обрати пажња на „свакодневно трагично”, које је знатно ближе нашем бићу, да нема више јунака већ само обичних ликова, нема више мита већ постоји само текући живот, приказује се „безбојна баналност живота”, сусрећемо се са унутарсубјективним, унутарпсихичким сукобима, а „импловивну снагу” оваквом типу драме даје управо та „празнина егзистенције свих и сваког” [уп. Sarazak 2015: 48–50]. Већ почетком двадесетог века драмски писци почињу да усмеравају своју пажњу на усамљеног, изолованог човека који онда у наредном веку ту усамљеност осећа већ од детињства. Нема оног чеховљевског запомагања за данима када се веровало у блиставу будућност – мрак је прекрио чак и простор наде. У том смислу, може се говорити о трагичности, односно предодређености за трагичност и страдање, будући да је свест о узалудности живота надмашила и свест о смртности, па је смрт постала „обичан” догађај, који се понекада чак и прижељкује. Јунаци Милене Марковић махом су јунаци без идеала (с неколико изузетака), јунаци који више не верују ни у шта и чији је живот преживљавање патње која је свеprisутна у толикој мери да се више чак ни не региструје као патња: престала је да буде догађај на који се обраћа посебна пажња.

Друго питање које се нужно поставља када је о савременој драми реч јесте питање о целовитости карактера. Јесу ли они личности или су само трагови, остаци онога што су некада били, којима се идентитет упорно измиче. Овом деградацијом субјекта радње и сама радња се доводи у питање – тако имамо драме у којима је тешко одговорити на питања о заплету и драмском сукобу.

Управо је то јамчио субјект као *dramatis persona* неке фабуле: цјеловитост и у најшаренијој конфликтности догађања. А без субјекта који организира казалиште и драму отпада један битан увјет представљања уопће: могућност да се одговори на питање 'тко' представља 'кога' [Lehmann 2004: 236].

Овим се усложњава однос према ликовима и они се одједном деле према позицији моћи, и то тако да се и та моћ може мењати током трајања драмске радње. Некад је реч о *бившим* карактерима, о онима чији је живот завршен иако су и даље живи, а некад је реч о карактерима чији је идентитет сведен, те их од почетка до краја нужно ограничава. Но, све то их не чини мање људским, напротив, они и јесу одраз друштва из којег су драме написане око њих поникле.

„Ја не пишем ликове, ја пишем људско”, цитат је нобеловца Јуна Фосеа који Саразак користи да ослика прелазак ка неутралном, ка генеричким личностима које карактерише активна пасивност [уп. Sarazak 2015: 118]. Они више нису карактери који делају спрам судбине која их одређује већ су неименовани ликови, ликови без идентитета, који трпе, постоје у одређеним стањима и из њих се углавном не померају до краја драме. „Сведен на основне функције као трагове своје људскости, готово збрисан јер му је ослонац слабашан и загонетан, лик још говори” [Sarazak 2009: 99]. Онда када остане без ослонаца, јунак као да одустаје, губи битку са животом и предаје се једном пасивном бивствовању. Саразак још додаје да се управо у тој „присутности у одсућности”, односно одсућности која се претвара у присутност, крије суштина јунака модерне драме, а да је кључ његовог постојања у говору [уп. Sarazak 2009: 99]. Милена Марковић своје јунаке ставља управо у позицију у којој нема ослонаца – јер модерно друштво не пружа ослонац јединки већ тежи да му га одузме. И то је стање у којем се ликови рађају, живе и умиру, стога не зачуђује позиција пасивности у коју по аутоматизму упадају – нема наде, нема идеала, самим тим и свака акција је унапред осуђена на пропаст и – сувишна. Она чак више није ни у оквирима маште и чежње јунака – они су од живота одустали и прихватили трпљење као своју реалност. Понекад их управо такво понашање чини трагичнима јер делују против себе. Драмски јунак, по Хегелу, постаје трагичан онда када је сам свој непријатељ. Трагедија се темељи на јунаковој свести, на прихватању одговорности за сопствене поступке, без обзира на то у којим околностима су почињени [уп. Јанјон 30–34]. Не може се рећи да сви јунаци у овим драмама прихватају одговорност и да су свесни себе и својих поступака, али они који то јесу – као што су рецимо Наход Симеон или Гаврило Принцип – заиста одишу трагичношћу.

Драмски проучаваоци скрећу пажњу и на две врсте јунака у односу на то у каквим драмама се јављају – оним затворене, класичније или отворене, модерније структуре. Када је реч о јунацима затворене драмске структуре, између осталог, истиче се да је личност у њима у исто време и индивидуа и функција, односно да реагује као човек, али са свешћу о улози коју носи, па нужно успоставља дистанцу у односу на акцију, али и себе сама [уп. Клос 1995: 48]. То је можда и једино својство затворене драме када је о личностима реч које се донекле може применити на поједине карактере који се појављују у драмама Милене Марковић, поготово оне који су управо према функцијама и именовани. Јунаци отворене драмске структуре стоје у средишту и они су

оно што обједињује сцене и драмску радњу у једну целину. Такође, они немају једног супарника већ се сукобе са светом уопште и свиме што их снађе на њиховом путу [уп. Клос 1995: 88]. Није ли то ситуација у којој затичемо готово све јунаке Милене Марковић? Њихов главни непријатељ јесте друштво које их је обликовало и у којем морају да живе, а не налазе начина да се са свим тим изборе и пронађу своје место у њему. „Јунак отворене драме није уздигнут изнад равни нормалног живота. Ни временски: драма се већином одиграва у садашњости; ни друштвено: његова припадност сталезу је небитна. Да би био срушен, да би пао, није потребно да стоји високо – он је већ доле” [Клос 1995: 111]. Парадоксално, то неће ублажити њихов пад. Ма колико да су ниско, јунаци Милене Марковић и те како снажно падају у пропаст. Ликови отворене драме су од почетка осуђени на пад, њихова зрелост је махом недовршена – фали им аспект самосагледавања који би омогућио самоспознају, а онда из те незрелости често произилази њихова трагика. Такође, истиче се важност телесног, чулног и физичког, који се непрестано истичу и утичу на саме личности, које, опет, често дејствују под утицајем несвесног, уз чити уплив променљивих осећања и расположења [уп. Клос 1995: 112–116]. Маргинални ликови, јунаци драма Милене Марковић, носе управо поменуто обележја – њихов пад не изненађује јер су махом већ – на дну, а оно што их чини предметом сажаљења јесте то што често своје ситуације нису ни свесни, прихватају је као датост која тешко (или никако) може да се промени. „... ја сам писала о тужним људима који живе на рубу неких светова, то може бити било које предграђе. Предграђе је симбол и можда стање, а не одредница. Што из тога цури живот, то је услед моје љубави према ликовима. Иронија је одбрана” [Marković 2004: 41].

За Пискатора је личност на позорници увек пре свега политичко биће, носилац друштвене функције, са циљем да покаже однос према друштву, будући да је представник једног друштвеног слоја [уп. Piscator 1985: 99]. Можда јунаци Милене Марковић немају јасну политичку агенду (не рачунајући оне историјске), али свакако указују својим животом и судбинама на проблеме у друштву, друштвене односе и моралне вредности. Посматрајући јунаке Милене Марковић, повремено је тешко одредити се према њима јер се често дешава да су насилници уједно и сами жртве, а ауторка инсистира на томе да се открије аспект њиховог живота који их је начинио таквима. Зато они, иако испрва изазивају згражавање, на крају изазову сажаљење и разумевање. Негативни јунаци књижевних дела мењају наш однос према моралним нормама, постоји у њима нешто привлачно што чини да заборавимо на етику, а што писци пробуђују у нама настојањем да осветле људску страну негативних јунака, и то често чине тако што откривају како је уопште дошло до злочина [уп. Milošević 1965: 6–8]. Марковић се у својим делима интересује за индивидуу, за појединца и његове личне борбе, које он не мора нужно да води са светом у којем се не сналази и у ком је маргинализован – он се много чешће и много више бори са самим собом, покушавајући да осмисли свој живот. Ти јунаци нису борци за правду, они се не базирају на окрутност и суровост света који их окружује, већ само покушавају да пронађу начин да остваре своје тежње.

Иако је акценат на појединачној судбини (страсти, страхови, радости, патње такозваног малог човека), ликове из ових драма не можемо а да не посматрамо у контексту времена у којем живе, преживљавају, умиру и простора који их одређује, у смислу поднебља које из њих проговара [Ђинђић 2019: 17–18].

Када је реч о начинима карактеризације, односно техникама којима драмски писац може да се користи како би изградио карактер, Фистер издваја неколико могућности – карактеризација се може оцртати кроз друге фигуре у тексту или директним упливом аутора, а то се може постићи

експлицитно или имплицитно. Експлицитна карактеризација кроз фигуру се постиже вербално, у виду коментара о себи или туђег коментара, те се тако долази до сазнања како карактер сам себе види, односно како га други виде. Такође, скреће се пажња на то да није исто ако је поменути коментар изговорен насамом (у виду монолога) или у присуству других (дијалог), односно да ли је особа о којој се говори присутна (ако је реч о туђим коментарима), будући да присуство других утиче на валидност и истинитост изреченог. Имплицитна карактеризација подразумева појавност карактера, начин на који функционише у простору и понашање у различитим ситуацијама. Карактеризација коју директно даје аутор препознаје се у виду описа у не-драмском тексту (опис ликова на почетку или дидаскалије), као и у сликовитим именима јунака, док се имплицитна крије у односима међу јунацима – како су описани или именовани [уп. Pfister 1988: 184–186, 190, 194]. Марковић се служи паралелно свим поменути техникама, откривајући тако све аспекте својих јунака или позиција које у свету заузимају. Није нам, дакле, тешко да замислимо и једну Рупицу или Вољену, иако њихова имена упућују на одсуство идентитета, односно на свођење на једну доминантну карактеристику. Онда и ови ликови свучених идентитета постају пред очима читалаца људи, они које ће препознати у сопственом окружењу и који ће у њима отворити разна питања о животу и друштву у којем живимо.

Милена Марковић није изнад својих ликова, она је у њиховој кожи, а у њој није лако бити; они су узрок туђе, али и своје несреће и тешко им је судити. Њихова губитничка позиција не може бити једино објашњење ни њиховог насилништва ни њихове патње. Они су само огољени, јер немају чиме да буду прикривени: ни изобиљем, ни такозваном успешношћу, а понајмање лицемерјем. Они су у својој укупности само питорескнија страна 'патње постојања' која је у основи не само драма него и поезије ове неупоредиве уметнице [Миочиновић 2020: 75].

Да бисмо започели детаљнију анализу драмских јунака Милене Марковић, најпре ћемо се позабавити питањем идентитета, будући да је ово питање наметнуто већ самим именовањем јунака, а и да идентитетске одреднице (односно недостатак оваквих одређења) јесу теме којима се подробно баве проучаваоци савремене драме. У овом смислу ће нам бити корисна и психолошка литература којом ћемо се у даљем истраживању служити.

6.2. Питање идентитета

Психолошко-социолошки концепт идентитета, према психоаналитичару Ерику Ериксону, открива да је идентитет садржан у одговору на питање „ко сам ја”, имајући у виду и прошлост и будућност и одређену врсту истости и континуитета које стварају осећај сигурности. Овом питању се приступа што објективније и рационалније, уз обраћање пажње како на сопствени живот и прошлост, тако и на културне, друштвене и историјске околности (владајуће идеологије и социјална очекивања у датом тренутку). Према свему томе се успоставља критички однос, посматра се да ли је дошло до интеграције у друштво и ако није, зашто, а посебно се истиче важност адолесцентског периода за утемељивање идентитета [уп. Мигић 2001: 53]. Из наведеног се закључује како идентитет нужно подразумева место особе у свету, њену одређеност у односу на свет у којем живи, и то двојаку – како она тај свет доживљава и како тај свет доживљава њу. Још од театра апсурда драмски писци се поигравају са овим појмом деперсонализујући своје ликове, правећи од њих љуштуре. Постмодерно позориште се пак према идентитету односи

другачије, ликови нису сасвим деперсонализовани, али нису ни сасвим развијени карактери. Милена Марковић ствара драмски свет у којем јунаци јесу представници времена у којем живе, то су ликови који су патили и страдали, али су често и ликови којима је пре свега одузето име као основна идентитетска одредница. Овај поступак је можда одговор на то како друштво третира индивидуу, одузимајући јој право на посебност и покушавајући да је сведе на унапред успостављене калупе. „Сматрати [...] да је модерна личност без својстава, без особина које је дефинишу, то значи закључити да је она, неспособна да се усагласи са самом собом, неповратно изгубила идентитет” [Sarazak 2015: 115]. Но, чак и ако личност не може да се усагласи, она је нужно носилац одређеног колективног идентитета који рођењем задобија и који се кроз живот шири. Како се она даље према томе односи и да ли прихвата идентитетске одреднице које су јој наметнуте, то је већ друго питање.

Тијело је мјесто памћења, 'складиште за спремне мисли и осјећаје', и као такво се може доживјети у реалности казалишта када његов изглед, његова геста неочекивано у проматрачу пробуде 'сјећање' на (властито) тијело. [...] Сјећајући се патњи, неиспуњених обећања, који дријемају у тијелима и њиховим афектима, ја гледа преко граничних зидова својега идентитета и отвара се, било то и несвјесно, својој *повијести врсте* (*Gattungsgeschichte*), повезаности с другима, димензији одговорности која је повезана с њиховом повијесношћу [Lehmann 2004: 253].

У том смислу је и телесност важан аспект на који је потребно обратити пажњу при проучавању идентитета.

Лично ја састављено је од „вишеструких идентитета и улога – породичних, територијалних, класних, верских, етничких и полних. [...] и како се сваки тај идентитет заснива на друштвеним класификацијама које се могу изменити, па чак и укинути” [Smit 2010: 15]. Идентитет је, према томе, сложено питање које се гради, и које може да се мења, а на које, поред личности, утичу и друштвене околности и окружење. Социолог Антони Смит на прво место ставља полни идентитет, а потом категорију простора односно локални и регионални идентитет, после њега долази друштвено-економски, тачније подела на друштвене класе [уп. Smit 2010: 15–17]. Према овоме, основна обележја идентитета су дата, она се не бирају него се у њима затичемо, а касније према њима заузимамо одређени став. Међу тим одредницама, значајна је свакако и национална припадност, јер она одређује већину горепомнутих аспеката. Управо заједничка прошлост, заједничка убеђења и наслеђе у којем се одраста, чине основу на којој се гради идентитет, како колективни тако и индивидуални.

Колективни културни идентитет не односи се на једнообразност елемената током генерација, већ на осећање континуитета из генерације у генерацију дате културне популационе јединице, на њихова заједничка сећања о ранијим догађајима и раздобљима у њеној историји, као и на представе које свака генерација има о колективној судбини те популационе јединице и њене културе [Smit 2010: 46].

Треба имати у виду и колективни идентитет, поред оног индивидуалног. Јавни, уз приватни. Појединац је део друштва, и као такав нужно реагује на очекивања и претпоставке које друштво износи пред њега. Пол у овоме игра важну улогу, будући да сам пол одређује наметнуте друштвене улоге. Стога он, у неком смислу, постаје и политичка, јавна категорија.

6.2.1. Развој идентитетске парадигме у драмама Милене Марковић

Ако се идентитет (индивидуални или колективни) одређује проучавањем његове промене и променљивости, односно ако заузмемо тезу да су у субјекту присутни вишеструки идентитети (истовремено или сукцесивно), па чак и контрадикторни, те да су пролазни и некохерентни [уп. Ravis 2021: 124], тиме се усложњава покушај да се уопште говори о идентитетској кризи коју срећемо у односу према јунацима савремене драме. Павис као врсте позоришног идентитета наводи национални, етнички, културни, идентитет заједнице, друштвени, „родни” и професионални идентитет. Приликом успостављања идентитетских одредница јунака драма Милене Марковић, најпре ћемо се позабавити друштвеним и полним идентитетом. „Ја се не бавим националним, ја се бавим изгубљеним идентитетом. Бавим се људима који немају идентитет, односно чији је једини идентитет то што су потлачени” [Marković 2006].

„У савременим друштвима, изградња идентитета појединца остварује се кроз однос придруживања или одбацивања који он заснива са групама припадности. [...] Група социјализује појединца, а појединац се идентификује са њом” [Halpern i dr. 2009: 9–10]. Јунаци *Павиљона* припадају истој класи, средњој београдској, живе у вишеспратници, у сличним становима, обавијени велом преживљавања. Махом немају имена, ликови се зову по надимцима који их одређују (или су их одређивали у прошлости) и сви су жртве некаквог насиља. Жена је увек та која трпи. „Па шта ако знаш! Има да слушаш... Мајке ти га набијем, крмачо дебела, само једеш и лежиш. То сам ти ја омогућио. Ја, Кнез!” [*Павиљони*, 36]. Одређена је, дакле, у односу на мушкарца – оног који јој све омогућава, а *све* је у овом случају храна и сан – оно што је основно човеку да би преживео. Жена је у кухињи. Ту је њено место. Да кува и да се не пита и не меша ни у шта, чак ни у васпитавање своје ћерке, за коју се опет зна шта мора и каква јој је судбина намењена. „Ти, Лепа, да заћутиш или ћу ти избити све зубе из главе! Јеси чула? Немој дете да фрустрирам сад. [...] Али ја сам мушко. Женско дете мора да изучи школе да би је људи поштовали... Капираш?” [*Павиљони*, 37]. Ово убеђење оца о важности школовања деце (поготово женске) звучи као једно модерно схватање, похвално, но оно је тик уз претњу да ће мајка пред истом том ћерком коју треба људи да поштују бити претучена. „Из личног примера увиђа колико мушкарци не поштују жене, те их посматрају као сексуалне објекте или физичке раднике. Његова жеља да ћера стекне факултетско образовање може се тумачити као страх да не постане жртва мушкараца који су попут њега” [Делач Кончаревић 2020: 75]. Поставља се питање како тачно тај човек верује да се жене поштују, односно шта је неопходно да би зарадиле поштовање које им, очито, не припада по рођењу као људским бићима. Оно што се провлачи испод текста јесте психолошка зачкољица која каже да ће деца, која су одрасла у окружењу у којем је отац тукао мајку, одрасти у људе који или туку друге или су жртве и која неће веровати да заслужују ичије поштовање, па га неће ни тражити, понављајући тако родитељске грешке и настављајући наизглед незаустављив циклус породичних траума.

Тако жени рад који обавља у кући не даје аутономију. Није изравно користан заједници, не води у будућност, ништа не производи. Добива значење и достојанство само кад је укључен у егзистенције које се производњом или дјеловањем надилазе према друштву: дакле, далеко од тога да ослобађа матрону, кућански је рад чини овисном о мужу и дјечи. Кроз њих оправдава своју егзистенцију, а она у њиховим животима представља само неесенцијално посредовање [Beauvoit 2016: 322].

Кнез, на пример, јасно одваја две позиције жене – мајка и супруга, где мајку која га је тукла велича, а супругу туче. Мајка је за њега симбол живота и према томе је узвишена, а супруга коју карактерише сексуалност у њему изазива гађење и агресију, као да се та два елемента не могу наћи у истој жени [уп. Делач Кончаревић 2020: 74–75]. Идентитет се одузима и одузимањем достојанства – Мала покушава да се избори за себе, но чини се да је сваки тај покушај гура у све већу пропаст – до коначног деградирања у проституисању, и ситуације где јој се намеће да своје тело прода незамисливом, момку ког је исмевала у детињству (које је личило на све осим на детињство), а онда после и двоструко одузимање достојанства када о свим тим понижењима мора да слуша пред јединим човеком ког је заиста волела и који ју је познавао раније. То је оно што ће довести и до ултимативног брисања, односно до њеног самоубиства.

Тело је, у овом случају, роба, а сексуалност је мушка потреба која се испуњава на захтев.

Мацан: Могу да мислим како ти се тресу сисе кад трчиш.

Ћера: Немој.

Мацан: Који ти је курац, не даш ми да те пипнем, јеси нормална ти...

[...]

Ћера: Немој овде, молим те.

Мацан: Ево ту ћемо, иза.

Ћера: Нећу!

Мацан: Па добро, срећо, је л' знаш ти да ја ако не јебем сваки дан постанем ненормалан?

[Павиљони, 24–25].

Нема могућности да се захтев одбије, нема начина да се уважи туђа жеља, односно да се чује и разуме одбијање. Свако *не* предзнак је женске ненормалности и ствара проблем у односу, који се и заснива искључиво на сексуалности, иако су Ћерине потребе недвојбено веће.

Треба још једанпут поновити да у људској заједници ништа није природно и да је, уз остало, жена производ који је развила цивилизација. Од памтиввијека су други интервенирали у женину судбину: да је то дјеловање вођено друкчије, довело би до сасвим друкчијег исхода. Жену не дефинирају ни њезини хормони ни тајанствени инстинкти него начин на који поновно, кроз туђе свијести, освјешћује своје тијело и свој однос према свијету. Провалија која одваја адолесцентницу од адолесцента промишљено се ископала од њихових раних дјечјих дана. Послије се не може спријечити да жена буде оно у што је *претворена* и она ће увијек вући ту прошлост за собом [Beauvoir 2016: 507].

Изостанак именована јунака друге драме Милене Марковић упућује на то да су они носиоци одређених функција, те да описна имена откривају њихове главне особине у драми, о чему сведочи и сама ауторка: „Јунак, Дебил и Гадни су апстрактни надимци, као и Рупица, и они су по мојој замисли најневинији. Конкретни надимци су Весели и Масни пошто постоје људи који се тако зову. Они су, на неки начин, одговорнији од осталих, што се у представи и види. Човек који се стално смеје, Весели, у читавом комаду представља саму смрт” [Marković 2002], говорећи како се у свим јунацима непрекидно одвија дихотомна борба – сукоб између зла и добра, те да се у граничним ситуацијама разоткрива целовитост ликова, односно начина њиховог поступања. „Већ на самом почетку, од навода имена лица, јасно је да списатељица не размишља о ликовима као о мимезису заокруженог, психолошко реалистично портретисаног карактера већ да о њима размишља као о својеврсним типовима, тј. *homo symbolicum*” [Миливојевић-Мађарев 217: 149]. Међутим, у критици се још истиче да се ови ликови не могу тек тако свести на симболе или

представнике одређеног, из стварности нам познатог, друштвеног слоја, иако све време призивају одређене типове јунака.

Њихова несводива инстинктивност и *чулна презентност*, потичу из чињенице да свако од њих представља истовремено и *метафорички и овоземаљски торзо*, примарни и примални 'чвор емоција' [...] нико од њих не може бити доживљен, нити схваћен као оличење, рецимо, једне доминантне опсесивне карактеристике, већ искључиво као несводива трагична фигура, носилац (заробљеник?) *фантазмагорије живота* у једном пејзажу авети – а реч је, дабоме, о аветима Историје/Идеологије/Универзалног смисла [Јovanov 2006b: 150].

У драми *Шине* највеће идентитетско минус-присуство везује се за жену, за Рупицу, која представља све жене у драми.

Покушала сам да прикажем жену у свим њеним аспектима и то кроз стереотипије. Поље стереотипа је поље у којем сам имала простора за маневар. Жена је постављена симболички. Постоји озбиљна прича о лошем положају жене и то је озбиљан културолошки и цивилизацијски проблем. Међутим, то није био мој мотив јер не пишем памфлете и нисам имала неку посебну тезу. Жена је у овом комаду неко ко трпи, она је постављена у трпно стање и означава земљу на оном митском плану [Marković 2002].

Она нема свој идентитет и увек је везана за неког мушкарца, те спрам њега одређује своје постојање, које, испоставиће се, на крају неминовно води ка страдању. Она нема име, ма којим занимањем да се бави, у ма у ком животном добу да се налази, усмерена је ка покушају да задовољи мушкарца, односно његове потребе, надајући се да ће тако задобити пажњу која јој је потребна. Оно што жена трпи јесте насиље, и то насиље у сваком облику – вербално и физичко, вршено на све могуће начине и у свим узрастима и односима, приватним и јавним. Жена је увек жртва, а мушкарац је (премда и сам често уједно и жртва) – насилник. Рупица је сведена на тело, поготово када је психолог, заробљеница и лака женска. Прва је отпочетка окренута сексуалности, тако се носи и понаша, такву увреду трпи од Гадног, а понашање Јунака је до краја понижава („Кокошко глупа, како си влажна, ниси се јебала годинама, гробље, пизда ти матерна!“ [Шине, 79]). Поштовање које би требало да завређује, будући да ради као психолог у школи који треба да реши проблем са ученицима, овде апсолутно изостаје и на сцену ступа окрутност петнаестогодишњака према жени и њеном телу.²⁸ Лака женска је одређена као телесна роба већ описом који јој је дат, а с тим у складу се према њој и опходе ликови драме. Две ситуације у драми које се могу посматрати као паралела једна другој – сцене са Домороцима пре рата и са Пецарошима после рата – указују на то да се жена посматра као својина, роба која им припада по рођењу и на коју други, туђини, немају право. Ратна заробљеница, будући жена, нужно је осуђена на групна силовања, од којих не може да је спасе чак ни Весели, иако је он главни. „Одабиром жене за жртву, насилник с једне стране указује да свесно користи физичку и анатомијску надмоћ како би савладао жртву, а са друге стране показује како спровођење силе и контроле над женом директно означава и понижавање ратног непријатеља, из чега се стиче утисак да су жене априори у власништву мушкараца“ [Делач Кончаревић 2020: 112]. Немилосрдност односа према жени и њеном телу овде је наглашена ратном атмосфером јер у рату човек (а нарочито жена) губи свако

²⁸ Управо се та сцена може окарактерисати као она у којој се приказује структурно насиље. „Рупица-психолог пропушта могућност да заиста сагледа шта се догодило међу децом, јер одрађује свој посао по шаблону и уз помоћ манипулације (сексуалне игрице, игре глумљења поверења и ауторитета) и постаје жртва манипуланта – Јунака. Ово је прва сцена у којој сагледавамо однос одраслих према деци и то како друштво (не)решава проблеме, већ их чини још тежим“ [Milivojević-Madžarev 2008: 176–177].

достојанство и право на људскост. Жене у овој драми су епизодне јунакиње, прате јунаке од епизоде до епизоде, као успутни сапутници кроз живот. Оне су ту да испуне њихове потребе и жеље, променљиве су. Поготово ако су жртве. Нема за њих будућности нити испуњења сна о срећном животу – „... можда те и ожени, јеби га, па онда ћеш да имаш сина и ћерку, а кад му будеш рекла да те јебало њих двадесет...Боље да те убијем” [Шине, 97]. Смрт се чини као бољи, а некад и као једини излаз из насиља којем су изложене. Нема права на живот, живот је за жене у таквим временима немогућ.

Психолошке приступе нашем ЈА карактерише њихово велико богатство и разноврсност. [...] Наше ЈА може бити проучавано као спознајна структура чија организација сигурно зависи од мотива који управљају обрадом информација које се односе на ја. Осим тога, ЈА се појављује и као друштвена (социјална) конструкција, која зависи од групе, друштва и културе којој припадамо, која се успоставља кроз слику коју нам други упућују о нама и током друштвених поређења које остварујемо са њима. [...] Најзад, улога другог у изградњи нашег ја тумачи се такође на начин на који свако од нас гради структуру свога ја [Halpern i dr. 2009: 60].

Поигравање са питањем идентитета и људским трагањем за својим ја и суштином свога бића Милена Марковић започиње у драми *Брод за лутке*. Наиме, ауторка напомиње да све улоге игра иста глумица, а ова напомена није случајна. Читањем драме се открива да је све време реч о истој јунакињи, о једној жени и њеном одрастању, њеном животу. Ауторка овде даје ново име за сваки животни период своје јунакиње, и то се служи именима јунакиња из различитих бајки, чиме аутоматски дозива особине ових бајковитих јунакиња и архетипа које оне представљају и везује их за своју јунакињу у одређеном животном периоду. Тако је она и Алиса, и Снежана, Златокоса, Палчица и Принцеза, али и Мала Сестра и Жена, па на крају Вештица. Идентитетско питање се још више заострава када се уочи да јунакиња заправо своје идентитете везује најчешће уз одређеног мушкарца – Поспанка, Медведића, Жапца, Орлића или Ловца, сасвим је свеједно. Уводи се питање разних улога које живот додељује жени – од сестре, преко супруге, снаје, мајке, љубавнице. А потом се проблематизује и положај жене као уметнице. Однос према женама генерално јасно се види у епизоди са патуљцима, за њих је „једна ко ниједна”, жена је ту да њима служи, да испуњава њихове потребе, сексуалне и друге. Она изазива тиме што је једра, што је поспана, што лепо изгледа. Њу нико не може да сачува уколико они пожелеле да јој науде. Она је ту, и мораће да трпи насиље ако жели ту да остане. О жени се суди на основу дужине њене сукње, на основу тога да ли је дошла први пут и одмах преспавала код младића, те на основу тога да ли је испунила своју полом задату улогу и родила здраво дете. Јер ако није, онда то сигурно „није наше”, она је родила „свој грех” и она је „гадна” и „није мајка” [*Брод за лутке*, 145]²⁹. Стандарди пред које се жена ставља су немилосрдни, и не посматрају је као људско биће. Она има своју функцију, зна се шта треба а шта не треба, и она мора да испуни задата очекивања.

„Жене не треба да се баве уметношћу. То их, поједе, немају базу” [*Брод за лутке*, 180], став је чувеног уметника Жапца, огорченог због тога како га је наша јунакиња представљала у јавности. Он сматра да је он учинио све за њу, помогао јој је око изложбе, али исто тако заборавља да је задирао у њену интиму, и психички и физички, иако је требало да јој буде само ментор, фигура подршке. „Ти си била мртва кад сам те први пут угледао. Ти умиреш откако си се родила. Зато си зла. [...] Ти немаш јајнике. Почину да ти испадају зуби” [*Брод за лутке*, 164], речи су

²⁹ Сви наводи из драме *Брод за лутке* дати су према: Marković, Milena (2014). *Drame*. Beograd: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

којима ће Орао описати Жену. Да ли је то немогућност да се разуме њена несрећа, свођење жене на њене унутрашње органе и функцију коју они треба да испуне? У овим речима Орла има истине, иако их Жена негира, јер она је та која себе не може да прихвати до краја и која нема снаге да се суочи са својим болом и да се загледа у своју несрећу како би је превазишла. Обележена Студеном, сином ког је родила, она не успева да изгради свој идентитет ван њега. „Мајчинством жена у потпуности остварује своју физиолошку судбину. У њему лежи њезин 'природни' позив с обзиром на то да је читав њезин организам усмјерен према одржавању врсте” [Beauvois 2016: 349]. Зато ће и у старости запомагати како жели да роди, како ће сад родити здраво дете, као да има потребу да се искупи, да се докаже да и она може да буде *права* мајка, да и она може да буде *права* жена.

Драма *Брод за лутке* састављена је од низа ситуација које описују животни пут једне особе женског пола и рода, још једно тражење идентитета и начина да се искочи из репресивног, патријархалног уређења света. Ситуација на којима је изграђена ова прича има укупно осам, а основно полазиште су бајке. Жена се доводи у модификоване ситуације из различитих бајки, по принципу који, нажалост, није јасно дефинисан. Избор сцена је произвољан и варира од архетипских (Златокоса) до периферних (Палчица). [...] Главна јунакиња је од почетка инкорпорирана у одређени систем, а све кључне тачке њеног живота (буђење сексуалности, рађање детета...) одређене су у односу на присутног мушкарца. Њен покушај идентитетског издвајања (као уметница, самохрана мајка...), у старту је немогућ – све њене репрезентације су обликоване системом [Dimitrijević 2006: 71].

Делач Кончаревић примећује да се синдром женске кривице у овој драми шири и постаје дубљи, а жене бивају кажњене ако се одлуче да крену „кривим путем”: Велика Сестра је стигматизирана због своје сексуалности, Снежана напушта породицу, Златокоса рађа болесно дете, а Вештица просто не прихвата друштвена правила – све ово детерминише одбаченост јунакиња. Но, како даље Делач Кончаревић сматра, јунакиње нису само маргинализоване, однос према њима обојен је мизогинијом јер се поред кажњавања непожељног понашања паралелно јавља и глорификовање пожељног (жена-мајка, жена-домаћица, жена-светица) [уп. Делач Кончаревић 2020: 253]. Ова драма указује на животни пут жене као трагање и откривање сопственог идентитета, који је махом блиско везан за неког мушкарца којем се жена у датом периоду свог живота прилагођава, маскирајући своју праву личност (које, може бити, није ни сама свесна до краја).

Да ли она [маскарада] служи првенствено скривању или потискивању неке унапред дате женскости, феминине жеље која би установила непокорну другост маскулином субјекту, откривајући да је мушкост нужно осуђена на неуспех? Или је маскарада средство помоћу којег се сама женскост *прво* установљује, као искључујућа пракса у процесу формирања идентитета којом се маскулино искључује и поставља ван граница позиције одређене женским родом? [Batler 2016: 109].

Идентитетска криза, односно немогућност самоспознаје без знања о свом пореклу и својим коренима, тема је драме *Наход Симеон*. Будући остављен као беба, он не зна ко му је мајка и читавог живота тежи ка разоткривању тог сазнања управо да би тако могао боље и себе да упозна. Са том тугом због напуштености и изостанком примарног осећаја прихваћености, сигурности и утехе, повезује се и његова потреба за телесним додиром, за сензацијом коју није спознао у свом детињству. Снажно изражена телесност и осећај своје лепоте, лепоте тела и лица, која се у драми често назива женском, повезана је управо са насловним јунаком. Та толико изражена потреба

нужно води ка пропасти – када је задовољи, када спозна телесну радост и када пронађе мајку, спознаће и инцестуозну истину о себи с којом неће моћи да живи, те ће пожелети да га нема. Иако је ова драма другачија од претходних и бави се другом тематиком, ни у њој не изостаје женомрзачких коментара. Милун изразито лоше говори о женама, сматра да су краве боље него жене јер њих можеш и да једеш после, те да жене доносе само несрећу и да је боље да их нема (што, наравно, имплицитно говори о њему и његовим искуствима и морама). Стереотипне коментаре о женама изговарају и радници на пумпи –

остану трудне, крену да серу по читав дан, плачу, па се смеју, хоће да те поједу да ништа не остане од тебе, гледа ти колко поједеш, колко си попио, мери ти на сат, каже колко треба времена, је л' треба три сата да дођеш до куће, каже она мени, три сата, реко, подваљку бледи, мрцино што те храним, сутра ме нема пет сати, прекосутра десет, после нећу ни да ти дођем [*Наход Симеон*, 221]³⁰.

Овим се указује на непрегледан низ незадовољних мушкараца и жена, оних који зарађују и издржавају, не проводе време код куће са својом породицом коју осећају као терет, и оних које седе код куће, рађају и одгајају децу и чекају мужеве да се коначно појаве на вратима како би имале на кога да непрестаним звоцањем пренесу своју фрустрацију. И једни и други се осећају заробљено, само их другачији ланци стежу. Поставља се питање ко их је и зашто довео у ту позицију и откуда то да је она прихваћена као једина могућа, односно како је дошло до сазнања о животу „таквом какав је” и који се као такав мора живети и прихватити.

Драма *Шума блиста* доноси специфичну ситуацију када је о идентитетима реч. Сви ликови ове драме више личе на авети, пре на бивше него на живе људе, иако је очигледно да су од крви и меса, поготово у сценама које наглашавају телесност. Ликови из кафане заробљени су у прошлости управо зато што су њихови идентитети чврсто везани за прошлост. Зато се и чини да су они само обриси онога што су некад били, који не могу и не желе да се прилагоде новој ситуацији односно да прихвате да је дошло до промене у околностима, и да сходно томе пронађу нову сврху свог живота. Уместо тога они, побеђени животом, просто животаре и чекају. Али не чекају смрт нити да живот прође, они нису песимистични нити су запали у егзистенцијалистичку кризу, напротив, они чекају баналне, мале ствари – Тренер чека да га Маца пољуби, Маца чека да је неко одведе било где, Срећко чека да Маца разговара с њим, да га саслуша. Маца је кафанска певачица чији се главни адути полако губе – „глас ми је просечан / стас исто тако” [*Шума блиста*, 243]³¹, али која задржава телесну привлачност, која се стереотипно везује за „певаљку”. Она „улази у улогу” певачице тако што скида шлафрок испод којег је изазовно, чак вулгарно обучена. Третман који има је у складу са тим – Лоле сматра да је она дужна да му пева и да му угађа, без обзира на то како се он понаша и како се према њој опходи. „Је ли, буразеру, је л' добила она некад батине, онако, да запамти?” [*Шума блиста*, 260], рећи ће он, као да подразумева да се батинама преваспитавају жене чија је дужност да буду покорне и послушне. Тренер је заробљен у идентитету који крије његово име. Он и даље теши себе тиме да може прећи стотине километара бициклом или да је некада успевао да извуче највећи потенцијал из својих играча. Девојке-виле, а у ствари бело робље, ни немају јасне идентитете. Оне се разликују по боји косе, све сем једне која је најмлађа, па је још увек – Дете. Иако би требало, с обзиром на то каква их судбина чека,

³⁰ Сви наводи из драме *Наход Симеон* дати су према: Marković, Milena (2014). *Drame*. Beograd: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

³¹ Сви наводи из драме *Шума блиста* дати су према: Marković, Milena (2014). *Drame*. Beograd: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

да су њихове приче навише телесно оријентисане, оне то нису, напротив. Њихова прича везана је за мистично, за појаву необичних звукова и светла у шуми, што се тумачи као пројава душа страдалих девојака. Позиција сваког од ликова ове драме је незавидна, њихови животи су давно одређени за пропаст, али пропаст коју прати једна равнодушност и прихватање – као да другог излаза једноставно нема.

Упитно је на који начин се уопште може говорити о односу према идентитету у драми *Жица*, будући да се чини као да су ту јунаци скоро па одустали од себе и својих идентитета. Јасно је само ко је непријатељ, све остало је променљива категорија (а можда чак и то ко је на чијој „страни”). У центру ауторкине пажње је Женско, њен идентитет је везан за одрастање, трансформацију из детета у жену, на шта се и скреће пажња наглашавањем момента када јунакиња први пут добије менструацију. Чим је тако, симболички, постала жена, одмах је обележена, то је, рећи ће Баба, „направило на своје”, „на ону курву се направила, видим ја” [*Жица*, 293]³². Сексуалност је свеприсутна тема ове драме, почев од тога да их је Деда све штапао, па до тога да је Мајка крива што Оца „није умела” да задржи код куће. Бити жена у овој драми скоро па да је изједначено са тим, јер „не вреди то ништа ако не знаш да радиш радњу” [*Жица*, 320]. Од жена се сексуалност захтева, када је присутна, оне су „курве” и „фуфице” и према томе третиране с насиљем и презиром, а када је нема, онда су „јалове” и „јадне”, а третман је опет исти. Чини се да нема избора, односно да је сваки погрешан. Оне служе да буду жене некаквим мужевима и испуњавају њихове прохтеве, док се бракови често склапају ради себичних намера родитеља девојке коју они удају.

Невеста, дар, објект размене који успоставља 'знак и вредност' омогућава да размена започне, а та размена потом не служи само *функционалној* сврси олакшавања трговине већ обавља и *симболичну* или *ритуалистичку* сврху утврђивања унутрашњих веза, колективног идентитета сваког клана који се тим чином диференцира. [...] Жена у браку не испуњава услове да би била идентитет већ је само релациони термин, који истовремено разликује и повезује разне кланове у заједнички, али изнутра диференциран патрилинеарни идентитет [Batler 2016: 96–97].

Када остане без мужа, коме су је родитељи продали зарад сопствене добробити, свесни тога коме је дају и каква је судбина чека, Женско постаје ратница, она је спремна да сачува свој дом и да се бори за себе: „Ово је моја кућа, овде ја убијам” [*Жица*, 322]. Идентитет се гради на томе ко је јачи, ко има моћ. Курјак, Џукела и Непријатељ тако носе униформе као симболе моћи, додуше и међу њима се зна ко је моћнији и ко је на чијој страни (јер униформе нису исте). Отац се прилагођава тренутку, ради за оног ко више плати и за новац је спреман да учини све, чак и да прода сопствену ћерку, за коју се, до тог тренутка у драми, веровало да је једина према којој он гаји некаква осећања. Тетке се брину о томе како ће све споља да изгледа и шта ће рећи свет, тако да се старају да на сахранама увек буде доста хране која је постала симбол тога да је кућа имућна (што говори о временима и околностима у којима се живи). Све ове идентитетске улоге обележене су управо временом и околностима – патријархалним светом у којем букте последице (а уједно и претња) рата који разара већ увелико нарушене међуљудске односе, што доводи и до разарања појединца, а на крају и питања могу ли се сви ти људи, који тако живе, мисле и тако се понашају, уопште назвати људима.

³² Сви наводи из драме *Жица* дати су према: Marković, Milena (2014). *Drame*. Beograd: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

Идентитетска питања драме *Змајеубице* другачија су но она у осталим драмама, будући да је реч о историјском догађају, те према томе и личностима које су познате историји. Ауторка је преузимала историјску грађу, па је услед тога прецизно и именовала већину ликова у драми. Држала се и њихових карактерних и физичких особина, према ономе како их је историја запамтила, о чему ће више речи бити у даљем тексту. Када је о идентитетима реч, они су подељени јасно на младиће-змајеубице и остале, њихове мајке, сестре, помоћнике... Главним јунацима је посвећено највише пажње, ауторка је бирала детаље из њиховог живота како би нашу пажњу усмерила на конкретне карактерне особине, оне које је желела да нагласи, градећи тако трагичне хероје, младиће идеалисте који су се борили за оно у шта су веровали. Они који немају личног имена споредни су, појављују се у виду драмске функције, те им је тако одређен статус и именовањем у драми. Идентитетска поигравања су у овом комаду постигнута тиме што се ликови трансформишу из једног у други, као да расту и надрастају и пресвлаче се на самој сцени (према ауторкиној сугестији), све док не постану именом и презименом *змајеубице*. Иако је реч о историјској теми, херојској, ауторка се и овде бави питањима телесности, превасходно мушке жеље према женском телу, што је најочљивије у сцени у каменолому, али и у жали младића који се крећу ка сигурној смрти, а нису имали прилике да доживе чак ни пољубац.

Драмом *Деца радости* ауторка се опет враћа свом уобичајеном изостанку именовања јунака, односно номенклатури која је одређена њиховом особином, односима или статусом који имају у друштву или породици. Песниково име већ јасно одређује идентитет – он јесте пре свега песник, мада више рок звезда, онај који ствара музику на гитари и за коју онда пише текстове, и то све већ од раног детињства. Његова поезија и његова музика постају његов живот, оне га одређују – ако не може да ствара, несрећан је, а све што осећа и све што му се дешава, о чему размишља, изражава кроз своје песме. „Кад бих могао то да напишем. А покушао сам да напишем и то није добро. Није као што чујем” [*Деца радости*, 143]³³. Он има своју Музу – она је његова инспирација, иако знатно млађа од њега. Он у њој види нешто лепо и има потребу да буде у близини те лепоте. Музи је идентитет сасвим одузет, она постоји у односу на онога чија је муза, што је у драми наглашено њеном спремношћу да трпи разна понижења само да би била у његовој близини. Принцеза је заправо Песникова девојка, и њено име је симболичко – она је као Принцеза из бајке која с једне стране чека свог принца, свог Песника да је примети и да је спасе, а са друге стране је татина принцеза, његова мезимица, која знатно пати кад тата престане да обраћа пажњу на њу. Златни Дечак име добија из односа родитеља према њему и очекивања која од њега имају, а која он, као златно дете, треба да испуни, а стално их изневерава. Он верује да је све што уради добро и да живи живот пуним плућима, али као и његови другови, умире предозирајући се херојном. Ратник је борбен, спреман на тучу, а и сам жртва насиља свог оца. Песникова Мајка је пре свега мајка, па се према томе њен идентитет одређује, а тако је и са Музином Мајком и Ратниковом Мајком. Њихов живот су њихова деца. Народног Хероја, Официра и Писца Дисидента одређују њихова занимања на којима они и граде свој идентитет, па се према томе и односе према свету и другим људима. Тако је и са Сеоским Учитељем и Младим Партизаном, као и са Четником, али и Партизанком и Балерином, које, пошто нису у могућности да у својим зрелим годинама остваре свој идентитет на начин на који су га поставиле у младости, одустају од својих живота – прва тако што изврши самоубиство, а друга предајући се алкохолу. Анђео Екстазе, који се само у једној реплици означава као Анђео Провиђења, постоји ван димензије у којој су остали

³³ Сви наводи из драме *Деца радости* дати су према: Marković, Milena (2022). *Drame 2*. Beograd: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

ликови – он је анђео, онај који све зна о њиховим судбинама и животима, који коментарише и води их кроз живот, све док их не уведе у саму смрт.³⁴

И у овој драми је, иако не као централно питање, проблематизован положај жена у друштву и начин на који су оне третиране. Ово је посебно занимљиво будући да је реч о времену у којем су жене биле партизанке, равноправне саборкиње у народној револуцији и чланице друштва које им је указивало поштовање и давало заслужени статус. Но, иако тако делује на папиру, породичне (и друге) ситуације описане у *Деци радости* показују једну мало другачију слику. Народни Херој, рецимо, муж Партизанке, не може да трпи и гледа своју жену, вара је са Балерином, а њој у љубавном заносу каже: „Не треба да ти буде пријатно. Треба да те јебем ко курву” [*Деца радости*, 133]. Као да му је потребно да непрестано доказује своју надмоћ, на све могуће начине. Иста та Балерина пропада како губи лепоту и наклоност мушкараца на коју је навикла, а Партизанку слама тежина живота и губитака с којима не може да се носи. Песникова Мајка, иако несумњиво образована, своју сву енергију улаже у кућне послове, умарајући се и жртвујући без преке потребе. Музина Мајка је самохрана и несрећна, усмерава се на ћерку гушећи тако и свој и њен живот, а Ратникова Мајка је удата за насилника. Она је гласноговорница тога шта све жена „мора” да би остала привлачна мушкарцу.³⁵ Деца су се рађала верујући у слободу и упирући се да живе слободно, но још једном је та слобода била условљена. Девојке се тако у овој драми махом боре за мушку пажњу – за пажњу партнера или за пажњу очеву. Песник искоришћава Музу за своја задовољства и потребе, али је одмах потом и одбацује, не обазирјући се на њену младост и наклоност – „немој пуно да причаш и питаш / ја тебе волим што немаш прошлост / ја тебе волим што не тражиш ништа / ти другом дај своје бедне снове” [*Деца радости*, 174–175]. Он је исто понекад немилосрдан према Принцези, игнорише је када је нерасположен, не обраћа пажњу на њу, будући да је егоцентричан и усмерен на себе и своје стварање. Принцезу ће и отац, који ју је у почетку веома волео, одбацити и вређати („Глупа си на мајку” [*Деца радости*, 124]) и потпуно заборавити када створи нову породицу. Муза трпи вређање и од своје мајке, која не пропушта да јој укаже на то да није лепа као што је она била, указујући на све мане које на својој ћерки види. Ратниково понашање према Музи је слика друштвено прихватљивог вршњачког насиља, које прати чувено „ко се бије, тај се воли”. Ратник тако у вртићу гура Музу у блато, „зато што нисам могао да поднесем толики сјај” [*Деца радости*, 183], пљује јој у косу, „зато што нисам могао да поднесем да то није моја коса” [*Деца радости*, 183]. Иако је чита његова љубав према Музи, исто тако је очито да су модели партнерске љубави уз које је одрастао погрешни, те да је љубав помешао са насиљем. Све ове ситуације, иако у драми споредне и успутне, указују на не тако равноправан и леп положај жена у друштву, а слобода остаје ипак само велика и недостижна идеја.

Идентитетска питања унутар драме *Пет живота претужног Милутина* отварају се већ самим насловом – ако Милутин, односно његова душа која се путем рога-амајлије преноси са

³⁴ Ове номенклатурне одреднице у складу су са ауторкиним настојањем да прикаже рађање и умирање Југославије у једној драми, уз слику породичног живота различитих породица, различитог друштвеног, културолошког и идеолошког становишта и порекла, те да кроз тај пресек изложи страдање једне генерације у малом, односно судбинску слику неколико узастопних генерација које су живеле у Југославији.

³⁵ „Месец дана после порођаја [...] не треба одлагати треба да се почне да се носи стезник и чврст брусхалтер. Мајка треба да ради вежбе за затезање стомака и груди да би што пре повратила сексуалну привлачност и увећала могућност за поновну репродукцију. Порођај мора да буде природан” [*Деца радости*, 145]. Оваква правила жену своде на улогу супруге која треба да је пожељни сексуални објекат и мајке која је дужна да рађа и подреди се детету до надљудских граница.

човека на човека, има пет живота, то јест пет оваплоћења – Марко, Стихоклепац, Тихомир, Комесар и Млади Ливац, како се то одражава на личност и њено сопство? Да ли је идентитет онда садржан у тој амајлији и у њеној моћи или се њоме тек надограђује? Постаје ли свако од ових јунака други човек, Милутин или само надодаје његову снагу на свој идентитет? И је ли сам Милутин оно што је био пре него што је од мајке добио амајлију (тачније упутство за магијско прављење амајлије) или је тим магијским дејством амајлије задобио потпуно ново сопство? Сва ова питања добијају одговор у једноставном обрасцу који ауторка понавља из сцене у сцену – са преузимањем амајлије, јунаци постају потентни, моћни носиоци новоосвојене снаге, али упркос вечном животу и неповредивости, они остају оно што јесу у суштини. Стихоклепац то и говори Тихомиру – „прелази живот на тебе и та вечна душа. Нећеш побољевати. Променићеш се, али не много. Остаћеш тај који си” [*Пет живота претужног Милутина*, 235]³⁶. Идентитетска усложњавања у овој драми чита су и у ауторкином препознатљивом решењу да један глумац игра више улога, тако да се глумци из сцене у сцену (осим у оним сценама које су повезане) појављују као нови ликови, некад и као животиње.³⁷ Овим се упућује и на замењивост, на карактерну неиздиференцираност – неки ликови су, мада представници различитих времена и друштава које раздвајају чак векови, доста слични. Милена Марковић и на тај начин указује на цикличност историје (усредсређујући се на обичног човека и његову судбину у свету) и на особине које су исте у свим генерацијама, без обзира на то колико су те генерације наизглед различите. Тематизује се и проблематизује и крвно преношење пре свега мана, о чему посебно говоре Тихомирови потомци из Немачке – „Он је исти онај радник са слике. Онај што нам је напумпао мајке. Онај због кога ја имам појачан либидо који не могу да контролишем, онај због кога си ти глуп, онај због кога си ти емотивно оштећена. Физички, изврстан примерак” [*Пет живота претужног Милутина*, 272]. Трансгенерацијско преношење особина додатно се усложњава поменутиим преношењем амајлије, која са собом носи и одређени спектар особина. Именовање јунака је и овде у складу са ауторкиним устаљеним поступком – већина ликова нема лична имена већ су названи по породичним односима, занимањима или су животиње, а уз те одреднице понекад су додати и придеви који се везују за њихове друге особине које ауторка жели да истакне у први план.

Однос према телу и телесности у драми *Пет живота претужног Милутина* јесте доста наглашен. Ликови су сви окренути ка сексуалном, посебно носиоци амајлије, мада не само они. Жене су од почетка до краја драме подређене у односу на мушке ликове, оне су више оруђа за њихово задовољство него развијени карактери, чак и у 21. веку. Драма и почиње сценом у којој Мајку напаствује Отац.

Отац: Дошла ми снага. Намести се жено.

Мајка: Немој, Мали Марко је на сиси.

Отац: Питам ли ја хоћеш ли.

Мајка: Не питаш.

Отац: Намести се онда.

Мајка: Не могу, баба гледа.

Отац: Зажмури мајко.

³⁶ Сви наводи из драме *Пет живота претужног Милутина* дати су према: Marković, Milena (2022). *Drame 2*. Beograd: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

³⁷ Ово јесте решење које уједно и ствара али и регулише хаотичност сцена, будући да драма има мноштво ликова и тешко је испратити ко је ко, тако да је и једноставније што се глумци преоблаче на сцени јер је то знак да је реч о новом добу, новој причи која има своје нове јунаке.

Баба: Жмурим, жмурим.

Мајка: Не могу, Милутин гледа.

Отац: Зажмури сине. [*Пет живота претужног Милутина*, 198].

Овакве ситуације ће се у драми понављати, а женама остаје само да ћуте и трпе уз понижење и срам, чекајући притом да их неко други спаси од напасника – углавном рођеног мужа (садашњег или будућег у неким случајевима). Жене су супруге без права гласа и мајке које одгајају децу. Тако је у 18. веку, али и у 19. веку, када Пастирица бива обешчашћена и тако уништена, без наде да ће се икад удати осим ако је не ожени њен насилник, што се и дешава, и то само да би гледала тог истог човека како сексуално ужива са женом свога сина, са циљем да направи себи још синова, кад већ унуке не успева да добије. Почетак 20. века доноси нову улогу женама, оне су болничарке у рату, али се и у тим околностима ниподаштавају. „Нема ништа горе од прецвале умне девице” [*Пет живота претужног Милутина*, 235], рећи ће Стишоклепац. Половином века Гретицу рођена мајка посрамљује зато што је превише окупирана својим изгледом, мада ће у једном тренутку одредити жену као неустрашиву, као чуварку куће, деце и земље. У том смислу, однос према женама се мења, оне добијају одређена права и постају важни чланови друштва. Но, упркос томе, оне у друштву имају ограђено место, није им све дато и од њих се и даље очекује да су пре свега мајке.³⁸ Комунистичка идеологија наткриљује све остале потребе и тежње. И Млада Инжењерка сва своја стремљења усмерава ка друштвеној користи, али се у њој и у идеологији чији је она продукт читује другачији однос према положају јединке у друштву. „Сматрам да је чедност категорија измишљена да би жене држала у ропству и незнању” [*Пет живота претужног Милутина*, 257]. Нови миленијум доноси и нове ситуације – жена више није подређена на начин на који је то била у турско време, али је свакако у незавидном положају. Владина Службеница, преводитељка у скупштини, мора да стране инвеститоре вода по шумама и ливадама, а све то ради обучена провокативно. То говори и о њој али и о друштву које ју је изнедрило (као и о страним инвеститорима). Марковић се у овој драми не либи да употреби ласцивни говор у свакој ситуацији, што није новина када је њена поетика у питању, али се чини да јој комички дискурс и тема којом се бави дају могућност да се још слободније изрази, банализујући тако драмске ситуације.

Индикација коју ауторка оставља глумцима на почетку комада *Ливада пуна таме* отвара питања идентитета у смислу породичног наслеђа, односно немогућности да се изађе из сопствене коже и побегне од својих корена. „Изразито је битно да овај текст играју две глумице и један глумац. Текст је написан да се тако игра. Глумице и глумац би требало да буду вршњаци. Могу бити млади, не морају бити млади. Само Вољена и Мајка морају бити различите глумице, од почетка до краја” [*Ливада пуна таме*, 281]. Тако се лако дешава да ћерке у следећој (или чак истој сцени) играју своје мајке, сестре, а очеви зетове – у драми се праве разне комбинације због чега је потребно да сваки од ликова има једну одређену карактеристику, знак по којем је јасно да се глумац трансформисао. Пошто је већина ликова у породичним односима, овим поступком се још више потцртава да ћерке личе на своје мајке, ма колико то не би хтеле. На сцени се претварају у њих и буквално и метафорички – кад одрасту и саме постану мајке. „Кћи је за мајку истодобно и двојник и друго, мајка је истодобно и обожава и непријатељски је настројена према њој. Намеће

³⁸ Чак и Учитељица, жена модерног друштва, другарица која не брине о браку, ипак има идеју да је њена дужност да рађа, да је репродукција важна и зарад испуњења те дужности према друштву спремна је на то да јој Тихомир „размрси” јајнике као што ради кравама, чиме се она на неки начин и своди на функцију – ту је да би се друштво о њу окористило, с тим што је у овом случају, за разлику од оног из 18. века, ово био њен избор.

дјетету властиту судбину” [Beauvoir 2016: 195]. То што су једино Мајка и Вољена обележене као нужно различите глумице, говори о томе да су оне централне личности драме много више него о суштинској диференцијацији њихових карактера. Имена јунака драме такође указују на породичне односе као фокус драме – она су одређена у односу на Вољену – њена је Мајка, Баба, Ујак, њено је Дете и њено Унуче. Једино сестра није Сестра већ Невољена, али и то је опет у контрасту према Вољеној. И ликови дечака постављени су у односу на њу – из њеног краја, ученик из њене школе и онај који њу треба да спаси. На крају, када Вољена умире, појављује се Исус Христос – онај који је спаситељ, али његово име се не појављује у списку лица на почетку драме. Тиме су сви ликови сведени на функције које обављају, на породичне улоге или епизодне улоге у животу Вољене. Телесност је у овој драми тематизована путем покушаја родитеља да спрече ћерке да рано затрудне и тако униште своје животе на начин на који су они уништили свој. Трудноћа је важна тема у драми, мајчинство генерално. Али је и породично насиље – Мајку њен отац назива курвом и сексуално је узнемирава, а то исто и њеној сестри ради Баба. Жена је, дакле, у овој драми понижена, схваћена је као ходајућа опасност која је увек на рубу пропасти само зато што може да затрудни. Овакво уверење онда нужно води до пропасти и цикличности, будући да жене рађају жене које одрастају са свешћу да су биле грешке својих мајки због којих су их њихове мајке кињиле. Можда зато тек Вољенин унук изгледа одраста у топлој породичној ситуацији јер је – син.

На основу свега реченог, стиче се закључак да питање идентитета јесте једно од веома важних питања када је о јунацима Милене Марковић реч јер њихови идентитети јесу њихове судбине, оно што их одређује у свету и оно што их води кроз живот. Било да је реч о изграђеним, минус-идентитетима или онима за којима се трага, они свакако јесу важна одредница на животном путу ових јунака и значајно утичу на драмске карактере, а самим тим и на радњу. Јунаци трпе, њихова патња је стална, пасивно јој се препуштају, мислећи да је то судбина која им је намењена и из које нема излаза. Безизлазност ситуације је оно из чега проистиче и насилно понашање – ликови нису срећнији само зато што су довољно супериорни у односу на своје жртве, једнако трпе и једни и други, живећи животе који им нису по мери, али које, упркос свему, прихватају. Они представљају у малом слику друштва из којег су поникли и јесу скица једне људскости, односно свега онога што човек у овом друштву јесте и што мора да буде.

6.3. Класификација јунака у драмама Милене Марковић (један могући приступ)

Јунаци ових драма су слика и прилика времена у којем су драме настајале и они су ту да сведоче о томе како се живело у одређеном тренутку на одређеном месту, а ипак су уједно и универзална слика човека и људске судбине. Било да је реч о сложеним карактерима или ликовима сведеним на функцију, они представљају пресек једног друштва. Управо с тим у вези, покушаћемо и да их класификујемо и распоредимо у одређене групације водећи се, пре свега, односом моћи, односно тиме да ли је реч о моћницима, потлаченима или онима између. Неки јунаци су носиоци приче, а неки су ту само да би је обојили, па ће се и о томе водити рачуна. Према томе смо издвојили следеће категорије: ликови на позицији моћи, жртве, ликови-симболи, приповедачи, колективни јунаци односно јунаци у групама, јунаци грађени по постојећем

предлошку, и то на основу бајки, митова и историје. Напомињемо да је ово један, али не и једини могући покушај класификације.

6.3.1. Ликови на позицији моћи

Оно што драмски свет Милене Марковић открива јесте да је моћ релативна и да је поводљива, да мења јунаке и да они желе да је се дочепају, поготово ако су сами били некада са друге стране моћи. „Осветничка деструктивност је спонтана реакција на интензивну и неправедну патњу коју подноси особа или чланови групе, с којом се она идентифицира” [Fromm 1989: 100]. Насилници, закључујемо, често јесу жртве које су одлучиле да на претрпљено насиље у једном тренутку одговоре насиљем, што и, у оквиру драмске радње, немилосрдно чине, често само зато да би тиме управо доказали новоосвојену позицију моћи. Они, према томе, нису свемоћни, али јесу довољно моћни да могу некога да киње и малтретирају, и они то немилице и чине.

Јунаци *Павиљона* Цига и Мацан су браћа, наркомани који су лепотани, привлачни женама, но Мацана то више занима него Цигу. Цигу је занимала Мала, и са њом је желео да оствари породицу, али је завршио у затвору и робијао да би заштитио Ћопу, који је то искористио тако што му је преотео и девојку и „трон” у свету дилера дроге. Сви су наоружани, укључујући и Кнеза који се заправо не бави насилним радњама (ван своје куће, јер изгледа још само своју жену може да туче па то немилосрдно и ради). Њихови животи су испразни, они су остаци нечега што су раније били, мада су (не рачунајући Кнеза) и даље млади. Њихови надимци су у складу са њиховом појавом и начином на који себе доживљавају, али рекло би се и са начином на који их други перципирају. Циги је принципијелан, спреман да страда зарад својих принципа и да до краја брани оно у шта верује, што се види у ситуацији када покушава да заштити Малу од Ћопе. Он је некада био вођа, главни у крају, но завршио је на дну лествице, о чему му и име говори. Ћопа, с друге стране, брани оно што је постигао служећи се силом (тројицом пред вратима који чекају његов знак) и не либећи се да је демонстрира сваки пут када неко, чак и ненамерно, доведе у питање његову моћ (ситуација са аласом). Безобзирно хрли ка ономе шта жели, вечито покушавајући да надомести оно што му фали – а то је храброст, што му и сам Циги каже, истичући да се он сам, напротив, никад ни од чега није бојао. Мацан стоји уз свог брата, али његови су мотиви много приземнији – секс, девојке и дрога (не нужно тим редом). Име му говори да је реч о привлачном младићу који свој физички изглед уме да искористи. Циги је свестан своје зависности (од хероина, а самим тим и од Ћопе), али и себе и онога што му је заправо важно, упркос свему.

Заболе ме што си се карала за паре. Ниси ти крива. И ово са Ћопавим. Живот може да се настави фино. Фино да се живи. Мило ми што сам те видео. Морам сад да се средим. Волим те. Иди вози бицикл. Иди ради нормалан посао. Играј флипере. Волим те. Ти си моја девојчица. Ниси урадила ништа ружно. *Ми* смо ружни [*Павиљони*, 56].

Он једини личи на правог јунака, храброг и спремног да се бори за правду.

Кнез је породични тиранин, носилац моћи (што му и име говори), који проводи дане једући невероватне количине хране и мучећи жену која му ту храну спрема. „Кнез је онемоћала гомила меса, кућни тиранин са празном главом у пуној шерпи, а богами, и у торби” [Первић 2001: 19].

Чини се као да је само на то фокусиран, уз жељу да оствари велике планове које има за ћерку (тима надомешћујући своје животне пропусте), од које планира да направи човека – особу која ће моћи да буде самостална, али то ради чинећи је апсолутно несамосталном у сваком смислу, затвореном у четири зида, упућеном искључиво на школу и књигу јер је то једини начин да се оствари оно што је тата планирао. Непрестано у разговорима помиње своју мајку, величајући је у поређењу са својом женом, но убрзо ће се открити да је та иста мајка њега немилице тукла, из чега и произилази патологија понашања. „Ауторка користи дијалогски коментар са стране како би карактерисала своје ликове. Кнез посредством низа коментара упућених Лепој пружа информације о њој, али истовремено ови коментари учествују у аутокарактеризацији” [Делач Кончаревић 2020: 74]. Двојица лопова – Први и Други немају чак ни надимке (односно из њиховог разговора се открије да је један Шики), окарактерисани су искључиво тиме што их је двојица, те се разликују као први, односно други. Они упадају у стан Баба Добриле, чиме показују немилосрдност и безобзирност, будући да су намеравали да опљачкају немоћну старицу, али се бабама фино обраћају, додуше све до тренутка кад оне почну превише да причају и онда су „приморани” да их ударе. Други ће чак ударити и Првог кад се не сложи са његовим предлогом да буду суровији према бакицама, али ће после он ударити исте те бакице из малопре наведеног разлога. Сви су, на неки начин, пропали, на рубу егзистенције, животно поражени, а опет се тако не понашају нити се тако осећају. Прихватају судбину која им је додељена и живе је, као да немају права нити могућности да је икако промене. А и не чини се да то уопште желе. Нема идеала, нема запомагања за блиставом прошлошћу, за потенцијалима који нису искоришћени, мада има сећања и враћања у прошлост. Живот је то што јесте. И даље од тога се не иде, чак ни у мислима.

Двоструко парадоксалан раскид са (анти)идеолошким дискурсом Милена Марковић демонстрира још убедљивијом комбинацијом жестине и самосвести у драми *Шине* (2003). Иницијални парадокс уводи се већ избором имена протагониста: премда су означени као носиоци типичних/доминантних црта – Јунак, Гадни, или Рупица – ликови *Шина* коначно прелазе границу ре-презентативне стратегије. Преображавајући се, потом, кроз жанровски реторички доследно филтрирану секвенцу ’жалосних доживљаја’ (’беспризорна’ улица, школска тортура, ратна кланица, апсурдна ’смрт на селу’) у фигуре крхке, неодољиво чулне презентације, дакле, искључиво ’сведени’ на сопствени овоземаљски торзо, Марковићкини анти-јунаци постају и делотворни посредници у де-идеологизацији историјског контекста [Јованов 2006].

Јунак – „онај што је потребан за причу” [*Шине*, 64] – фигурира као један од јунака који одрастају у ратна времена и сведоци су, али и починитељи насиља. То што је Јунак га одређује у смислу да је „главни фрајер у школи” [*Шине*, 76], онај који је бољи од Гадног, али ипак не тако добар јер се не либи да искористи Рупицу кад му је потребно да дође до новца (без ког је у кризним временима његова фина породица остала), нити да и сâм постане један од оних који малтретирају Дебила, ког на први поглед штити од Гадног. Тако да би се у традиционалним категоријама пре могло говорити о антијунаку, будући да изневерава очекивања која термин *јунак* носи са собом. Пред рат је био у затвору неколико месеци јер су му „наместили силовање”, а у рату је тешко рањен, но ипак преживљава све да би, сав у ожиљцима, на лековима, пијан и дрогиран (мада се труди да живи и храни се здраво), покушавао да утиша кошмаре који га ноћу муче. Делује фино, али одраста у насилника.

Јунак: Био сам свуда где смо играли. Јебали смо кеву како смо играли. Одрали смо све од батина.
Рупица: Волиш да се тучеш... Не знаш ни како се зову места где си био... [*Шине*, 97].

Тек у неком успутном разговору сазнајемо да је Јунак имао брата који је страдао у несрећи на мотору, и то, повезано са финансијским крахом породице, објашњава како је он од „финог момка” постао „олош”. Гадни је његов другар, име му говори о манирима и карактеру. Он је прави насилник и такав је од почетка до краја драме. Физички и психички малтретира Дебила, вређа Рупицу у свакој ситуацији када је с њом (и кад је девојчица, и кад је психолог и кад је лака женска), описан је као „не желите да знате” и „смрт у боји” [*Шине*, 64, 76]. Истиче се однос Јунака према Рупици. Његово насилништво није одмах видљиво и није очекивано – зато вероватно највише и боли. Он је манипулант, добар је према њој онда кад му је потребна и када од ње има неке користи, али је уједно спреман да јој у трену покаже где је њено место и која су њена права – односно, да их нема. Ово је посебно уочљиво када она, исмевајући Дебила, покушава да се изједначи са њима, јединима који имају право на позицију било какве моћи. Ауторка ликом Гадног осликава особу која од почетка до краја нема начина да се одмакне од онога што јесте – делинквент. Послат је силом у војску, где је био жртва насиља, после чега је полудео и отишао у рат, где је вршио зверства над другима.³⁹ Оно што помало изненађује јесте чињеница да је после рата успео да оснује породицу, али његово наизглед уљудно понашање брижног оца убрзо се (у првој ситуацији која је на било који начин кризна и непријатна) деградира и враћа у насилно понашање с почетка драме. Масни је исто што и Гадни, а име му одређује физички изглед. Весели делује с почетка повучено, с осмехом на лицу, спреман да пусти и пређе преко неких ствари, но убрзо се открива да је он све време „главни”, онај који повлачи потезе и ког следе. „Ликови Гадног, Јунака и Веселог показују несклад између унутрашњег живота и спољашњег понашања што сведочи о постојању димензије дубине. Спољашњим понашањем показују се као немилосрдни, али унутрашњи живот показује њихову слабост” [Делач Кончаревић 2020: 97].

Тешко је у драми *Шума блиста* уопште говорити о моћи, будући да је реч о јунацима једног прошлог света, који су сви само обриси онога што су некада били. Но, ипак, неки од њих и даље јесу у повлашћеном положају у односу на друге, или су то раније били у толикој мери да се последице њиховог негдашњег насиља осећају и у тренутку драмске радње. Газда је власник кафане, маркета и ауто-отпада, али иако је успешан, не успева да завреди поштовање својих укућана, жене и деце и зато одлучује да их све напусти и оде са љубавницом, у потрази за неким бољим животом. Као прави егоиста, оставља све за собом, укључујући и дугове. Он зна да живот није „торта с шлагом”, носилац је окрутне реалности и неминовности суровог односа према свету како би се преживело. Ипак, он не преживљава него умире покушавајући да избегне хапшење – бежећи од милиције, утапа се у реци. И на крају се јавља у виду некаквог сновиђења, спреман да се снађе у новим временима и пронађе актуелне начине да заради новац.

Лоле је „млада звер са белим зубима којима ломи кору хлеба, осећања има само за децу коју сам подиже са неприметном мајком” [*Шума блиста*, 238]. Но то што има своју децу га не спречава да затвори очи пред Дететом које је једна од девојака које превози у свом камиону преко границе, знајући каква их судбина чека. Иако зна, он не жели о томе да мисли нити да даје одговоре на питања ко су те девојке и где иде или зашто. На свако то питање он одговара питањем или досетком, јасно дајући до знања другима да се не мешају у туђа посла. Маца му запада за око,

³⁹ Занимљиво је како се, у сценама у Сплиту, осећа ипак нека врста страха и неприпадања, о чему сам говори, а што је изазвано пре свега униформом коју носи. Оваква врста аутокоментара се вероватно не би очекивала од једног насилника, али потврђује тезу о томе да су и насилници били (или још увек јесу) нечије жртве.

али третира је као и све друге жене – с мањком поштовања (у најмању руку), па зато и добија ударце од Тренера, којима се његово појављивање у драми и завршава.

Једини јунак драме *Шума блиста* који је носилац властитог имена је Срећко, мада он не жели да га зову тако јер је име променио, вероватно „измењен под крилима цркве” [*Шума блиста*, 238]. Он је бивши наркоман и алкохоличар који је успео да преживи, али на којем су очити трагови бившег живота. Од тренутка кад се појави јасно је да не води рачуна о свом изгледу, има дугу косу и браду, погрбљен је и непрестано гледа у под – као да не жели да се суочи са погледима других. О томе колико се променио сведочи чињеница да га они, који су са њим блиско живели, не препознају када се појави после година одсуства – враћа се, промењен, чини се и споља и изнутра. Ауторка спрва даје само наговештаје о његовој прошлости – да није била сјајна сведочи начин на који га третирају Маца и Тренер, а постепено се открива да су он и Маца били у партнерском односу. О томе како је изгледао тај однос причаће Тренер: „... онда нервоза, почео да је млати, млати је и кад му смета нокат и кад згази на чеп од флаше” [*Шума блиста*, 261]. Његово насилно понашање коштаће Мацу и каријере и много озбиљнијих телесних повреда за које је он одговоран, иако их није лично нанео. Ипак, Срећко тврди да је сада нови човек, да се променио, све време проводи у раду и то га спасава. Не само што је себе спасио – он жели да спаси и њих. Упорно покушава да прича са Мацом и Тренером о свему, као да жели да исправи прошлост и да заједно пронађу начин да наставе даље и буду породица. Такође, он најсрчаније брани гробље од насртаја радника који се не обазире на чињеницу да руше и граде и копају преко туђих гробова, чак и физички насрће на пословођу. Занимљиво је што је баш он тај који сада све људе види као добре и указује на хуману природу човека пошто се, из Тренерових описа, стиче утисак да је бивши он био све само не хуман, односно да га је превелика конзумација опијата у потпуности свела на анимално. Ипак, на крају драме, после неуспелих покушаја да Мацу приволи себи, рећи ће: „А када бих ја био као некад што сам био, да ли би ме слушала, кад бих био као некад, да ли би ишла са мном?” [*Шума блиста*, 272]. Остаје питање колика је дубина његове промене и је ли та промена била себе или других ради, те према томе даље остаје упитно и хоће ли она остати трајна. Уосталом, он не долази да тражи опроштај од оних којима је својим понашањем наудио кроз кајање, већ само жели да опет заузме место за које верује да му припада, па ако није могуће да то учини као нови, промењени човек, спреман је да се врати на старо и да поново зарони у грех.

Када је о мушким јунацима драме *Жица* реч, они се могу поделити на две групе, према породицама којима припадају (мада ће, како драмска радња буде текла, и те две породице да постану једна на неки начин). С једне стране су Отац и Деда, син и отац, именовани према Женском – ради се о њеном оцу и њеном деди. Деда умире у првој сцени драме, али о њему остаје траг у сећању као о старцу који је вређао све и који их је сексуално узнемиравао – „Умирао је неколико дана, и ко год прође штипао за дупе и шиштао, плазио се, певао и тако то. Храну је пљубао и редом нас је вређао” [*Жица*, 281]. Заједно са Бабом проклиње свог сина, Оца, који се на ту клетву нимало не обазире. Отац је одсутан, то је особина која ће се прво приметити – да га у кући једноставно нема. Пије и дрогира се, чак га и зову наркоман. Надимци су му још и студент (јер је студирао више факултета али ниједан није завршио) и издајник (јер сарађује са непријатељском страном, односно ради за онога ко хоће да плати). Његове осиноност и суровост видне су од почетка – од тога како се обраћа сестри и шта говори о родитељима и њиховој самртничкој жељи, до тога како третира Новинарку. Његова амбиција и жеља да се представи у што бољем светлу откривају се када не прихвата Новинаркину опаску да је шофер већ инсистира

на томе да је преводилац и сарадник који се бави политиком, а ето вози из чистог задовољства. Незрео је и неодговоран, насилник је, користи своју мушку позицију моћи у свакој прилици. За жену каже да није његова, да је полупани украс, за кућу у којој га дочекују постављајући само за њега велики сто каже да исто није његова. Одричући се власништва (јер он то тако разуме), одриче се сваке одговорности. Породица га, једноставно, не занима – осим ако се о њу не може некако окористити. Свој „неостварени потенцијал” успева да оствари тако што прода рођену ћерку, па на крају драме, у новом оделу, делује као нови, успешан човек, који, додуше, и даље није превазишао своју потребу за наркотицима. Жеља за новцем, за успехом је толика да га чини храбрим – супротставља се Курјаку, бившем ратнику и полицајцу кога се сви плаше, заправо, Отац је тај који ће Курјака на крају убити. Иако је Курјак његов бивши супарник, он не преза од тога да своју, како се чинило, вољену ћерку уда за њега. Бескрупулозан је и спреман да гази преко свих и преко свега.

Курјак је, са друге стране, иако очито опасан и важан, незаинтересован за новац – вероватно зато што га има. Силеција је који се одрекао рођене ћерке и убио рођеног брата из освете, свима прети, пословне разговоре води песницама. Ипак, уме и поетично да се изражава, али на начин који је примерен једном таквом лику, језиком који заличи на онај којим се служе јунаци народне епске поезије, али само на тренутке. Гласно каже да је убица, не преза ни од чега, али спреман је да Женском приушти све што она пожели. За њега је то једноставно – „Видиш је, поведеш, будете заједно, то је. Шта ту има да буде за причу” [Жица, 313]. Ипак, када га Женско изда, неће се њој светити већ свом брату – оном због кога га је издала. Џукела је исто полицајац, али се чини да није толико немилосрдан колико његов брат. Изгледа да заиста воли Женско, иако је упознаје као сестру своје девојке, а онда жену свог брата. Он пати кад се она удаје, пије и мрачан је, а у сценама у којима обоје дају одушка својој пожуди делује као да су они заправо брачни пар. Непријатељ је Курјаков побратим који такође свој живот губи од његове руке, као освету за смрт Фуфице. Он и Курјак су очигледно били блиски пријатељи, а раздвојио их је рат, али и интимни сукоб – однос између Курјакове ћерке и Непријатељевог сина који се завршава замонашењем, односно смрћу. Сви ови јунаци су дубоко трагични, жртве рата и времена у којем живе, који су их начинили насилницима и омогућили им да злоупотребљавају своју родом наслеђену моћ. Они су, пре свега, лице друштва којем припадају и носиоци су своје несреће.

Јунаци *Деце радости* јесу припадници генерације родитеља и генерације деце. Иако и једни и други на неки начин страдају кроз живот, ипак се родитељи могу посматрати као они који су на позицији моћи јер су њихови животи знатно различити од живота њихове деце, а поготово јер они сви на крају – преживе. Почећемо од мајки. Музина Мајка је медицинска сестра и самохрана је мајка, која воли да нагласи да јој је ћерка једини разлог за живот, иако ту ћерку истински не разуме. Пореди се с њом, истичући ћеркине мане а своје врлине, и тиме изазива ћеркину потребу да се истакне као лепа и привлачна. Музина Мајка покушава, односно жели да кроз ћерку проживи све оно што је пропустила, чиме је гуши и спутава јер је превише заштитнички настројена. Таблете које користи да би ублажила своје патње ипак откривају једну димензију њеног лика коју она бригом о ћерки покушава да сакрије. Ратникова Мајка такође пати од депресије, она је проста жена, примитивна – како за њу каже Песникова Мајка. Религиозна је и читав њен живот је усмерен ка томе да буде добра жена и добра мајка, бринући се о туђем задовољству, а не о свом. Песникова Мајка, иако њена сушта супротност по идеолошкој и културолошкој основи – она је комунисткиња, образована је, студирала је руски и много читала – сличнија јој је него што се то на први поглед чини. И она сва своја задовољства и све своје

потребе гуши и потискује зарад задовољстава других, пре свега свог сина. До краја неће схватити колико је то погрешно, чак ни после Песникове смрти. Као и Музина Мајка, и она има планове за синовљеву будућност у којој намерава да се и даље свестрано жртвује за њега. Ти планови, наравно, нису нимало у складу са Песниковом природом и оним што он заправо жели. Балерина, с друге стране, брине пре свега о себи и својој лепоти, њој је дете терет, поготово зато што је желела сина, а не ћерку. Несрећна је у свом браку: када се удавала, веровала је да се удаје за славног писца, зато се и грдно разочарава. Има љубавника, но ни он је не третира онако како би желела. Како време пролази, како њена лепота нестаје, тако јој се и губи тле под ногама, па се сасвим одаје алкохолу, од чега ће и умрети. Партизанка обожава свог сина Златног Дечака, подсећа је на њеног брата Младог Партизана ког је исто тако много волела, а који је умро. Можда управо зато има велики страх по рођењу детета, боји се да ће га повредити, не сме да га узме у руке. Свесна је да је муж вара, нема илузија поводом живота. Видљиво је да потиче из богате породице. С временом почиње да губи вољу за животом, а како се то не третира на прави начин, она завршава трагично – обесиће се на тавану сопствене куће. Ниједна од ових јунакиња није срећна. Срећа се назире помало у њиховим прошлим животима, у времену пре рата, но ни то није поуздано, будући да се о томе зна тек на основу обриса њихових сећања. Било да су посвећене мајке, љубавнице, жене, ратнице – њихов живот завршава се трагично, или смрћу или губитком оних које су највише волеле и које су доживљавале као разлог свог постојања.

Очеве ове драме упознајемо у кафани – тројица пију и прослављају рођење своје деце док их четврти служи. Официр је Песников отац и брат Народног Хероја са којим се, и после много година, свађа око посечених багрења и дуда на породичном имању. Он верује да је стално у сенци свога брата, да Народни Херој има потребу да први узме све што он пожели. Стога има велику потребу да непрестано доказује да је у праву. Он је, као млађи брат, био премлад да би учествовао у рату, због чега пати јер сматра да га је зато заобишла слава коју је његов брат у рату стекао (о чему сведочи и његово име). Официрова потреба за ратом је себична и говори о његовој незаситој потреби за доказивањем. Брат му говори да је задојен мржњом, да га је она затровала. Ипак, Официр је поштен отац, описује се као мекушац који жели да од свог сина направи нешто што овај није, а нема слуха да га разуме и пружи му подршку која му је потребна. И сам ће схватити да је као отац погрешно, но тада ће већ бити прекасно. Народни Херој је супротност свога брата, он је самоуверен и спретно узима све што пожели. Он је освајач, и у рату и у животу – граби не осврћући се. Анегдота о младој девојци која се због њега обесила о томе посебно сведочи. Своју жену не може да поднесе, али има љубавницу, која је жена његовог комшије и пријатеља. Иако је женскарош са великим успехом код жена, његов однос према женама је ружан, ниподаштавајући. Чини се као да му смета што живи у кући која је наследство његове жене, а опет и даље живи у њој и користи се њеним бенефитима, а та кућа је у дидаскалијама назначена као „двор Народног Хероја”, а не Партизанкин двор. Своју супериорност, осим у односу на жене и свог брата, има потребу и да покаже у односу на свог „пријатеља”, ког ће ауторка још у опису ликова означити као лажног пријатеља – Писца Дисидента. Он је с почетка драме неуспешан и са женама једнако као и у свом послу, разочаран је собом и светом, мисли да ништа нема смисла и не верује у своје способности, иако воли удобност и добар живот. Међутим, временом ће постати један од најзначајнијих књижевника, што ће довести до тога да се разведе, ожени млађом женом с којом ће изградити нову породицу, потпуно запостављајући своју ћерку која је до тог тренутка била центар његовог живота. То говори о његовој себичности и усмерености на себе и своје потребе, на жељу за успехом и самодоказивањем. Четник је келнер који пљује гостима у чаше, горак спрам

своје несреће – наимае, није могао да буде полицајац као што је желео јер је био политички неподобан у то време, као што му име говори. Своју неостварену мушкост онда исказује тако што је тиранин у својој кући, који се опија и крвнички туче своју децу. То насиље потиче како од неостварености, тако и од осећаја да му је нешто одузето, односно да је због новог политичког и државног поретка остао ускраћен за наследство које је његов деда завредио. Међутим, с променом прилика мења се и његов статус – на крају драме сазнајемо да је постао посланик. Испоставља се како су и родитељи представници једног времена, ни њихови животи нису лишени патње, напротив. Но, упркос томе, не може се занемарити да ипак имају некакву контролу над својим животом (и још већу над животом своје деце), што их ипак више одређује као ликове на позицији моћи него оне који спрам туђе моћи страдају.

Насловни јунак драме *Пет живота претужног Милутина* већ је насловом одређен као претужни, а и као носилац одређених особина које ће се преносити на престале ликове који преузимају амајлију. Поднасловом, с друге стране, ауторка те ликове описује као „курваре, дупелисце, хајдуке и идеалисте”, тиме им унапред дајући живописне особине и сврставајући их у одређене групе. Милутин је дечак који је довољно велики да се супротстави оцу на мајчину молбу, тако му се и свети за његово себично и саможиво понашање, али га уједно и жали после убиства, што показује амбивалентност у њему. Он је поводљив, иако зна да прети опасност од Турака, заведе га мисао о лепим коњима и оружју, те га тако Турци и одводе у јаничаре. Као јаничар, Милутин је евидентно велики јунак јер се појављује сав у злату, има специјално за њега исковано оружје и много је путовао. За себе каже да је мудрац, песник и ратник, а очито га гризе савест што је оставио млађег брата за собом и никада се није освртао, будући да је осетио потребу после толико времена да га нађе и баш њему преда своју амајлију. Марко, кад одрасте, добије придев хајдук уз своје име, што говори о његовом карактеру. Самовољан је и саможив, страх и трепет краја којим хара, мислећи само о себи и свом задовољству (јасно је да није бољи човек који заслужује амајлију). Кад је био беба, прве речи које је изговорио биле су „Бабу кољемо” [*Пет живота претужног Милутина*, 202], што указује на насиље у којем одраста и које ће га обликовати. Оставши сам, будући да је цела породица убијена а брат одведен, принуђен је да постане „свињски син”, како ће и бити познат у селу. Има јак нагон за преживљавањем одмалена, јер га то што су га Свиња и Јарац одгајили неће спречити да их убије и поједе првом приликом. Марко и свог побратима Курјака хладнокрвно убија, иако делује да је овај дошао да га дарује (а заправо је дошао да га нападне). Марко је спретнији, али и безосећајнији – без премишљања убија оног ко му је био партнер у злочинствима до тог тренутка. „Човек је владар света, реко ми је Јарац. Још ми је реко да сам ја човек. Е сад, пошто владам светом, сам сам и тужан. Шта ћу сад” [*Пет живота претужног Милутина*, 210]. Ауторка овде као да се поиграва са цивилизацијским напретком, са филозофским промишљањима о човеку и смислу постојања на свету (која су се мењала кроз време) и са појединцем генерално, банализујући потпуно идеје о човеку као центру света, владару свих бића (хомоцентричан поглед на свет) и о човеку као усамљеном бићу, без игде икога (индивидуализам и нуспродукти таквог односа према свету). Са тим сазнањима и таквог карактера, он напаствује Пастирицу, а успут задобије и амајлију, убивши свог брата, те од Хајдук Марка постаје Газда Марко – глава породице, породични тиранин који је отео туђе имање и тако постао најважнији човек у селу. Он врши силу над свима, укључујући и чланове његове породице – његово понашање слично је понашању Оца (његовог и Милутиновог оца, такође породичног тиранина ког одликује егоизам и изражена мушка снага), па тако и завршава свој живот – убијен руком члана најуже породице. Његови синови нису налик њему, Пометина и Јебиветар су слаби,

неозбиљни и неспособни, што им и имена говоре. Зато Марко не предаје њима амајлију и породични благослов вечног живота и неповредивости, већ је даје Стихоклепцу, непознатом човеку ког први пут види. Он је говорник, учени човек који је морао да прекине школовање због породичних проблема и постане учитељ, али који носи европски шешир као подсетник на оно што је изгубио кад се вратио. Његово право име је Милан Спасић, што се открива из дијалога. Ташт је, самољубив, као и Марко што је био, тако да ни он није онај бољи човек, достојан амајлије. Ратно време проводи борећи се и у Великом рату губи ноге, због чега грчевито покушава да се ослободи амајлије како би коначно могао да умре, што и успева уз помоћ Тихомира.

Тихомир је сељак, млад и снажан, спреман да узме оно што жели – што и чини прво са Стихоклепцем, а онда и са Болничарком. Његово понашање у Немачкој, где је у заробљеништву током Другог светског рата, слично је – неће презати да се препусти телесним уживањима са све три жене које тамо затиче. Тихомир се чуди немачким обичајима, навикао је на крађу, превару и себичност, али прихвата убрзо оно што је задобио у новој земљи, иако је код куће оставио жену и сина. Његова себичност чита је у томе што не жели да се врати јер жена је већ остарила, а шта ако ова деца коју је у Немачкој направио буду боља од сина ког је у Србији оставио? Побећи ће тек кад се врати Војник из рата, Младин муж, и саветује га да оде ако мисли да преживи, упркос томе што му је обешчистио жену и направио јој сина у његовом одсуству. О Тихомировој природи говоре и чињенице да га рођени син мрзи (иако сцене из села када се Тихомир врати показују да он свог сина воли, штити га), и да је управо он, Комесар, тај који ће му пресудити и који ће наследити амајлију. Комесар не поштује свог оца, мрзи га заправо, туче га и шутира док се свађају око Краве и њене судбине, а онда и око Учитељице. Он је члан партије, и то је постало део његовог карактера. На лицу му се види зло и необразован је. Кад добије амајлију, постаје потентан и предузимљив, што доводи до тога да постане директор рудника, ожени се Учитељицом и добије с њом сина, Младог Ливца, наследника амајлије који га мрзи на исти начин на који је он мрзео свог оца, због чега Комесар пати. Млади Ливац свог оца назива корумпираним пајцем и чврсто одбија чак и назнаку протекције коју би могао да има као син директора, а најбољи је радник у руднику. Заљубљен је у Младу Инжењерку, која га не примећује све док овај не добије амајлију (што је већ образац који се понавља). Зато и жели да снима филм са њом и слуша Редитеља, великог, а самим тим и препотентног уметника који снима филм о радницима. За разлику од других носилаца амајлије, трансформацију Младог Ливца не видимо на сцени, следеће што је јасно јесте да је Инжењерка са њим и да умире у дубокој старости, због чега и он пожели да преда амајлију и напусти овај свет.⁴⁰ Ликови ове драме су сведени на неколико изражених карактеристика, нема развијених карактера. Њихове особине се преклапају, указујући на образац који се понавља кроз векове. Мушки ликови су овде издвојени као носиоци моћи јер им патријархално друштво из којег потичу ту моћ даје, а и зато што су они ти које амајлија трансформише у моћне, снажне и непобедиве.

Јунаци драме *Ливада пуна таме* именовани су према Вољеној, па је тако Деда, отац њене мајке, ауторитативан и суров човек који све своје време проводи у кафани. Као типичан пијанац, хвали се својим подвизима из младости. Он је „зидар убица лепотан” [*Ливада пуна таме*, 280], који је имао сваку жену коју је пожелео и који не преза од тога и да рођену ћерку опипа. Агресиван

⁴⁰ У драми се још појављују Тихомирова деца из Немачке, али као старци, у време Младог Ливца – Беба Ханс, појачаног либида који не може да контролише и Беба из Удовичиног стомака, глуп човек, али упркос томе директор велике европске компаније, као и његов брат.

је, али срећом углавном претерано пијан да би могао да стигне Мајку и испуни све своје претње. Отац је „умилјат, жељан и окрутан” [*Ливада пуна таме*, 280], још од младости упада у проблеме због своје насилне природе коју скрива и прикрива лажима. Као и Мајчин отац, и њен муж проводи време у кафани, причајући како ради. Већи део времена није са својом породицом, мада јој се увек враћа доносећи поклоне. Љубоморан је на пажњу коју Мајка поклања Ујаку, свом брату, предивном младићу који млад и умире, не могавши због забране родитеља да буде са женом коју је волео. У драми *Ливада пуна траве* се, поред женских ликова који су жртве живота, својих родитеља или мужева, појављују Баба и Тетка, Мајкине мајка и сестра. Баба је породична тиранка која малтретира своје ћерке док обожава сина. Њу ауторка описује речима „порађа се у штали, једе слабу децу” [*Ливада пуна таме*, 280], чиме указује на њену снагу и на нетолеранцију према онима који снаге немају. Она својим ћеркама прети, туче их и вређа, али уједно говори како морају бити најбоље у крају, само да би им касније пребацила како су своје потенцијале прокоцкале погрешним изборима. Баба много ради и трпи, будући да је удата за Деду, али је и сама окрутна. Зета не подноси: осим што је у њеним очима онај који је упропастио светлу будућност њене ћерке, пребацује му и то што није ту, што не привређује и брине о својој породици на начин на који би требало. Тетка је завидна – помаже сестри кад се ова породи, али то чини нерадо, уз гађење, а мора јер се плаши своје мајке која јој наређује шта треба да ради, док са зетом отворено флертује, све док Мајка то не спречи.⁴¹ Дечасти у драми су момци који се појављују током Вољениног одрастања. Дечко из краја је тачка спотицања за две сестре, будући да се обе у њега загледају. Пошто је Неволена старија, он ће бити њен момак, али поклања пажњу и Вољеној, која га истински воли. Он је пажљив према њој, али је и саможив, узима оно што му се свиди не мислећи како то утиче на друге. Дечко ученик се појављује као у неком сновиђењу, у тренутку када Вољену обузму страхови јер ју је Мајка оставила саму. Он је пољуби без питања и тражи јој да му покаже груди, због чега се она уплаши. Дечко који треба да спаси појавиће се када Вољена буде старија, он је типичан фрајер који жели да је његова девојка увек дотерана, не бринући о томе како се она осећа, у чему се огледа његова саможивост. Он Вољену неће спасти, како му име сугерише, већ ће је оставити после неког времена. Једнорог, „чудо које прође брзо” [*Ливада пуна таме*, 280], узрочник је Вољениног скретања с пута. С њим ће она затруднети и за њега се удати. Он је испрва добар према њој, мада од почетка делује сумњиво будући да ју је пратио како би могао да јој се приближи. Чини се да ће бити добар отац и добар муж, но када реалност буде закуцала на врата, романтика ће брзо проћи и претворити се у низ свађа које ће резултирати његовим одласком. Последњи мушки лик који се појављује у драми је Унуче, „обожавано” [*Ливада пуна таме*, 280] Дететово дете. Он је везан за своју мајку и за своју бабу које га веома воле. Мушки ликови су у овој драми више пратиоци женских него што су самостални јунаци, тачније ту су да укажу на то кроз шта су Мајка и Вољена пролазиле, а ипак су они ти који воде главну реч и који управљају, на један или други начин, њиховим животима.

Сви поменути јунаци, као што је на претходним странама показано, јесу моћни у односу на некога или нешто, али никако нису свемоћни. Њихова моћ је ограничена и ситуационо, често одређена друштвеним обрасцима и углавном не подразумева одговорност. Моћ овде не доноси задовољство нити задовољење ликовима који је поседују, напротив. Моћни или не, јунаци ових

⁴¹ Слична сцена одвиће се касније међу сестрама, Мајчиним ћеркама Вољеном и Неволеном, само што ће се Неволена отарасити дечка, а не сестре која са њим флертује. Тако се и међу њима непрестано дешавају игре моћи где се успоставља одређена породична хијерархија.

драма на крају страдају, животни пут их неминовно, чини се, води ка пропасти, а они, будући моћни, ка тој пропасти немилосрдно вуку и све своје жртве.

6.3.2. Жртве

„У делима Милене Марковић чињеница да је неко жртва не значи да му је све опроштено, али ни то што жртва није јагње не оправдава њене целате” [Pešikan-Ljuštanović 2011: 18]. На основу реченог закључујемо да, као и у реалном, тако и у драмском свету ове ауторке ствари нису црно-беле. Жртве нису нужно невине, односно не морају до краја драме задржати позицију жртве, али њихово страдање је реално, а свако насиље се оштро осуђује. Јунаци-жртве су они јунаци који у оквиру драмске радње спрам одређених околности и услед насиља других, у датом тренутку моћнијих јунака, страдају.

Жене су окосница радње већине драма Милене Марковић. Она се бави њиховом позиционираношћу у друштву, насиљем према жени, њеним фазама у одрастању. Јунакиње *Павиљона* Мала, Лепа и Ћера проговарају, а да то не раде свесно, о свом потлаченом и зависном положају у друштву. Мала, прва на списку лица, носи тај надимак иако је у тренутку одвијања радње већ одрасла (двадесетогодишњакиња је). Но, пратећи сећања која евоцирају јунаци драме, схватићемо да су је они (и Џиги и Ћопа, обојица заљубљени у њу) упознали још док је заправо била мала, и да је четрнаестогодишња Мала била Џигина девојка, те да њихова заједничка прича потиче из тог доба. Будући да су „два главна фрајера” били заљубљени у њу, очигледно је била лепа и привлачна девојка, но временом се на тежи начин упознала са светом који не прашта, те изгубила своју наивност и раздраганост.⁴² Она је представница млађе генерације у овој драми, јунака који су продукти свог времена и које су васпитали они несрећни старији. Очајни, заривени у животни бесмисао, они се сви окрећу пороцима, те опијени покушавају да прихвате судбину која им је додељена. Притом, они и даље вапе за љубављу – Мала жели да је Џига прихвати и да буду заједно. Лепа је некадашња лепотица, коју муж сада не зове другачије него „дебела”, непрестано је подсећајући на то да више није оно што је била, а да то није јер је „килава” – није умела и могла да трпи његово злостављање на начин да то не поквари њену снагу и лепоту. Иначе се у критици наглашава како је прошлост јунака ове драме „најзначајнији диспаратни ниво карактеризације ликова” [Делач Кончаревић 2020: 73], уз истицање снажног контраста успостављеног између онога што је било некада и онога што је сада. Цело биће ове јунакиње актуелно је заокупљено кухињом и трудом да, кувајући, задовољи свог супруга како не би била малтретирана, вербално и физички. Једини пут се супротставља свом злостављачу, и то кобно, онда када он први пут удари њихову ћерку. Тада се из жртве трансформише у насилницу, приморана да пружи отпор, схвативши да другачије неће задобити жељени мир у кући, тиме показујући да није ни неспособна ни слаба, како је одређује њен супруг. Но, чак и после тога она наставља да служи – своју ћерку, иако на то није приморана. Чини се да је њена улога жене домаћице колико наметнута толико и одабрана, тачније једина позната, а самим тим и најудобнија. Лепа ипак није карактер који има апсолутну трансформативну моћ који би је из потчињеног положаја довео до освајања пуне слободе. Ћера је татина ћерка коју он гаји онако

⁴² У време радње драме, она је већ увелико навучена на хероин и донедавно је зарађивала бавећи се проституцијом у Прагу, у који је побегла желећи да буде самостална, да постигне нешто више у свом животу.

како мисли да треба: затворену у кући са строгим правилима, усмерену само на школовање и никако близу кухиње, јер то није за њу, његово „дете” (у тренутку дешавања радње шеснаестогодишње) за које он има велике планове. Занимљиво је да је Тера, која је одрасла поред мајке која непрестано кува и оца који непрестано једе, згађена храном, јасно каже да је не воли и да јој је од хране мука већ годинама. То се надовезује на већ поменуте симболе који су стављени у наслове делова и поднаслов драме, а који упућују на површност породичних односа и усмереност на спољашње ствари, док оне велике остају непримећене. Тако Тера успева да затрудни и уђе у четврти месец трудноће а да то нико није приметио, укључујући и њу, што говори и о њеној апсолутној неупућености у основне чињенице о животу, односно да има сазнања детета, иако то заправо није. Она, међутим, за разлику од своје мајке, не прихвата наметање очеве воље (или било чије). Трудноћа не води до удаје (како то жели отац), а ни до рађања и заједничког одгајања детета (како то жели мајка). Тера не прихвата судбину која ју је задесила већ тражи излаз и налази га у – експлозији и потпуном уништењу.

Иако именоване, Баба Добрила и Баба Људмила, јунакиње *Павиљона*, много су више одређене овом заједничком него властитом именицом из свог имена.

Оне су најдубљи, најстарији слој у овој археологији урушавања људскости. Баба Добрила, лепо и дрчно српско име од старина, овде је углађени, периферни, али градски миш, удовица, мека, савитљива, од усамљеничког теста умешена, са примесама одумируће пречанске доброте и уљудности. Али сада се игра друга драма у којој је питома бака Добрила још само знак неког другог, давног света и, отуд, комична [Первић 2001: 19].

Оне су бакице, сестре које се свађају, али и воле истовремено. „Најстарији представници генерације су две соцреалистичке пензионерке које последњу етапу својих живота проводе у зависти и себичлуку” [Делач Кончаревић 2020: 70]. Људмила долази да живи код Добриле јер су је синови истерали из куће, а опет не верује својој сестри која говори о томе зашто њен муж није дозволио да сестрић дуже остане код ње у Београду, него јој замера и брани сина. Оне су жртве, како својих мужева односно синова, тако и лопова који ће им упасти у стан у жељи да их покраду и узму драгоцености (којих у том стану одавно нема). Оне, као и Лепа, својим понашањем указују на оно што се зове научена беспомоћност – њима, као припадницама старије генерације, не пада на памет да би могле да се супротставе чак ни вербално, чак ни иза леђа насилника. Оне су супруге и мајке и њихово је да поштују мужеве и синове, без обзира на то како се они према њима понашају и да ли завређују ичије поштовање.

Драма *Шине* има више јунакиња (девојчица, психолог, лака женска, заробљеница, медицинска сестра), али се увек зову исто – Рупица – и увек их игра једна глумица. Тиме је симболички означено то да су све те судбине заправо судбина једне жене, односно да свака жена кроз живот страда на различите начине, без обзира на узраст, занимање или порекло, а да је увек виђена као једно, оно што је индикативно дато у њеном описном имену. „Рупица, а она је женско” [*Шине*, 64], каже на списку ликова на почетку драме, и тиме је све речено. Универзална судбина жене која трпи насиље, и то различите врсте насиља, тема је ове драме. Насилници су увек мушкарци, те су још једном мушко-женски односи заправо обојени насиљем као главном спојницом.

Рупица је квинтесенција оног што се на Балкану зове ’проклето женско’, пасивна је, поводљива, наивна. Њена главна тежња је да нађе свог мушкарца, али као и свако право ’проклето женско’ непогрешиво бира погрешног (Јунак и Гадни је, ма каква била почетна ситуација, на крају

сваке сцене увале у проблеме). Одредница 'Рупица' није повезана с узрастом, образовањем или националним пореклом. Бити 'Рупица' значи имати одређени ментални склоп који жену редовно води у погрешном смеру; зато ниједна од 'Рупица' нема име. Поседовати име значи бити једна, посебна, а све Рупице су (без обзира на то да ли су ученице, психолози, медицинске сестре) трагично исте [Миливојевић-Мађаревић 2003: 32–33].

Рупица је девојчица, заљубљена у Јунака, те због тога спремна да трпи омаловажавања, што од Гадног, што од Јунака, а опет, заједно са њима малтретира Дебила. Она ће страдати због Јунака јер је спремна, надајући се да ће тако освојити његову љубав и наклоност, да замени фалсификовану новчаницу, што ће је довести у опасност – Масни ће јој ударити шамар, а крај сцене наговештава да томе следи и силовање.

Психолог нам у свом разговору открива да се девојчица, после свега, убила. Психолог школе је „једна атрактивна млада жена у припијеном костиму” [Шине, 76], и већ на почетку се открива њена изражена сексуалност, коју ће дечаки, Гадни и Јунак, искористити да је понизе. Лака женска је већ својим описом понижена, а вербално и физичко малтретирање ће наставити да трпи што од својих суграђана, што од војника Гадног с ким се усудила да прошета по риви, упркос опасности које су обоје свесни. „Зато што си лип, шта си мој. Зато шта сам тила проћ с неким уза се. Обично нико не хода уза ме” [Шине, 84]. Овим се открива сва њена мотивација – жели да не буде сама, да буде са неким ко се неће стидети да га виде са њом, а и да другима покаже на тај начин да је вредна љубави и пажње. Но, та њена жеља, иако племенита и лепа, није поткрепљена правилним расуђивањем и она бира младића који ће је увући у још веће неприлике од оних у којима је дотад била. Слично ће се у свом родном селу провести медицинска сестра, када доведе свог момка Београђанина, Јунака, прекривеног ратним ожиљцима који сметају домороцима. Она носи на својим леђима трауме Јунака ког покушава да излечи (што је у складу са њеним занимањем), али и насиље које изазива својом појавом и које ће трпети због ускогрудости својих суграђана. Заробљеница је жртва рата, она је изгубила све, и људе и материјална добра, али изгубила је и себе, будући да је у рату постала тело које војници користе зарад својих сексуалних потреба. Занимљиво је да и она сања о једном – младићу ког је сусрела некад давно у Београду и сва њена чежња и нада усмерене су ка њему, иако зна да је то недостижно. Сањарење јој се остварује, али тек после смрти, у рају – тамо ће бити са Веселим, у белој хаљини, на љуљашкама, спремна да тако проведе вечност. Но ни то се не испоставља онаквим каквом се надала, иако се чини да је коначно дочекала остварење својих жеља, јер је непрестани осмех на лицу нешто на шта није навикла и што тешко подноси, а момка мучи питање о томе је ли била силована у рату, те опет мора да мисли првенствено о туђим потребама, а не о својим.

Готово свака Рупица је у исто време и жртва и судија и неко ко директно води радњу у одређеном правцу. Примера ради, Рупица Психолог баки те момке у систем који их уништи, а истовремено због своје подложности постаје жртва изразито мужевног и прерано пораслог Хероја. Кад скренеш с пута, чека те нешто страшно, то је нешто што сам хтела да покажем у тој драми. И хтела сам да се осећа језа, ево, у свакој ситуацији могао си да поступиш другачије, али... И то али има своје последице. У принципу, поставка ми је била да је сваки од тих главних ликова у једном тренутку био невин. У то драми постоји један апартан мотив зла који завлада. Зато што су та деца остављена на милост и немилост свему што их снађе [Марковић према Делач Кончаревић 2020: 357].

Дебил је једини мушкарац у драми *Шине* који је жртва насиља, што је узроковано његовим заостатком у развоју. Друштвени поредак таквим људима намењује, чини се искључиво,

потлачени положај – они су већ самим својим постојањем мете насилника, то је улога која им је дата, пошто су слабији, и коју они радо прихватају јер то је једини начин да буду део друштва. Ипак, он је једини лик ког рат није онеспособио и одузео му будућност, што је узроковано његовим биолошким недостацима.

Говорећи о драми *Шума блиста*, Ђинђић истиче да се у њој ауторка бави човеком са маргине, да су у њој „ликови који не живе” и чије је понашање „ослобођено лажног стида” [Ђинђић 2019: 23]. Јунакиња драме *Шума блиста* је кафанска певачица, чији се и глас и лепота постепено губе, остављајући је без кључних атрибута. Она је именована као Маца у списку ликова и она себе тако зове, али ће се открити, кад се појави Срећко, да је њено право име Слађана (иако ће и њему бити потребно одређено време да је ослови именом).⁴³ Њене уводне реплике говоре о времену кад се родила, у које доба дана – увече, убеђена је – „Кад не спавају, јер мисле да ће нешто да им буде лепо, а оно им не буде, тада” [*Шума блиста*, 240]. Оваквим односом према тренутку у којем је почела да постоји на овом свету, Маца указује на свој доживљај себе, као да она сама, својим бићем и својим постојањем, представља једно велико изневерено очекивање. Касније ће се испоставити да њена судбина није далеко од те. Све што је хтела, заобишло ју је. Већ на почетку се то сликовито истиче причом како је желела лаковане ципелице чија штикла прави одређени звук док се у њима хода (што указује на њену потребу да се истакне, да буде примећена), а уместо тога је добила чизмице са гуменим ђоном. Чини се да је у тој малој, наизглед баналној причи садржана њена животна прича. Не само што је одувек била погрешно схваћена и што њене потребе нису биле задовољене него се и иза тих потреба крије прича о насиљу („Сећаш ли се кад сам дошла први пут са њим, овде сам стајала, гледала сам како је он ходао, увек чујеш кад долази, так-так исто чизме је носио, ја сам му скидала с ногу, онда он некад ме гурне да паднем, трапава...” [*Шума блиста*, 240]). И тек тако, невина прича о одабиру обуће постаје прича о насиљу. Начин на који се то насиље третира говори о његовој учесталости и друштвеној прихватљивости. Маца је жртва насиља која ту улогу прихвата као природну, као ону која јој је, као жени, дата. Њена идилична слика дома, куће и породице подразумева и то да трпи физичко злостављање, што се не доводи у питање. У сонгу којим се представља истиче своју способност прилагодљивости, она уме да препозна шта је ком госту потребно и да се према томе постави, али се у свакој тој ситуацији у први план истиче сексуалност, сасвим у складу са стереотипном сликом кафанске певачице. У разговору са Тренером открива се њена жеља да се што брже напије како би лакше поднела и тренутак у којем су и сећања на прошлост. У једном тренутку ће открити и да је мајка, да је рађала, али казаће и да деца нису њена. Са Срећком је прошла кроз право мучење, он ју је физички малтретирао и био узрок групног силовања којег је била жртва. На крају драме упозорава раднике да не дирају шуму и покушава да спречи рушење, а када сви заједно буду допали пропасти, више пута ће поновити како то није – ништа.

Тренер је јунак драме *Шума блиста* који је заробљен у прошлости. Наиме, и у опису лика на почетку стоји једно „бивши локални тренер” [*Шума блиста*, 238]. То тренер се изједначава са његовим идентитетом, иако он то више није јер нити има клуба који би могао да тренира, нити он својим изгледом и понашањем подсећа на спортског тренера. Он је алкохоличар, један слабић који ради у кафани и несрећно је заљубљен у Мацу око које се упорно узалудно труди. Читаво

⁴³ Ауторка истиче да ово двоје јунака имају проблем с тиме да једно друго назову правим именом приликом обраћања, што је занимљив поступак и свакако је у вези са њиховим односом, како међусобним, тако и према себи у прошлости (када су и били пар).

његово биће у драми је усмерено на то да приволи Мацу да га пољуби, да проведе са њим ноћ, толико да се не обазире на то што се око њега (на крају драме) дословно руши свет. Све што је некада имао – пропало је, што је посебно потцртано његовим сонгом у драми, који његово постојање обавија неком дозом трагичности. Он има потребу да стално наглашава да је некада било другачије, али је свестан и својих мана о којима отворено говори. „Издао сам пар људи, кукавица сам, мајку сам разочарао, то јој је што јој је” [*Шума блиста*, 259]. Ипак, овакав однос према себи говори о несучавању са својим недостацима и са проблемима који су се појављивали у животу. Тренер је сујетан и не подноси непоштовање и ниподаштавање с којим му се Лоле обраћа, зато га и удара. Ипак је он имао тим из којег су чак два момка отишла у другу лигу и којима је он помогао да се снађу и пробију. Читав његов идентитет је заробљен у томе што је био тренер, у том послу и физичкој спреми коју тај посао подразумева проналазио је смисао, зато му и јесте потребно да непрестано и себе и друге подсећа на оно што је било (иако је свестан да је то време прошло). „Ја могу шта ја хоћу. Не зна о мени и гледа ме, каже себи ти си нико и ништа, ко си ти да ми кажеш да сам нико и ништа, ко си ти да дираш мачкицу” [*Шума блиста*, 267]. Своје време проводи у разговорима са Мацом у коју не само што је заљубљен него је поштује и штити, како од Лолета, тако и од Срећка. Из његовог говора о Срећку и Маци очигледно је да њега криви за несрећу која је Мацу задесила. Захвалан је Газди што му је дао прилику кад је клуб пропао, доживљава га као свог спаситеља. Он је, дакле, жртва живота, несрећних животних околности које су му одузеле идентитет и тиме га готово у потпуности – избрисале.

Централна личност драме *Жица*, она око које су сви остали окупљени – јесте Женско (Дете). Драма прати њен живот, од детињства до одраслог доба, што се симболички прати тиме што у једном тренутку она престаје да буде именована са дете, остаје само Женско, и што јој је коса кратка, па све дужа како време одмиче. Коса се у народној традицији везује за лепоту и за снагу, па тако и ова јунакиња прво открива једно, а на крају и друго у себи. Марковић је драму писала инспирисана Станковићевим романом *Нечиста крв*, тако да се главна јунакиња драме донекле може поредити са Софком. Она није та која је одувек све знала, као Софка, али често је присутна, док је дете, у сценама из прикрајка, више посматра него што учествује. Тако се и сусреће први пут са сексуалношћу, гледајући сексуални чин између Фуфице и Цукеле. Када порасте, у њој расте и жеља да буде примећена – „И нико не види како сам лепа, а и да ме види, не би знао зато што не знају ништа. Они мисле лепе очи, лепа уста, ништа зато. Они мисле лепе ноге, ништа зато. Дах је мени леп и сладак, дах је мени да умреш, то нико не види. Унутра сам слатка” [*Жица*, 306]. Гордост и чулност извиру из ових речи којима је описан доживљај сопства Женског. Њено прво телесно узбуђење долази од Мутавог, који ће јој онда једини и остати по смрти мужа (исто као код Софке).

Женом се не рађа. Женом се постаје. Никаква биолошка, психичка, економска коб не дефинира облик који у друштву поприма људска женка. Свеукупна цивилизација је та која обликује производ између мужјака и кастрата који се назива женом. Само туђе посредовање може појединца поставити као *Друго*. [...] Ако нам се дјевојчица, пуно прије пубертета, и каткад чак од најранијег дјетињства, већ доима сполно специфицираном, то није зато што је тајанствени инстинкти одмах предодређују на пасивност, завођење, мајчинство, него зато што околина интервенира у њезин живот готово од самог почетка и од првих година намеће јој њезин позив [Beauvoir 2016: 187].

Милена Марковић убацује и мотив очевог одела у којем се Мутава појављује тај први пут, чиме се кокетира са идејом заосталог Електриног комплекса – „Ко је лепши, ти или тата?” [*Жица*,

308]. Отац је одсутан, али је воли, једино њу у тој кући, но тај однос није идеалан. Он од изјаве да неће никад удати своју кћер очас посла долази до тога да је удаје за Курјака, односно да је њему продаје, чиме опет долазимо до изједначавања њене судбине са судбином Софке. Очито је већ приликом просидбе да њу Курјак не занима и да ту ситуацију користи само да направи Џукелу љубоморним, но Курјак јој, као Газда Марко Софки, обећава баш све што она пожели, све ће имати; а исто тако схвата да родитељи једва чекају да она пристане и како се уздају да ће побољшани положај који ће им њена удаја донети да их врати у друштвене кругове и односе којима стреме. Женско је кокета, спремна на очијукање, пије и пуши и изражава се простим речником, све у складу са тиме одакле потиче. Када дође у Курјакову кућу, прихвата нову ситуацију у којој се нашла без неке превелике емотивне освешћености, једнако како је и родитељску кућу напустила. Чак и поносно каже како није плакала и како неће плакати, макар не пред њим, но ипак – заплаче, и то је једини тренутак у драми када себи допушта такву „слабост”. А плакаће на спомен погинуле сестре, гледајући у ланчић који јој је Џукела поклонио, тако да није до краја јасно за ким или за чим она тачно у том тренутку жали. Када се одлучује да вара свог мужа, чини то из досаде, иако видно ужива у пожуди са Џукелом. Када муж сазна за превару, спремно и дрско дочекује батине које јој следе. Када јој погине муж, и то од руке њеног оца, спремна је да брани своје ја и своју кућу, остаје ту где јесте, не одазива се позив Мајке да се врати кући (што је још једна паралела са ликом Софке) и постаје борбена, храбра жена-ратница.

Мајка је алкохоличарка, несрећна јер ју је муж оставио, за шта уме да криви ћерку, а за шта њу криве њене јетрве. Она трпи увреде и од њих две и од свекрве, не обазире се на њих и чини се да је та вербална суровост у породичној кући свакодневица коју свако прихвата као нормалу, не чуди јој се нити на њу реагује. У младости је била са Курјаком, пре него што је упознала Оца, и Отац јој то није заборавио, а ови породични односи се још додатно усложњавају када исти тај Курјак постане муж њене ћерке. Чини се да јој до те исте ћерке није превише стало, али ипак помало брине о њој – она ће је вратити на топло и сигурно када је Отац пијан изнесе ван жице, она ће приметити када престане да буде дете и постане жена, она ће јој понудити да се врати у родитељски дом јер је њима сада све сасвим добро – странци, фин свет, може чак и поново да се уда. Но, чак и у тој сцени, када покушава наизглед да ћерки пружи руку помирења и спаса када ова остаје сама, без мужа, она не пропушта прилику да прокоментарише: „Коса ти се мало офуцала. Мора нешто да порадиш с њом” [*Жица*, 332]. Стандарди по којима се мери вредност жене су свеprisутни, чак и међу женама, а овде је додатно изражено и благо супарништво међу мајком и ћерком које је изазвао сам Отац, а које, чини се, Мајка донекле негује. Она је слаба, пропала жена (додуше на крају драме изузетно дотерана и срећена) која једино жели мушку, Очево пажњу, а не добија је и спремна је на све како би је задобила, што је чини трагичном. Тетке су исто подређене мушком лику, Оцу, своме „бати” који се на њих не обазире или их вређа када их примети, а због кога су се оне, у духу патријархата, одрекле права на имовину и кућу, иако су оне те које о тој кући брину, а Оца нигде нема. Оне се старају о старим родитељима, па и о Очевој породици, док он своје време проводи у борделу и хотелским собама. Обе су фокусиране на то да се одржи углед куће, колико год да је то могуће, а Тетка Јалова је посебно немилосрдна у својим коментарима усмереним Мајци, Женском или Фуфици. Ипак, и она их трпи баш зато што је неудата и нема деце. Баба је фокусирана на храну или на ласцивне коментаре, њен лик је грађен тако да подсећа на некакву вештицу, али гротескна, чија је смрт у складу са тим како је живела – прљава и недолична. Свесна је своје породице, све их назива погрдним именима, указујући на централну особину коју истичу и остали ликови. Фуфица је Теткина ћерка, име јој говори о томе

какав је глас прати. Она је блиска са Женским, њих две заједно проводе време пушећи, пијући и смејући се породичним сплеткама у којима живе. Пошто њих нико не поштује, нити ико око њих указује икоме поштовање, ни њих две ништа не поштују и према свему се односе безобзирно. Фуфичин живот се завршава трагично будући да је Непријатељ нишанио Женско, а она је настрадала. Монахиња је Курјакова ћерка које се он одрекао пошто га је издала тиме што је била са Непријатељевим сином. Каже за њу да је она за њега мртва, иако је свестан да живи у манастиру. Она је несрећна спрам судбине која ју је задесила, али је трпи. Сви женски ликови у овој драми су жртве патријархата, друштва и времена у којем живе, мада нису једнаке – често умеју да буду једне другима целати и да сурово користе минималну позицију моћи на коју су дошле. Зато је мајка окрутна према кћери, а свекрва и заове према снаји, иако је та моћ коју осећају само илузија, будући да сва потиче од – мушкарца. Сведене су на функцију и чини се да су им одузета сва права. На крају су ту да ураде оно што им се каже.

Деца радости јесте драма у којој се јавља широк дијапазон ликова у смислу представника различитих генерација, а самим тим и различитих светоназора и погледа на свет уопште. Гледано из перспективе номенклатуре, односно имена појединих сцена, а и неких ликова или њихових описа и места на списку ликова на почетку драме, ауторка као главног јунака обележава Песника. Песник се рађа као вољено и жељено дете, а постаће велики човек, велика звезда чија ће слава наставити да живи и после његове смрти – о чему сведочи то што заузима своје место у раму за слике на сцени, а и сведочења његове мајке на гробљу. Он није волео ауторитет, мрзео је своје родитеље и свог стрица, тачније, увиђао је њихове мане и није му се то допадало. Његова способност да јасно види и сагледа свет, да га разуме али и осети, уједно је и дар и проклетство. „Гушим се од свега. Ја све видим и све осећам и знам и чујем кроз зидове. Мене гледају очи, хиљаду очију, ја чујем гласове, они плачу, певају, моле се, дозивају ме” [*Деца радости*, 143]. Волео је лепоту у сваком смислу, а посебно је био везан за Принцезу, што постаје приметно много више после њене смрти него за њеног живота. Његова интелигенција се истиче одмалена – поред тога што је био одличан ђак и лако се сналазио у школи, каже се да је читао Камија још у десетој години, да је сам, на основу својих убеђења, тражио да га крсте (што је посебно занимљиво будући да је рођен у породици комуниста и у време када је комунизам цветао) и да је активно мислио о смрти још од детињства. „Он је хтео, рекао је ја нећу да умрем и да ме после не буде, хоћу да ме буде, то је рекао” [*Деца радости*, 123]. Ово му се на неки начин и остварило, будући да је оставио песме које су наставиле да живе после њега, те да сећање на њега никада није замрло. Песник жели да сваки дан буде празник, ако човек кратко живи, а у тој тежњи му се прикључују и Принцеза и Златни Дечак, *деца радости*, који желе да буду бољи од својих родитеља и који су сведоци њихових и успона и падова. Можда је управо то оно што ће их тако грубо одвући ка опијатима, односно ка хероину, који ће значити њихову коначну пропаст. Дрогирање им ствара утисак непрестане еуфорије, среће у којој обитавају и која им онемогућава да доживе живот у његовој пуноћи јер је сваки тренутак ван наркотичке опијености једноставно сив и неприхватљив.

Деца би требало да буду радосна зато што су безбрижна. Када не порасту и продужавају ту радост кроз екстазу, љубав, бол и стално трагање за лепотом, они постају нешто друго. Постају деца смрти у радости. Они који су били уметници оставили су трага, остали су само имали живот који је био уметничко дело. И ми живи можемо да причамо о њима, да их пожалимо и прикажемо како су полетели и пали [Marković 2016].

Песник је посвећен и свом писању, осећа да то што чује и види мора да изрази кроз своје песме, али уједно осећа и срамоту, тачније чини му се да нема права да пише, да није довољно

вредан да би он био тај који кроз песме изражава патње света. Све те емоције које га преплављују чине да се често осећа препуно, да се гуши и да жели да од тога побегне, и бежи у самоћу и у поменуто дрогирање. Песник вечито трага за неком већом истином, за смислом којим би обујмио свет у којем постоји. Чини се да му не прија слава и велика популарност, не свиђа му се, иако је на крају прихвата као нужну последицу својих деловања. Последице те славе и јесу делом оно што га води ка смрти – изгледа да није могао својим сензибилитетом да поднесе нову, грубљу генерацију која га је обожавала, а уједно није желео ни да живи у свету у којем оних које воли и с којима би желео да дели живот више нема, па на крају и умире, заузевши своје место у вечности. Златни Дечак је Песников брат од стрица и део нераздвојне тројке у драми. Он је „вољено дете” Народног Хероја и Партизанке, које рано остаје без мајке, и то на начин лишен милости – она ће се обесити, а њега ће та туга обележити. Златни Дечак је јак и здрав, отац га пушта да ради шта год хоће јер га син подсећа на његовог најбољег друга, рођеног брата Партизанке. Још у десетој години биће склон ноншалантном односу према правилима и свету одраслих – он ће се сакрити испод стола са флашом вина. Верује да у животу треба све пробати и није оптерећен принципима и начелима који би га спутавали у томе. Златни Дечак је несрећно заљубљен у Принцезу и често је његово понашање оштар контраст Песниковом, када је однос према њој у питању, иако је Песник тај на кога је усмерена Принцезина пажња. Добар је пријатељ, ту је да помогне осталима и да им да одговарајући савет, односно да примети и прокоментарише оно што је њима важно. Иако син упадљиво богатих родитеља⁴⁴, најбогатијих од свих представљених у драми, дуговаће Ратнику новац за дрогу. Но, будући из такве породице, он се не оптерећује материјалним и то за њега нема исту вредност и важност као за Ратника. Иако отац покушава да му спасе живот после Принцезине смрти, шаљући га на рехабилитацију, и он ће завршити предозиравши се. Ратник припада млађој генерацији, оној рођеној седамдесетих година. Одрастао је у малом стану, са оцем који га је тукао и мајком која је била превише обузета својим патњама да би се за њега на прави начин заузела. Ратник је несрећно заљубљен у Музу, која је обузета Песником, због чега је он видно љубоморан. Тај приказ његове наклоности у ствари говори о језику насиља на који је навикао, једином језику којим је умео да комуницира. Он је описан као леп, згодан и снажан, бунтовник који западне у лоше друштво и кога породична ситуација и нарав доведу до тога да постане добровољац у паравојним јединицама и умре млад у рату.

Јунакиње драме *Деца радости* могу се поделити у две категорије – мајке и ћерке, које су представљене као супарнице, на неки начин. Мајке у својим кћерима виде младост коју су изгубиле, а кћери осећају недостатак мајчине пажње и љубави која им је потребна.

Мајчин став према одраслој кћери је врло двојак. У својем сину тражи бога. У својој кћери проналази двојницу. 'Двојник' је двојака личност. Убија онога од којег потјече [...]. Тако и кћи, постајући женом, осуђује своју мајку на смрт, а ипак јој допушта да даље живи. Мајка се понаша посве различито оvisно о томе схваћа ли развој својега дјетета као обећање пропасти или ускрснућа [Beauvoig 2016: 421].

Принцеза је „пажено дете” незаинтересоване мајке Балерине и оца Писца Дисидента који је обожава. Она је ћерка уметника, самим тим је одмалена имала прилике да буде део бурног друштвеног живота. Изузетно је везана за оца, зато је и снажно погађа када он потпуно заборави

⁴⁴ Као и остала деца, и он је дубоко разочаран у своје родитеље. „Толико су стари а раде такве ствари” [*Деца радости*, 135], прокоментаришаће пошто буде заједно са Песником и Принцезом сведок прелјубе која се одвија међу њиховим родитељима. Уверење да су они бољи од својих родитеља толико је снажно у њему да га изговара са мирноћом и апсолутном убеђеношћу.

на њу, пошто се други пут ожени. Мајку замрзи пошто је била сведок њене прељубе. Принцеза вапи са пажњом, жели да је срећна, осећа свет на један специфичан, нежан начин. Не успева да се пронађе – Анђео Екстазе нам открива да је покушала да буде списатељица, глумица, певачица – но ни у једној од тих сфера није имала жељене резултате. Она се тражи, али не толико са циљем да успе колико са циљем да пронађе своје место на овом свету. Чини се да га проналази поред Песника, но тај однос није оно што је она замишљала и прижељкивала. Принцеза показује необичне склоности од раног детињства, брине је да ће протраћити свој живот тако да у једном тренутку престаје да једе и спава јер је статистички подаци који говоре о томе који део свог живота човек проведе у јелу или спавању, дубоко узнемиравају. Она жели да живи у друго време и у другом свету, у овом се осећа невољено и мисли да ништа не уме, да ништа није постигла. Тако и умире од хероина, свесна да неће остати упамћена. Друга ћерка је Муза, заљубљена у Песника, исто као и Принцеза, но знатно млађа од ње. Њу карактерише изразита сексуалност и жеља да буде лепа, да буде примећена – све оно што јој мајка одмалена забрањује. Жели славу, вероватно је то део разлога због чега јој је Песник тако привлачан и зашто пристаје на тајни однос са њим. Цела њена појава увек је обојена тиме шта је обукла и како се носи. После Песникове смрти ће се удати у иностранству и имати децу, мада неће доживети старост. Пред крај свог живота каже да је читав њен живот био фалш. Као да је стално покушавала да буде нешто што није да би добила оно што је мислила да жели. О њима се може говорити као о читавој једној генерацији која је жртва друштвене идеологије и која страда спрам промена које њихови родитељи спроводе, неспособни да се са њима на прави начин носе.

Женски ликови драме *Пет живота претужног Милутина* више су драмске функције него развијени карактери. Оне су пратитељке главних ликова, носилаца амајлије, њихове мајке, жене, ћерке. Уз Милутина се појављују Мајка и Баба, као и Свиња. Ликови су поређани по стереотипу који се везује за токсичне породичне односе. Мајка и Баба, које су снаја и свекрва, међусобно се мрзе, и њихови ликови су обојени коментарима и делима који су усмерени на то да свака стекне наклоност мушких чланова породице за себе, ружећи и оповргавајући ову другу. Мајка трпи Очево насиље, а за сина је чврсто везана, она је та од које ће и потећи амајлија и вечни живот Милутинове душе. Баба ће је, очекивано, називати вештицом, док притом њено понашање – грохотно смејање у неприкладним ситуацијама – заправо подсећа на злу вештицу. Она је борбена и верује да ће надживети све, воли свог сина и жали за њим. Посебно је занимљива њена наклоност према Свињи, коју зове Медена и коју штити сопственим животом. Марко, поред поменутих ликова који га окружују док је беба, кад постане хајдук и газда, око себе има Пастирицу, У Главу Не Ваља Снају и Снају Ћопаву Разроку Бркату. Пастирица је млада девојка, жељна љубави, лепа. Она жели часног мужа, а испрошена је за богатог, који ће јој омогућити да буде газдарица, што се њој допада. Марково напастовање јој квари планове, лаковерна је и делује приглупо. Пошто се уда за Марка и постане газдарица као што је планирала, она води имање и брине се о породици, и наравно, мрзи своје снаје.⁴⁵ Снаје се, у складу са стереотипима, мрзе и вређају међусобно, чак се и потуку у једном тренутку. Уз Стихоклепца се појављује Болничарка, која је невина и учена, брине о повређеним учесницима Првог светског рата и у слободно време доста чита – Стихоклепац ће и рећи да је љута јер је много читала, чиме се имплицитно указује на потребу да жене треба држати у незнању како би биле мирније и ведрије. Њу ће напастовати

⁴⁵ Оне су постављене контрастно, на шта упућују и њихова имена – У Главу Не Ваља Снаја је глупа и не схвата ствари, али је лепа и стално се смеје, зато и заврши у свекровом наручју, за шта бива кажњена одсецањем језика, док је Снаја ћопава разрока брката способна и паметна, али ружна и непривлачна.

и Стихоклепац – „онда ме је једном испипао кад сам од умора заспала близу њега” [*Пет живота претужног Милутина*, 235], а онда и Тихомир. Уз Тихомира се у Немачкој појављују три жене, Удовица, њене јетрва Млада и ћерка Гретица. Удовица је вредна, радна жена, која је храбра чуватељка дома док мушкарци ратују, али која је, као и преостале две, жељна мушког присуства. Млада је жељна свега, будући да је била удата свега две недеље кад је њен муж отишао у рат и о ком после није чула никаквих вести. Гретица сања о првој љубави, о страсти, брине о свом изгледу и чека да јој неко посвети пажњу. „Гретица се гола огледа и мисли хоће ли неко видети како је она лепа. Када ће? Хоће ли сутра? Колико ће још бити овако лепа?” [*Пет живота претужног Милутина*, 242]. Она је најживља и најотворенија од три жене, жели да живи пуним плућима и да са Тихомиром побегне у Америку. Иако све три жене затрудне са истим човеком, чини се да то не квари њихове односе, или се макар драмска радња на то не фокусира.

Уз Комесара иде Учитељица, млада жена која жели потомство и коју брак испрва не занима, али која ће, пошто затрудни, постати Комесарова жена. Она је способна и брине о свом мужу, као и о свом сину касније. Стало јој је да се покаже, поготово у друштву образованих људи. Млади Ливац има партнерку Младу Инжењерку, образовану младу жену која је доктор наука, завршила два факултета, много чита – снажно је истакнута њена интелектуалност, чак се и као хоби наводи учење језика, мада је уз то наведена и вожња бицикла јер је она свесна да је физички напор, као и правилна исхрана, важан за здравље. Предана је свом послу, своје време и обавезе тако прецизно планира да подсећа на робота више него на човека – све је подређено осећају дужности и жељи да се буде друштвено користан до те мере да је лично апсолутно потиснуто. У последњој сцени се појављују Владина Службеница и Гретицина Беба. Гретицина Беба је сада старица, успешна жена која је психијатрица и списатељица и која је у драми окарактерисана као емотивно оштећена. Владина Службеница је zgodna, привлачна жена која носи уску сукњу и штикле (иако је кренула у шуму) и која се непрестано слика телефоном, али која је уједно и образована – студирала је енглески и немачки, па је запослена као преводилац у скупштини. Она је разведена, самохрана мајка која живи са својим родитељима и покушава да преживи и помогне сину да добије стипендију која би му омогућила да оде из земље и добије шансу за пристојан живот. Управо је она таква, сналажљива и спретна, образована и приглупа, пожртвована и површна у исто време, прва жена којој је пружена прилика да наследи чувени рог-амајлију, и која прва од свих носилаца амајлије не слуша пажљиво и слепо упутства која су јој уз амајлију дата већ жели да види шта је то заправо, да проба – па се уместо у неповредиву, потентну јунакињу која би могла да руши све пред собом, трансформише у Бабу с почетка драме, чиме се затвара круг. Кратке сцене, фрагменти из живота јунакиња које се појављују у овој драми не дозвољавају ширу карактеризацију нити психологизацију јунакиња која би задирали даље од стереотипног представника одређеног друштвеног слоја и времена. Опет, чињеница да се ради о великом временском распону и женама различитог порекла, изгледа, образовања, културе – пружа могућност да се, макар у обрисима, сагледа развој типичних, можда и доминантних представница времена и друштва, те да се уоче преносиве особине које захватају сваку генерацију у неком облику.

Драма *Ливада пуна таме* фокусира се на две јунакиње, Мајку и Вољену. Мајка, „жена која прави цивилизацијски скок” [*Ливада пуна таме*, 280], јесте студенткиња која затрудни док је на студијама и тако разочара своје родитеље и њихова очекивања. Она је заносно лепа, опис њене косе наличи оним из народних лирских песама, а управо је за ту косу мајка чупа онда када јој је ћерка непослушна.

Револт је још већи у честим случајевима кад мајка изгуби свој престиж. Доживљава је се као ону која чека, подноси, жали се, плаче, ради сцене, а у свакодневној реалности та незахвална улога не води никаквој апотеози. Као жртва је презрена, опака, мрска. Њезина се судбина чини као прототип блиједог *понављања*: кроз њу се живот само глупо понавља, не идући никамо. Заробљена у својој улози кућанице, зауставља ширење егзистенције, она је препрека и негација. Кћи јој не жели сличити [Beauvois 2016: 203–204].

Сложени односи мајки и ћерки јесу предмет ове драме од почетка. У детињству је мајка била приморана да много ради, будући да потиче из сиромашне породице, а била је изложена насиљу – малтретирани су је и отац алкохоличар и мајка. Одмалена је знала да се снађе у свим ситуацијама, навикнута на ударце, пипкања и вређања. Она крије своје порекло, будући да је једног момка због тога већ изгубила. Делује неустрашиво, мада је очито да пати и да се плаши. Упркос раној трудноћи, Мајка успева да заврши факултет и постане наставница, одвоји се од своје породице и потпуно раскрсти са својим коренима, макар физички. Иако не туче своје ћерке и не вређа их на начин на који је њена мајка њу вређала, ни Мајка није најбоља у улози по којој је добила име. Њена друга ћерка Вољена је иритира и оптерећује, иако јој говори да је воли највише на свету. Ћерка је заљубљена у истог дечка као и њена сестра, Неволјена, која је мрзи баш зато што је Мајка воли. Управо и зато Вољена за сестру каже да је зла. Тек кад одрасту и кад Неволјена затрудни, Вољена ће јој помагати, иако ће и тада бити очите разлике међу њима. Док је Неволјена прагматична, тежи сигурности и у послу и у одабиру мужа, Вољену привлачи лично задовољство пре свега – зато мења факултете, тражи се, проводи време у изласцима, уз алкохол и опијате. Неволјена је одговорна, зна шта је ред и поштује обичаје и испуњава оно што се од ње очекује, а Вољена ставља себе на прво место, важна јој је Једнорогова пажња, више брине о журкама него о свом детету, осећа непрестану осуду својих родитеља због животних избора које прави, али то је не спречава да настави да живи, бринући о свом проводу пре свега. Вољена чека да је неко спаси, не преузима одговорност за свој живот до самог краја. Дете, „мучитељица своје мајке Вољене” [Ливада пуна таме, 280], као да је оваплоћење друге стране Вољениних страхова – она је биће које зависи од Вољене. Спречава је да живи онако како би хтела, као да јој је сметња у животу. Зато Дете на све начине и покушава да скрене родитељску пажњу, али је не добија. Мајка је стално оставља да би излазила са мушкарцима. Чини се да је Дете добра мајка, она се брине о свом сину кога и Вољена јако воли. Женски ликови ове драме су сви повезани родбинским односима и представљају женску страну једног породичног стабла, указујући на његов развој, али и на понављање грешака из генерације у генерацију.

Ликови које смо, за потребе овог истраживања, одредили као жртве, јесу они који пате, чије су судбине махом везане за неког насилника и који су, једноставно, жртве тешког живота. Уочљиве су међу њима многе разлике, али им је заједничко то да не успевају да пронађу срећу у животу нити да успоставе здраве међуљудске односе. Било пасивни или активни јунаци сопственог живота, они на крају страдају. Њихов животни пут не може да их ослободи окова жртве које носе.

6.3.3. Ликови-симболи

У ову групацију су смештени драмски јунаци који својом појавом више носе некакво апстрактно значење у вези са драмском радњом или драмским јунацима који јесу развијени карактери. Они су симболи, носиоци одређене вредности или одређеног осећања.

Иако заправо жртве, а уједно и нека врста колективног лика, девојке које се појављују у драми *Шума блиста* најпре се могу појмити као симболи, носитељи једног скривеног, вилинског света, мистичног блистања шуме у којој се назире душе невино страдалих. Оне, такве, постају симболи чистоте – иако ће их судбина која им је намењена сасвим сигурно испрљати. Маца је та која највише обраћа пажњу на девојке напољу, и то није случајно. „Наравно, ту је и 'неугодна' тема комада, судбина младих жена / белог робља које се огледају у судбини главне протагонисткиње – кафанске певачице и јесте њихова будућност” [Шић 2009: 9]. Девојке, именоване са Плава, Црна, Смеђа и Дете, описане су као „ухваћене поред пута, кренуле да виде нешто, да доживе нешто, да зараде нешто” [*Шума блиста*, 238]. Будући да су именоване по бојама косе – што је стереотипно означавање жена, односно по узрасту, оне немају јасно изражен идентитет. Из њихових успутних разговора и из сонга који певају сазнаје се понешто о њима, да је једна удата, да једна има децу и да су и оне, и пре него што их је живот приморао на то да постану „роба”, биле жртве породичног насиља. За разлику од осталих ликова у драми које је живот већ прегазио и који више немају чему да се надају, оне заједно, упркос својим патњама и животима које остављају прелазећи границу, маштају о бољем, о томе да ће дочекати своју срећу и да ће жртва уродити плодом. Управо су оне, такве, „испрљане” животом али заправо чисте, те које могу да чују како душе певају и које могу да виде како се тамо у шуми нешто светли, како блиста. Прича о девојкама које су ту стрељали и по чијим необележеним гробовима сви газе, даје се као нека врста паралеле причи о девојкама које су пред нама – и једне и друге невино страдају од руку безобзирних људи и повезане су са природом на неки необјашњив начин. На крају драме их Газда спушта низ тобоган једну по једну, тиме их симболички преводиће у „бољи живот” за којим чезну. Оне су носитељке веома потресних сцена у драми и вилинске су природе, а у њиховом говору су садржани фолклорни и фантастични елементи.

У драми *Ливада пуна таме* највећи је број ликова који се могу посматрати као симболи. Наиме, реч је о чудноватим јунацима, необично именованим, који својим именима сугеришу на то да је реч о чудовиштима, али својом појавом заправо указују на то да су симболични прикази страхова главних јунакиња Мајке и Вољене. Страхови Мајке материјализовани су у лику Безглаве, која је „страшно чудовиште” и која се појављује у тренуцима када се она највише боји – кад је сама у соби и пати због момка који ју је оставио (иако крије сузе) и када је отац сексуално напаствује. Безглава се крије испод кревета, као и сва чудовишта, и иако представља њене страхове, она не плаши Мајку, али наглашава њену патњу. Вољена, као и њена мајка, има страхове – њено чудовиште Једнооки појављује се увек када је она сама, мучи је и малтретира на начин на који деца малтретирају једни друге, уз велику дозу окрутности. Вољена је, за разлику од Мајке, видно престрављена од свог чудовишта, она своје страхове не крије и упорно тражи утеху – али је не добија на начин на који јој је то потребно. Дете се у једном тренутку, када порасте, трансформише у Трооку, страшно чудовиште – као да је било потребно да постане страшна, безоблична и дебела да би имала снаге и моћи да се супротстави рођеној мајци и после сукоба, као победница, изађе преображена у прелепо Дете. Ови симболички јунаци можда отежавају

разумевање драме, али су један својеврстан сликовит приказ страхова које носи сваки појединац у себи и према томе се издвајају као занимљиво решење којим ауторка указује на тешкоће човекове судбине.

Ликови-симболи не утичу на главни ток радње, они је тек употпуњују, мистицизмом и психологизацијом тема постављених у драми. Сама драмска радња би могла да функционише без њих, но изгубио би се значајан поетски део и семантичка дубина јунака и прича, што их чини неизоставним елементима ове две драме.

6.3.4. Приповедачи

Епизација драмског текста је нешто о чему је већ говорено у претходним поглављима, а када је о драмским јунацима реч, овај поступак се остварује, између осталог, увођењем ликоварапсода, наратора, оних који воде кроз радњу успут коментаришући драмске ситуације, попуњавајући празнине у биографијама јунака-карактера и најављујући догађаје.

Драма *Деца радости* представља приказ једног историјског периода, времена стварања и разарања Југославије које се прати како кроз породичну историју и судбину ликовара, тако и кроз коментаре јунака чија је функција управо то – да на основу свог специфичног искуства дају коментар на време у којем су живели. Из породичних рамова за слике који се налазе на сцени излазе се два брата (Народног Хероја и Официра и Партизанкин), незаборављене жртве Другог светског рата. Њиховим животним причама уводи се слика комунистичке идеологије кроз виђења малих људи. Сеоском Учителу је тако важно да нагласи да није издајник, да је живео и умро за просперитет других, за идеје комунизма – рад и равноправност свих. Из разговора браће открива се да је погинуо пошто су га ухватили док је делио летке на бициклу. Млади Партизан истиче да је материјалист и модернист, да је у Паризу паралелно студирао књижевност и комитерну, писао песме које нису биле добре, али да је његов живот једно ремек-дело (нешто слично ће бити речено и за Златног Дечака, за ког се од почетка истиче да веома личи на свог погинулог ујака). Лик који излази ван димензије свих осталих у драми, а који лебди над свима јесте Анђео Екстазе. У овој драми је једино он тај који се трансформише два пута, у два погинула брата, и има своју гардеробу на сцени. Иначе је наратор, чија је појава уобичајен поступак у драмама Милене Марковић. Анђео Екстазе најављује и коментарише пре свега *децу радости*, а онда и време и друштво који се у драми приказују. Поред те улоге, додељена му је још и улога смрти – он је ту да их све поведе у смрт и са њима води последње дијалоге. Говорећи о савременој драми, Саразак истиче да коментари у њој могу бити тројаки – да се односе на радњу, на свет или на саму драму [уп. Sarazak 2009: 85]. Марковић у својим делима посеже за прве две врсте, као у овом случају. Њихови носиоци су или ликоварапсоди (као што је Анђео Екстазе) или хорови. Дакле, димензија овог лика је двојака – ту је да коментарише и води гледаоце кроз догађаје, упознајући их са јунацима и околностима, али је и као некакво провиђење које само троје главних јунака могу да виде и који бди над њима водећи их, ипак, чини се, директно у пропаст. Као да им он пружа родитељску топлину и разумевање које од својих правих родитеља нису могли да добију, али како је сâм нестваран, као некаква халуцинација, тако су и ти жељени односи и разговори само илузија.

Драма *Пет живота претужног Милутина* има другог наратора у свакој сцени, тачније у свакој причи. Свиња је, као и остале животиње у овој драми, нараторка, и то у почетној ситуацији, оној која прати пре свега Милутина (заједно са Јарцем). Занимљиво је да је у народној традицији јарац симбол плодности, али и да има демонску природу, а уз то је још и жртвена животиња [уп. Толстој и др. 2001: 272]. Свиња ће потом бити приморана да постане Маркова мајка, али ће пре тога појести мртва тела убијених чланова породице – те тако оправдати животињско одређење (сваштојед) и потврдити своју анималну природу. Маркову причу сазнајемо слушајући Овцу (чија је функција да приповеда у сцени која се односи на Пастирицу), а Тихомирову ће приповедати Немачки Овчар. Нарацију око Стихоклепца води Мува. Причу око Комесара прати и појава Краве, коју Тихомир воли и зове је Медена (прави се паралела између односа Бабе и Свиње), с тим што Тихомир не успева да сачува Краву од свог сина. Део приче која прати Младу Инжењерку, односно њену смрт, као наратор ће испратити Сова. Занимљиво је да је у народној традицији ова животиња симбол неудате жене и повезује се нечистим силама, а може бити и предзнак смрти [уп. Толстој и др. 2001: 503]. Наратор у последњој причи је Јелен (животиња која се у традицији веома поштује, носилац божанствене и сунчане симболике [уп. Толстој и др. 2001: 247]). Они су ту више као занимљиве илустрације, као ликови из басне, но не нужно и носиоци поуке. Њихов говор је лирски обојен, са одређеном дозом хумора.

Приповедачи нису необична појава у савременој драми, и у овим драмама је њихова функција најпре информативна. Но осим што су носиоци информација у тексту, њихов говор крије и додатну димензију – критичку, друштвено-ангажовану (*Деца радости*) и забављачку, хумористичку (*Пет живота претужног Милутина*). Свакако допуњују драмску радњу, дају одговарајући контекст и олакшавају праћење сценске радње.

6.3.5. Колективни јунаци односно јунаци у групама

Колективни јунаци се појављују као представници одређене социјалне групације и носиоци су заједничких особина, често негативних, које аутоматски осуђују време и друштво који су их таквима направили. Ови јунаци указују на то шта све не ваља у једном друштву и које су то особине колектива на које треба обратити пажњу како би се оне промениле.

Два пецароша и два домороца из драме *Шине* су ликови изграђени на истим принципима – као они који не толеришу ништа туђе и који само присуство различитости доживљавају као напад на који мора да се одговори силом. Мржња и спремност на сукоб су доминантне у њиховом односу према другима. Њихова имена су најмање дистинктивна, нема описа поред на списку лица на почетку управо зато што нису ни потребни – то је сваки човек из малог или локално острашћеног места (поготово у временима у којима је владала мржња по националној и верској основи). Препознатљиви су по својој мржњи и спремности да из своје доколице (јер из њихових међусобних дијалога је јасно да живе испразне животе) изађу зарад физичког сукоба са неким ко никакве везе са њима нема и ко их ничим не вређа (осим својим сопственим постојањем у њиховом окружењу јер место му је тамо одакле је, шта тражи ту), а у оба случаја је сукоб очекиван и предвидљив.

У свету у коме се разметљиво парадира мушкошћу, сексуална фрустрација постаје корен насиља. За разлику од Домородаца, код Риболоваца се фрустрација манифестује кроз недостатак храбрости. Појављивање непознатог мушкарца с ожиљцима у друштву 'њихове' девојке буди завист – они немају девојку и немају ожиљке – доказе храбрости и мужевности [Milivojević-Madžarev 2008: 162].

Сви ови ликови служе као илустрација како ратна, сиромашна времена од људи праве олупине које умеју да комуницирају једино песницама и оружјем. Сви ликови ове драме су „статично конципирани”, немају могућност да доживе промену, пасивно се препуштају ситуацији која их је задесила, без икакве помисли о побуни. „Ауторка ликове лишава могућности да досегну самоспознају и да доживе промену, чиме обликује свет у којем влада песимизам и резигнираност” [Делач Кончаревић 2020: 96].

Драма *Шума блиста* поред неименованих, има и групе јунаке – раднике и пословође. Управо у опису њихових ликова долази до могућности завиривања у будућност и уједно до продора мистичних сила, које воде рачуна о карми и плаћању за грехе почињене спрам непоштовања гробља и природе: „Они секу шуму, после ће да се разболе, да ослепе, неће моћи да легају са женама, деца ће да их пљуну под старост, ако доживе старост, али тога сад нема у овој причи” [*Шума блиста*, 238]. Овим се директно урушава драмска илузија јер се све представља као прича, а не као реалност (мада прича делује сасвим реално), а веровања о казни која сустиже оне који скрнавe нешто што би требало да буде свето лице на приче из народних предања. Они су у драми безобзирни према упозорењима која им изричу и Маца и Срећко јер гробље није регистровано и као такво у бирократском свету не постоји иако је очито ту, и настављају да извршавају свој задатак тиме дехуманизовани, готово претворени у роботе капитализма који, зарад новца, беспоговорно обављају задат им посао. Можда је баш зато њима, као слепим послушницима зла новог времена, најављена заслужена казна и пре почетка драмске радње.

Чини се да су ови јунаци замишљени као некаква искривљена слика јавног мњења, не у смислу изостанка веродостојности већ као јасна критика друштва чија је слика јавног простора таква каква је. Овим се успоставља снажан критички однос према појавама одређених групација у друштву, које су толико препознатљиве да се могу назвати чак и – нормалним.

6.3.6. Јунаци грађени по постојећем предлошку

Митови и архетипи у служби драме нису новина – још од античких времена се сусрећемо са митским јунацима на сцени.

... да је мит, како нас је упозорио Давињо, ограничавајући фактор кад је у питању његова употреба у модерној драми, али и да се разбијањем митског, одлучним прекидом с наивним схватањем традиције добија могућност за драматичан приказ актуелног у људској ситуацији, чак колективне судбине нације [Стаменковић 2000: 84].

Митови се, дакле, често користе као универзална слика актуелног, као један општији приказ појединих ситуација којима сведочимо. Говорећи о природи митова, Мелетински истиче да су они „повезани са магијом” и да представљају „средство одржавања природног и социјалног поретка”, затим да „митско мишљење располаже извесном логичком и психичком особеношћу”

и да је митотворство специфичан језик путем којег је човек објашњавао свет, а и самог себе; док Јунг мит доводи у везу са колективним несвесним и са архетиповима [уп. Meletinski 1983: 155–158]. Ова архетипска природа омогућава, опет, да се свакодневна ситуација уздигне на виши ниво и покаже као резултат колективног, који се понавља кроз векове. „Из страха пред будућношћу постмодерна књижевност се окреће уназад, цитира традицију, користи познату грађу и мотиве (интертекстуалност), брише границе између 'високе' и 'ниске' културе и немилице користи стилско средство понављања” [Zobenica 2017: 652]. Све постаје равноправно у смислу важности теме и све се представља као поновљиво и већ виђено. Милена Марковић се служи постојећим обрасцима како би и кроз ту, унапред већ добро познату призму историје, мита или бајке, указала на проблеме савременог човека и друштва. Занимљиво је да три драме које су тако грађене дају слику целокупног живота својих бајковитих односно митских или историјских јунака и показују како се архетипске матрице остварују кроз читав живот једног мушкарца, односно једне жене.

Баш ту поруку бајке преносе детету у обухватном облику: да је борба против озбиљних тешкоћа у животу неизбежна, да представља неотуђиви део људског постојања – међутим, ако се особа не повуче, већ с чврстим ставом дочека неочекиване и често неправедне тешкоће, онда ће савладати све препреке и, на крају, изаћи из тога као победник. [...] у бајкама је зло, као и врлина, свеprisутно. У скоро свакој бајци добро и зло су отеловљени у неким ликовима и њиховим поступцима, као што су добро и зло свеprisутни у животу; а склоности ка оба су присутне у сваком човеку. Та дуалност представља морални проблем и захтева борбу ради разрешења [Betelhajm 2015: 14].

Оно што ће драмски свет разликовати од бајковитог јесте реалност која избија из сваке сцене – срећан крај не мора нужно да се деси онда када би требало, он се осваја, временом. А ни то време и труд односно потрага драмског јунака за идентитетом која би требало да води ка остварењу животног пута, не мора да доведе до замишљеног срећног краја, али свакако води до – разрешења.

Она [Милена Марковић] пише о судбинама људи које ми не желимо да гледамо и да знамо за њих, а истовремено се тај свет, како примећује Јанежич, испоставља као митски. Кафана постаје крај света, подручје свесног мрака, и поприма одлике митског, као и у *Находу Симеону*, и у *Шума блиста*, поменуо је Јанежич, истичући да та карактеристика њених комада није вештачки створена кроз формалистички поступак, већ је природна и као таква делује на врло различитим нивоима, терајући нас да у све то уронимо као у неки вртлог [Пејчић 2009: 14].

6.3.6.1. Бајковитост у драми

Служећи се именима бајковитих јунакиња, Милена Марковић повлачи низ особина и ситуација које се за ове везују и присаједињује их у једну жену, своју Јунакињу, водећи читаоца кроз њено одрастање. Оно што је занимљиво јесте да ауторка у драми *Брод за лутке* узима почетне ситуације из бајки, оне које јунакиње одвлаче ка невољама, но не доводи их до тренутка када се у причу укључују помоћници, кад се савладавају препреке, а камоли до срећног краја – тога у овој драми нема. Драмска јунакиња мења свој облик како одраста, те од једне бајковите јунакиње постаје друга, али ни у једном случају не успева да научи на грешкама, да се одмакне од проблема нити да дође до разрешења. „Драма је настала као прича о човековој тежњи за

целовитошћу личности која, како сматра Милена Марковић, не може да се оствари због сулудих захтева, прохтева и осетљивости света. Потпуну целовитост и самозадовољност човек може да оствари једино ако прихвати да делује у оквиру задатог модела” [Кулић 2015: 56]. Чини се да је свет највећи противник бајковитих јунака Милене Марковић, он им не дозвољава да се остваре и задобију целовитост. Бајка, ипак, у драми Милене Марковић не функционише „као сложени и многозначни феномен”, код који ауторка користи везан је више за стереотипе о бајци, бајковитим јунацима и нужном срећном крају, с принцем који спасава лепу принцезу и дворцем у ком се живи срећно до краја живота, она ту врсту сентименталности изокреће и пародира, спроводећи „особиту иронијску ресемантизацију бајке” [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 588]. Бајке у драмском свету Милене Марковић, дакле, нису приповести са срећним крајем где добро побеђује и где се на препреке наилази како би се, њиховим савлађивањем, доказало да су јунаци достојни награде која следи. Делач Кончаревић у архетипском дозивању јунакиња уочава наглашене карактеристике појединих ликова – Алису тако одликује знатижеља и трагање за идентитетом, Златокосу жеља за припадношћу, Снежану породична изолованост, жеља за остварењем у љубави Палчицу, нежност и презаштићеност Принцезу, те одбаченост и грубост Вештицу. Даље говори о именима патуљака – Уча је докон а име сугерише да би требало да је mudar, Љутко није наивна прзница већ агресивни, сексуално фрустрирани младић, а Поспанко је наркоман те стога непрестано у несвести. Жабац жели насилно да узме оно што му не припада, као и Ловац, а Ивица и Марица су „гурнути у свет како би се суочили са његовим ужасима”, док је Медведић инфантилна кукавица [уп. Делач Кончаревић 2020: 243–244]. Тако да бајковити јунаци драме јесу једнодимензионални, као у бајци, но особина чији су они носиоци отвара далеко комплексније психолошке, идентитетске проблеме, поготово ако је реч о јунакињама које су, заправо, једна жена.

Јер не треба заборавити да бајка увек у позицију јунака који трага за нечим, јасно дефинисаним, по правилу племенитим и од опште користи, ставља само мушкарца. Награда за труд никад није циљ потраге. Храброст, домишљатост и племенитост, којима се стичу пријатељи и помоћници на том тегобном путу, основне су одлике јунака. Он није свемоћан, али поменуте особине чине га кадримом да као људско биће оствари циљ, да сазна, открије и потом ’живи срећно’. Бајка, међутим, никад не даје жени (девојци) такве задатке, чак и кад је субјект повести. Она је по дефиницији беспомоћна, она кроз опасности пролази без вишег циља и углавном не својом вољом, њени помоћници гледају на њу као на објект сопствених жеља, најчешће недвосмислено еротских. Судбина јунакиње *Брода за лутке* пресликава ту схему и тако износи на видело депримирајућу чињеницу о непроменљивости улоге која је додељена жени [Миочиновић 2020: 70].

Можда је баш то разлог што су Милени Марковић биле јунакиње бајке много већа инспирација и одабир за централну позицију у драме, док су мушкарци они који се појављују као епизодне улоге у животу главне јунакиње. Пре него што пређемо на детаљну анализу драмских јунака, позабавићемо се прототипима којима се ауторка служила при њиховом грађењу.

Од Мале Сестре (за коју се исто тврди да потиче из бајковитог кода, формулативним именовањем бајковитих јунака према породичној хијерархији, будући да је општепознато да најмлађи и најмањи јунаци бајке бивају они који се до краја истакну својом храброшћу и добротом као главни [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 589]) она се прво претвара у Алису – Керолову јунакињу која је, не хтевши више да слуша приче своје сестре које су јој постале досадне, лакомислено појурила за Белим Зецом сумњивог изгледа и понашања, те падала и падала и падала и падала, све док није доспела до Земље чуда. Мотив досаде је важан и у драми Милене Марковић.

Алисине стремње су дубље и комплексније од оних које исказује њена сестра, иако их можда ни она сама не разуме до краја. Оно што јој јесте јасно је жеља да оде, да се одвоји од света који јој ни по чему не паше. Досада онда постаје празан простор који треба испунити, који захтева одређену дозу креативности и маштовитости и који је, мада то тако не изгледа у први мах, покретачки. Керолова јунакиња је радознала, жељна авантуре, но непромишљена и неопрезна, што је увлачи у разне невоље (а све ове особине препознаћемо и у драмској јунакињи, посебно када јој Велика Сестра спочитава како би требало да се понаша). Воли да се прави паметна, да се служи „великим речима” које погрешно изговара, да чврсто излаже научне чињенице да би одмах потом посумњала у истинитост својих тврдњи. Она само хрли напред, даље у својој авантури, не мислећи притом о својој добробити, о повратку кући, па чак ни о томе како да себи помогне и савлада препреке које јој се нађу на том путу. Јунакиња Милене Марковић се налази на прекретници, она је девојчица која моли Велику Сестру да јој открије тајне света одраслих, будући да се сама суочава са буђењем сексуалности коју не разуме. Но, сестра одбија да јој објасни и да јој помогне да се снађе са новонасталим сензацијама. Она се поставља као чуварка породично-патријархалних вредности и лицемерно јој говори да је требало да пази да родитељи на открију њено „непримерено понашање”, истичући како је и даље мала. Драмска (једнако као и бајковита) Алиса не воли да јој се говори да је мала, осећајући позивање на њене године и неискуство као увреду. Она сматра да заслужује место у овом свету, као и поштовање, и да је ипак довољно одрасла да би могла да брине о себи и доноси одлуке о свом животу. Иницијација у свет одраслих овде није спроведена до краја, није чак ни на прави начин начета, сачекаће да Алиса, по природи радознала и дрско паметна девојчица, сама доспе до жељених сазнања.

Пут носећег лика *Брода за лутке* и њено осећање света су ипак обележени сталном непотпуношћу, насиљем, болом и присуством мушкараца. Галерија различитих (генерацијских) аспеката мушкости с којима се јунакиња сусреће на путу иницијације представља карикерану егземплификацију, између осталог, снаге и доминантности, несигурности, лицемерја, провокативности [Abraszowicz 2015: 59].

Алиса расте и средњошколка постаје Снежана, коју затичемо у кући патуљака. У бајци браће Грим Снежана је нежна, наивна и прелепа млада девојка, осуђена на смрт од стране љубоморне маћехе којој је ловац поклатио живот, а којој су патуљци пружили уточиште. Њен одлазак из родитељске куће није вољан, она је одатле уклоњена и остављена у шуми, на милост и немилост дивљим зверима. Њен одлазак из куће није условљен неким спољашњим потешкоћама (као што је рецимо сиромаштво у случају Ивице и Марице) већ односом између ње и њених родитеља. То што је маћеха протерује, односно осуђује на смрт љубоморна спрам њене лепоте, имплицира да се та љубомора можда шири и на мушку фигуру у породици – оца (који је додуше одсутан, нигде га нема). Ловац је тај који ће јој поклати живот, он ће бити мушка фигура спаса и супротстављања краљици, а не отац. Напуштена од мајке, а незаштићена до краја од оца, Снежана је препуштена сама себи. „У бајкама, бити изгубљен у шуми не симболизује потребу за тим да неко нађе ту особу, већ да она мора да пронађе или открије себе” [Betelhajm 2015: 216]. Кућа усред шуме појављује се као оаза, а патуљци пристају да је прихвате под условом да обавља кућне послове. Они постају њени заштитници, саветодавци који издају упозорење које Снежана крши и који је, ипак, двапут спасавају сигурне смрти. Они су радни, то је основа њиховог живота, коју и Снежана усваја, будући да је задужена за рад у кући. У бајци су они позитивни јунаци, помоћници који Снежанино добро добрим враћају, а њој једина опасност вреба од зле маћехе која не одустаје од плана да је убије.

Особа не може да се ослободи утицаја својих родитеља и осећања везаних за њих бекством од куће – иако то делује као најлакши пут. Особа стиче независност само радом на унутрашњим сукобима, које деца обично пројектују на своје родитеље. [...] Снежана неко време живи мирним животом, а уз усмеравање патуљака, од детета које не може да изађе на крај са тешкоћама света, израсте у девојку која учи да марљиво ради и ужива у томе [Betelhaјm 2015: 204–205].

Сексуалне конотације у бајци препознају се у Снежаниној одлуци да преспава у туђем кревету, као и у црвеној боји крви на почетку, односно касније јабуке којој Снежана не успева да одоли. Ово се тумачи као њена наивност и невиност, но истовремено и као немогућност да се одупре искушењу – исто као и што сваки пут пушта краљицу да је доведе у опасност, поведена лепотом свиле, чешља, односно јабуке. Бетелхајм још истиче како патуљци буде несвесне асоцијације – они су мушкарци у закржљалим телима који се баве рударским послом, „вешто се увлаче у мрачне рупе – заједно наговештавају фаличке конотације” [Betelhaјm 2015: 206]. Драма не уводи лик зле маћехе већ се задржава на Снежани и тројници патуљака – Љутку, Учи и Поспанку⁴⁶. Иако она покушава да обавља кућне послове за њих, они то не желе. Њихов однос према њој заснива се на сексуалности, њена спознаја сексуалности одвија се управо у кући патуљака. Као што нема маћехе, тако нема ни краљевског сина који би дошао и спасио јој живот и који би био носилац праве, искрене љубави. Бајка о Снежани, истиче Бетелхајм, може носити и поруку да се спас налази у окретању мушкарцима, као бег од мајке и женског принципа и вера у могућност спаса која долази до патуљака, односно принца [уп. Betelhaјm 2015: 22]. Занимљиво је како се касније у драми реферише на епизоду с патуљцима – одрасла жена, Палчица, о њима ће говорити као о првој љубави, о напуштеној кући у којој су живели њени другови у коју је ишла сваки дан уместо да иде у школу, о чему њени родитељи притом ништа нису знали. „Ја сам била тако поносна што су ме прихватили. Радил сам све што су и они радили. Било је ту још неких девојака, али сам ја била поносна што сам била ту са њима као део...” [Брод за лутке, 151]. Иако је била заљубљена у Поспанку, а сексуални однос имала и са другима ту, у зрелијим годинама она томе не придаје превише значаја, истичући да није патила упркос свему јер је Поспанко био ту.

Снежана одраста у Златокосу, која се виђа са студентом Медведићем, у кући Маме и Тате Медведа. Златокоса из британске народне бајке склона је авантурама, воли да лута и не слуша упозорења родитеља, те тако завршава, пратећи цвеће, усред шуме где наизглед проналази уточиште у кући медведа. То што се изгубила, опет у простору шуме као Снежана, није кривица њених родитеља који су је одбацили због љубоморе (Снежана) или сиромаштва (Ивица и Марица) већ је њена лична одлука. Тиме се успоставља одређена доза самосталности коју наведени јунаци немају и потребе да се у непознатом простору снађе и пронађе себе. Златокоса ће убрзо схватити где се нашла, те да су укусна храна и мекани кревет могли да је коштају живота, и ова епизода има васпитну улогу – Златокоса је отада постала послушна и пажљива. У критици се истиче да јунакиње и у драми и у бајци једу и пију из медвеђих судова, но док бајковита јунакиња, после непромишљеног понашања и направљених грешака бежи од опасности у којој се нашла, јунакиња драме својим понашањем постаје оличење моралног посрнућа и огрешења о ригидне норме малограђанске породице [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 593]. Уместо да побегне, драмска Златокоса бива одбачена и избачена. Породица медведа се сложено жали на промене које је унела девојчица својом посетом. Истиче се да ова прича одудара од формуле бајки јер нема опоравка, утехе, разрешења сукоба, нема срећног краја, но да је значајна јер се бави важним проблемима

⁴⁶ Имена патуљака се јављају у Дизнијевој варијанти, њих у оригиналној бајци нема. Она су дата тако да се по њима издвоје главне особине сваког од седам патуљака.

одрастања везаним за едипалне тешкоће и потрагу за идентитетом [уп. Betelhaјm 2015: 211]. Потрага за идентитетом јесте можда најважнија тема ове драме.

Одступање од исправног пута као пркос мајци и суперегу је привремено неопходан за девојчицу, да би досегла виши ниво организације личности. Научила је да је много боље да се не буни против мајке, да не покуша да заведе, нити да дозволи себи да је заведу још увек опасни аспекти мушкарца [Betelhaјm 2015: 179].

Цитирана анализа бајке односи се на Црвенкапу, но може се применити и на Златокосу, поготово на онај аспект који Милена Марковић преузима за своју драму. Златокоса из драме бира Медведића уверена да је, после лоших искустава са патуљцима, дошло време да буде са неким ко је пажљив и фин. Но, убрзо ће се испоставити да није тако и она неће, као јунакиња бајке, побећи главом без обзира од породице медведа, али ће је та породица протерати из своје куће и свог живота. Породица медведа, поготово Мама и Тата Медвед, Златокосу доживљавају као опасност – она је дошла, понаша се, по њиховим стандардима, недолично, те стога прети да угрози емотивну и етичку стабилност породице. Занимљиво је да Бетелхајм тврди и да је бајковита јунакиња симбол отпадника, те да се никада не може уклопити у заједницу и постати њен равноправни члан. С једне стране је она, а са друге добро интегрисана породица. Она трага за својим идентитетом и местом у свету, а сви чланови породице су својим именима већ заузели улоге које им припадају, Златокоса ту може да буде само вишак који треба одбацити [уп. Betelhaјm 2015: 214]. Све то Марковић у драми наглашава онда кад Златокоса роди дете заостало у развоју. Рођењем таквог детета, она аутоматски постаје вишак, одбачена је заједно са дететом за које се хорски понавља како „није наше” јер, једноставно, такво не може бити. Неприхватање постаје тема са којом се главна јунакиња даље носи на свом животном путу.

Златокоса, пошто постане мајка детета са посебним потребама, расте у Палчицу, сада већ младу жену, сликарку која покушава да се позиционира у уметничком свету, тражећи потврду и помоћ од реномираног уметника Жапца. Андерсенова бајка описује Палчицу као малену, прекрасну девојчицу коју је мајка толико много желела и која се родила из чаробног зрна, односно његовог цвета. Она је нежна и невина, сва окренута природи и лепоти. Она заврши са Жапцем тако што је његова мајка украде, желећи да му она буде супруга. Жабац је у бајци пасиван јунак, ружан је и одвратан, и не уме да говори већ само крекеће. Палчица је очајна, но не задржава се дуго у мочвари већ се уз помоћ рибица ослободи и наставља даље своју авантуру, све док не сретне свог краља цвећа и задобије заслужени срећан крај. Марковић се овде удаљава од бајке тиме што задржава тек обресе бајковитих јунака. Палчица јесте инфериорна у односу на ситуацију у којој се нашла, али се у њој нашла својом вољом и, упркос Жапчевом понашању и свом осећају несигурности, она на крају задобија успех. Она јесте мала у односу на Жапца, али фигуративно јер је он надмен и успешан, а и она гаји одређену врсту страхопоштовања према њему, те зависи од њега јер верује да јој је потребан како би поставила своју изложбу. Чини се чак да на крају сцене задобија некакву надмоћ над Жапцем, пошто га види у пониженој, незавидној позицији. Он, с друге стране, јесте љигав и ружан, али изнутра, што показује чим из интелектуалног, формалног тона обраћања пређе на неформални и интимни и тиме открије своју праву природу искористивши слабост, младост и неискуство млађе колегинице. Он је елоквентан, вешт са речима, и нема јачу фигуру која управља његовим животом, као што то има Жабац у бајци. Палчица Милене Марковић је жена која не може да се суочи са својим идентитетом мајке, не подноси приче о деци, има критички, објективни отклон спрам своје прошлости, али није

спремна да призна да се одједи њеног живота и њене патње виде у њеном раду, што указује на то да нема капацитета да се суочи са собом до краја.

Принцеза, односно Жена, Ловац и Орлић, односно Орао, не делују као јунаци једне, општепознате бајке, за разлику од свих осталих у драми. Они подсећају на јунаке бајке *Морски цар и Василиса Премудра*, будући да је цар-ловац који спасава Орлића који му, кад одрасте, замера и свети му се донекле за страх који је преживео због њега. Могу се још посматрати као фигуре чија имена у бајкама носе одређени сплет особина. Тако је Принцеза она коју треба спасти, о којој се треба старати и коју треба вратити кући, пошто је отета, одведена или заробљена. Ловац је помоћник, споредни јунак који служи да се прича „пребаци” из једног у други стадијум, вешт је и долази у спас, доброг је срца и благе нарави и спреман је да заштити јунаке. Бетелхајм истиче да се ловац из бајки о Црвенкапи и Снежани може сматрати несвесном представом оца. Он јунакињама спасава живот, он има снаге да се супротстави краљичиној вољи. „То је оно што едипална и адолесцентна девојчица жели да верује о свом оцу: иако ради оно што му мајка наложи, заузео би ћеркину страну ако би био слободан да то учини, при томе преваривши мајку” [Betelhaјm 2015: 201]. Он још истиче да су ловци подложни пројекцијама, а да дете пожели да је принцеза, да чак повремено и верује да јесте само зато што је унижено околностима у којима се налази. Ловац је онда пројекција маште која представља заштитнички настројену, очинску фигуру. У бајкама он доминира, контролише и савладава дивље звери, не угрожавајући никад пријатељски настројена створења. Он, такође, симболички савладава животињске, асоцијалне, насилне тежње у човеку – спасава га од њега самог [уп. Betelhaјm 2015: 202]. Пешикан-Љуштановић истиче да је у сцени са Ловцем и Принцезом из кода бајке преузето само именовање јунака, напомињући да они асоцирају на бајку о Снежани (она је принцеза, а ловац је послат да је убије, но, уместо тога јој спасава живот), те да је спаситељска улога ловца честа у бајкама [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 595]. Орао није толико чест у бајкама, али је иначе у традицији познати симбол снаге и моћи, он је господар неба, веза између горњег и доњег света, поштована птица, али уједно и носилац негативних особина, будући да спада у грабљиве, нечисте птице [уп. Толстој и др. 2001: 408]. Фигуре Принцезе и Ловца јесу сродне бајковитим, Принцеза је од њега зависна, она је већ уметница чији је дар препознат, но није самостална – тражи од Ловца заштиту, који је иначе старији од ње и познаник је њеног оца. Ловац је мецена, радо се стара о њој и спреман је да јој помогне да свој живот доведе у ред, то чак, чини се, схвата као своју дужност. Ипак, он није позитиван јунак јер га потреба да буде спасилац нагони да не дозвољава својим штићеницима да се осамостале, он жели да Принцеза и Орлић буду од њега зависни. Његов однос према Принцези се не мења чак ни када она постане Жена и, уместо са њим, почне да живи са Орлом, његовим сином, чиме се алудира на то да јунаци, мада њихова нова имена то сугеришу, ипак нису до краја одрасли јер нису самостални. Пешикан-Љуштановић овај однос препознаје као слику односа између Хиполита и Федре описаног у трагедијама Еурипида и Расина [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 595]. Док је био Орлић, он није волео Принцезу, судио јој је на основу њеног изгледа и понашања. Но када постане Орао, он живи са њом, али је злоставља, на шта она радо пристаје. Љубоморан је, не мири се до краја с тим да је она била партнерка његовог оца, и њихов однос, сажет у сонгу о прождирању, сведочи о међусобној зависности и деструкцији. Жена, иако намучена у том односу, бира да ту где јесте и остане. Као да није могла дуго да се задржи у улози принцезе, где је неко о њој бринуо и где је била „мажена и пажена”. „Код бајке се овде двоструко реализује. Бирајући, Жена долази у позицију принцезе из бајке која бира између правог и лажног

јунака, између остарелог цара и свог младог спасиоца. Истовремено, овај избор у драми не води ни срећи ни хармонији” [Пешикан-Љуштановић 2010: 596].

На крају, Жена постаје Вештица и срећемо је у њеној кући међу дрвећем, са Ивицом и Марицом. Бајка браће Грим у први план овде ставља децу, брата и сестру, који су, због сиромаштва родитеља, протерани из родитељског дома и приморани да се сами сналазе у опасном свету, односно у шуми. Вештица живи у кући од слаткиша коју гладна деца желе да поједу, и испрва делује као спаситељка која им даје храну и топли дом, но убрзо се открива њена себична канибалска намера коју ће Ивица и Марица морати да савладају, надмудривши је. Бетелхајм истиче да је за бајку о Ивици и Марици важна тежња детета да се држи за родитеље, иако је дошло време да самостално упозна свет, те потреба да се превазиђе примитивна орална фаза коју симболише дечја опчињеност кућом до слаткиша [уп. Betelhaјm 2015: 21]. Тако да представља, заправо, причу о фазама у одрастању. „Када су се деца предала неукроћеним импулсима ида који су симболизовани њиховом неконтролисаним прождрљивошћу, ризиковала су да буду уништена. Деца само једу симболичку представу мајке, кућу од слаткиша; вештица жели да поједе саму децу” [Betelhaјm 2015: 161]. У бајци је Ивица паметан, спретан, он је тај који осмишљава како да обележе пут до куће, а потом вара вештицу како је њен план да га угоји успешан, док је Марица нежна и брижна, сестра под заштитом брата. До краја бајке се то мења, будући да је Марица та која савладава вештицу и, захваљујући њеном добром делу, имају помоћника који их води до куће. Вештица је лукава и превртљива, сама њена кућа о томе говори – ту је да примаме децу. Њено лице се брзо разоткрива и очито је да она мисли само на себе и своје анималне пориве. Зато и јесте кажњена на крају бајке. Вештица у драми је старица, већ успешна и позната уметница. „Попут вештице из бајке, Вештица у драми обележена је наказношћу, старошћу, ружноћом. То ипак није формулативна ружноћа женског демона, чувара границе *оног* света, већ реална, свакодневна животна нагрђеност” [Пешикан-Љуштановић 2010: 597]. Као да су је живот који је водила и сви мушкарци које је на том путу сретала, начинили таквом.

Њен живот се завршава трагично и срамно донекле, умире пијана у снегу и умире од хладноће, од студени – симболички се на тај начин повезујући са напуштеним сином [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 597]. Пред крај живота почињу да је прогоне греси – халуцинира и дубоко верује да је ту, са њом у њеној кући, њен син, Студен, који је здрав и одрастао и који је воли. Јако је изражена жеља за дететом генерално. Сусрет са Ивицом и Марицом је за њу узбудљив у телесном, сексуалном смислу, но испуњење жеља је доводи до неке врсте лудила будући да јој се од Ивице учини да је њен син. Сцена о њој се завршава сонгом упућеном њеном оцу, те се тако и затвара круг који је започет скретањем с пута и одласком од куће на почетку. Ивица и Марица у драми нису брат и сестра, већ момак и девојка, млади уметници који су дошли код жене којој се диве и од које су желели да добију подршку и признање. Обоје су, мада у различитим тренуцима, осуђивачки настројени према њој. Наглашава се да је Марица слободнија од Ивице, мада то тако не делује, што ће његов коментар на крају драме и потврдити – он се стиди себе и својих поступака. Они нису случајно набасали на кућу Вештице, нити им од ње прети животна опасност, мада Пешикан-Љуштановић у ликовима Ивице и Марице препознаје изгубљеност која их повезује са бајковитим ликовима, иако она није буквална – они су изгубљени у смислу да не знају шта желе [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 596]. Управо на тај начин они се приближавају верзијама јунакиње кроз које је она пролазила, постајући Вештица.

Склоност ка преплитању реторичких облика и жанровских образаца упућује Милену Марковић према специфичном дијалогу са архетиповима: *Брод за лутке* (2005) показује да такво трагање ни у ком случају не искључује развој и продубљивање новог трагичког сензибилитета. Иронична, чак цинична дистанца у артикулацији модела/ситуација бајке – од Снежане до Палчице, од Алисе до Ивице и Марице – функционише као 'систем отварања' што преиспитује самосвесну пасивност многолике, архетипске, а ипак шокантним искуствима подложне Јунакиње ('Мале сестре'). Није реч, међутим, о познатом модернистичком стремљењу за сазнањем кроз патњу: Марковићкина Мала сестра/Алиса/Златокоса (и тако даље, закључно са ознаком Вештица) одувек већ зна да су сурове перипетије бајке стварност, а срећни исходи, насупрот томе – тек илузија. Но сва та искушења лишена утехе – повреде, издаје, понижења – приближавају Анти-Хероину исходишту ове метафизике сурове нежности: нултој тачки Жеље, у којој све бајке, тачније илузије, могу поново да отпочну [Јованов 2006].

Као што је већ истакнуто, јунакиње драме *Брод за лутке* у специфичној су ситуацији. Наиме, неким од њих су додељена лична имена која нису описна, но то су „позајмљена” имена, будући да је реч о именима јунакиња из бајки, тако да ће се овде и та имена класификовати као описна, пошто позивају на особине и архетипске црте бајковитих јунакиња пре него што стоје као идентитетска одредница лица, поготово што је, како је већ у претходним поглављима напоменуто, реч о једној жени.

Марковићкина протагонисткиња [...] представља аутентичан допринос даљем развоју [...] протагонисте карактеристичног за 'лирско-дијалектички театар', фигуру која, понајпре, на тематско-мотивацијском плану омогућава привремену синтезу образаца 'породице' и 'света'. Исто тако, њене патње, у истој мери као и њени заноси, омогућавају ауторки да на фасцинантан начин успостави знак једнакости између Илузије и Насиља [...] Судбина такве индивидуе, која одбија да буде коначна и дефинисана унутар било које појединачне бајке, преображава се у пустоловину бесконачног, опсесивног враћања првобитној уклетости Жеље – али и искушењима илузије о поправљивости Света [Јованов 2006b: 151–152].

Жеља која је уклетата је овде, чини се, жеља за љубављу, припадањем – свака од ових јунакиња, иако на путу да се оствари као уметница, покушава да, у мушкарцима са којима успоставља однос, пронађе себе и свој дом. Но сваки тај покушај је осујећен, будући да су одабрани мушкарци који жену третирају као сексуални објекат. Тек Вештица успева да изађе из овог зачараног круга, као да је њена старост штити – што изостанком лепоте, што задобијеним искуством. Али и она је несрећна, упркос томе што је призната уметница, недостаје јој синовљева љубав. Најпре се сусрећемо са Малом Сестром, нестрпљивом да одрасте, а опет толико малом да се плаши мрака и тражи заштиту од своје мајке. Мајка јесте заштитница, она која најављује звери које прете ван сигурности дома, ван колибића који је изградила да сачува своје ћерке, но свесна да их ни то неће вечно штитити те да ће бити осуђене на бол и трпљење. Ипак, мајка одлази, а отац постоји само у причи главне јунакиње – родитељи су, дакле, одсутни. Алиса је већ старија девојчица, у периоду када први пут открива супротни пол и занима је како изгледа све то са дечама, иако јој је „бљак” прича коју о томе чује од своје старије сестре. „Упркос Алисиној великој жељи за преласком у свет одраслих, она је и даље у добу када сва знања стиче из игара. Пре свега, игре свлачења и гледања у очи, као и друге, њој пружају спознају свакодневице” [Кулић 2015: 58]. У критици се још истиче како се, у претходној сцени поменут свет у којем владају звери, изједначава у овој сцени са Земљом чуда, док се „ветрић” из мајчине успаванке који прети да уруши топлину дома који је изградила за своје кћери, јавља у виду тек пробуђене сексуалности [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 591]. Алиса се суочава са раном спознајом

сексуалности и потребна јој је подршка и објашњење појава које још увек не може да појми и разуме. Међутим, наилази само на осуду и нераздевање. Она је повређена, спремна да оде од куће јер ју је њен тата изневерио.

Алиса: Ухватио ме је за браду тата и гледао ме ружно.

Велика сестра: То није ништа...

Алиса: Мени је све [*Брод за лутке*, 124].

Разочарана је, јер је то први пут да се тата љути на њу и физички реагује спрам своје љутње. Не познајући још увек свет одраслих нити хијерархизовани систем стварног света, она покушава да до њих допре, да обухвати правила, но она је надилазе и то незнање (које одрасле особе одбијају да попуне или да му приступе са емпатијом и разумевањем) њу води ка разочараности пре свега у оне којима највише верује – своју породицу, на челу са оцем који је правио брод за лутке. Велика Сестра је блиска са њом, али међу њима постоји сестринско ривалство и нетрпељивост, будући да су видно различите. Она прекоревала Алису јер се „увек прави паметна” и не зна да се пази, нема још увек сазнања о свету и животу која су старијој сестри позната. Но, док се Алисине тежње своде у исказу „Ја бих да радим што нико није” [*Брод за лутке*, 127], које је и воде ван тог укалупљеног света којем очевидно не припада, сонг Велике Сестре *Газдарица* открива другачије жеље.

Снежана је средњошколка која бежи од куће и из школе да би била с патуљцима, конкретно са Поспанком. Она је пасивна јунакиња у смислу да ради што јој се каже, хоће да помогне, да се допадне, да остане ту где јесте. Тако је и доспела међу „наркомане, блуднике, пролетере” и тако је на крају жртва силовања (иако сама тога није свесна). „Промискуитетни однос са патуљцима постаје цена коју јунакиња [...] плаћа да би обезбедила заштиту и, пре свега, зато да би могла да буде са вољеним младићем” [Пешикан-Љуштановић 2010: 592]. Златокоса је већ млада жена, свесна да је била са лошим људима, те срећна што је коначно наишла на Медведића, доброг младића, што, испоставиће се, није баш тачно (У критици се Медведић карактерише као „гротескна пародија ’оног правог’, спасиоца, принца на белом коњу који брише последице пређашњих лоших избора” [Пешикан-Љуштановић 2010: 593]). Када буде дошао тренутак у ком треба да се „познају јунаци”, испоставиће се да Медведић вреди мање од свих претходних погрешних избора, што говори о Златокосиној заслепљености, њеном срљању у пропаст и немогућности да правилно процени ситуацију у којој се нашла. „Причам ја шта ја хоћу” [*Брод за лутке*, 140], каже она поносно с почетка сцене, испољавајући одређену дозу пркоса, но тај пркос се губи пред родитељима Медведића који покушавају да је уклопе у слику „добре девојке”, кад је већ затруднела са њиховим сином таква, недостојна њега. Златокоса се труди, жели да буде прихваћена, вољена, да буде део породице. Зато и трпи критике, зато и ради шта јој се каже. Но упркос свему томе, биће одбачена када роди „свој грех”, како ће јој то Мама Медвед рећи, односно када роди дете које је заостало у развоју (чиме је не само одбачена већ донекле и осујећена, неуспела у свом покушају да буде мајка, што само чини трагику главне јунакиње драме већом). Мама Медвед је слика и прилика мајке која слепо воли, уздиже и негује свог сина јединца, и функционише као део пара ликова – она и Тата Медвед имају исте ставове, принципе, виђења света. Реченице које изговарају се преклапају, чиме још више наглашавају свој непријатељски став према девојци која једноставно није довољно добра за њиховог сина и коју су већ при првом сусрету са њом осудили – „Каква је то девојка? Дошла и одмах преспава!” [*Брод за лутке*, 142].

Јунакиња је слободоумна, жељна пажње и љубави, али аутодеструктивна, неспремна да се снађе у свету пуном „звери” на које ју је мајка упозоравала. Од тренутка када сама постане мајка, па до краја драме, то ће је посебно обележавати, будући да је мајка детета са посебним потребама које живи у дому, није са њом и које може тек да посећује. Но, она чак ни то не чини увек јер је често пијана па је не пусете да га види. Као да не може да се носи са болом и теретом који има на плећима. Она воли свог сина, али исто тако жели да роди поново, овога пута здраво дете, и ту жељу има до краја свог живота. Палчица је уметница, сликарка, која тражи потврду од Жапца, чувеног уметника, јер је несигурна у себе и свој рад, као и у своју вредност уосталом. Њено име јој пристаје у смислу да она себе доживљава као малу, неважну, поготово спрам великог уметника Жапца. Не верује у себе, свој таленат и вредност свог рада, те се осећа мало и немоћно. Чак и када дође до успеха, на крају, долази и до сазнања да, иако ништа више неће бити као пре, и даље се осећа усамљено и неиспуњено, и даље је муче исти проблеми. Она је у стању да критички промишља о себи млађој, о епизоди с патуљцима рецимо, али и даље не може да поднесе разговор о деци нити ситуацију са Студеном. Принцеза је она о којој се стара Ловац, мецена, старији човек који ју је пригрлио уз себе и жели све да јој пружи. Она допушта да буде зависна од њега – „Ја помислим да бих била мртва да тебе нема” [*Брод за лутке*, 156], да јој он „среди живот”, но и даље је мучи то што није остварена као мајка на начин на који мисли да то треба и мора, и даље жели да роди здраво дете и да се о њему стара, то што је даровита уметница јој не пружа задовољство које је мислила да ће јој пружити. Управо те и такве тежње ће је вероватно водити ка томе да као Жена, сада већ одрасла, заврши са Ловчевим сином, Орлићем, односно Орлом, који неће да се брине о њој и пружа јој љубав на начин на који је то чинио његов отац, већ ће да је малтретира, туче, избацује напоље по снегу само да би је после тога пустио у кућу како би се страствено помирили. Она не одлази од њега, нити ће отићи, као да себе на тај начин кажњава за грешке са којима не може да се суочи. Њен одабрани партнер јој не пружа ни љубав ни утеху ни могућност да буде мајка здравог детета, што су све њене дубоке чежње. Напротив, он ће истицати како она не може више да буде мајка и како није добра мајка детету ког има – свесно јој набацује кривицу, као да се она не осећа довољно кривом и без његових коментара.

Жена ће у својој старости постати Вештица, чувена уметница, која је стално пијана и која замишља да је Студен ту, разговара са њим, машта о његовом животу. „Па шта си мислила, душо, да ћеш да затекнеш неку достојанствену даму која седи у кабинету и мудро те гледа” [*Брод за лутке*, 177], каже она Марици која се чуди што је таква особа чувена уметница, а још више томе што је мајка. Као да постоје одређени стандарди које жена мора да испуни да би завредила та звања. Марица, која долази заједно са Ивицом, представља нову генерацију жена-уметница које су спремне да немилосрдно суде старијима, па чак и ако им се диве, као што се она диви Вештици. У критици се истиче дуална природа свих ових ликова, управо због кореспонденције са бајком. Тако је Вештица „динична, промашена, пијана уметница жељна љубави”, али уједно и карикатура из *Ивице и Марице* [уп. Меденица 2008]. Све ове жене, она једна, главна, и оне које се појављују око ње, граде јединствену причу о Жени, о њеној судбини у овом свету, о њеном покушају да пронађе своје место у њему, да буде достојна, пожељна, вољена, прихваћена. „Биолошки статус Жене је означен посредством полне детерминације; прошлост говори о проблематичном пореклу; емотивни статус је окреће ка мушкарцима, а социјални статус огледа се кроз инфериорност, одбаченост” [Делач Кончаревић 2020: 240]. Сваки од сегмента приче о Њој, Жени, наводи нас на исти закључак – живот мора да боли и то мора да се трпи, све док се не отплови ка неком новом, сањаном почетку, бродом за лутке.

Јунаци драме *Брод за лутке* служе као илустрација која показује Женин животни пут. Они, такође, показују и одређене елементе социјалне детерминисаности спрам свог рода. Тако су фокусирани на пороке, сексуалност, патријархално су оријентисани, склони манипулацијама и несвесни свог привилегованог положаја у друштву, подразумевајући одређену моћ која им рођењем припада. Патуљци, „дружина од зла оца и још горе мајке” [*Брод за лутке*, 120], дечаци код којих је средњошколка Снежана бегала желећи да је прихвате, представљени су као једна разуларена дружина безобзирних, безобразних младића. Поспанко је наркоман, он је тај који је довео средњошколку, малолетницу, у ког је она била заљубљена, а он то искористио тако што је спавао са њом (иако је знао да је невина), а онда је оставио осталима да са њом раде шта год желе. Он стално спава и уморан је, као и у Дизнијевој верзији приче, но њему се не спава од умора после радног дана већ од тешких дрога које користи. Љутко делује спрва одговорно, он једини ту нешто ради и привређује, он покушава да их уразуми, делује мирно и делује да жели да спасе Снежану од других. Но, исти тај Љутко ће, када га понашање и речи других патуљака доведу до беса, силовати Снежану. Уча је ожењен, има ћерку, и непрестано се жали на своју жену и породичне обавезе које су му наметнуте. Он је тај чији су коментари махом ласцивни, прости, иако је старији од других и има своју породицу. Све то правда својим мизогиним коментарима о томе како га она изазива, Снежану назива „месом” и сматра да има право на њу само зато што је она ту и постоји у истом простору у којем је и он. Они представљају странпутицу којом је Алиса кренула, претворивши се у Снежану, и они су ти који ће од ње направити Златокосу.

Породица медведа је једна умишљена, егоистична породица, која је одгајила Медведића, размаженог студента који је пун себе и који ће од тога да му није важна Златокосина прошлост јер је воли доћи до тога да апсолутно одбацује и њу и дете које му је родила јер не одговарају његовим, а ни критеријумима његове породице. Родитељи су му, како више пута наглашавају, све дали, но нису му дали оно најважније, а то је право и слобода да буде самосталан, свој човек, одрасла јединка друштва која може да одлучује о свом животу и заснивању сопствене породице. „Имаћеш ти праву жену и право дете” [*Брод за лутке*, 147], рећи ће Мама и Тата Медвед. Тата Медвед је спреман да све уради за свог сина, он је, заједно са својом супругом, Медведићу омогућио лагодан живот и наставља да му га омогућује, третирајући га као златног дечка, иако је већ одрастао човек. Они су осуђивачки настројени и веома су бездушни у томе. Представљају идеју о срећној породици, а заправо су извор мржње и несреће. Жабац је чувени уметник, који, чини се, жели да помогне својој млађој талентованој колегиници, но врло брзо се открива да је у питању предатор који има на уму то како може да је сексуално искористи. Он је успешан, поседује скупе ствари, ауторка се поиграва са његовим огромним егом тиме што каже како има велику главу, нараслу од тога што он пуно мисли. Жабац се изражава интелектуално (што ауторка користи како би још дубље искаркирала његов лик и успоставила ироничан однос), не крије да мисли о себи као о нечему „монументалном”. Но, како разговор са Палчицом буде одмицао, тако ће се и његов говор мењати. Он ће почети да се изражава приземније и, запиткујући је о њеној интими, о првим љубавима, о симболима у њеном раду, уопште о биографским аспектима њеног дела, он јој се сасвим приближава, притом откривајући своју плитку природу и површно разумевање уметности. Жабац је симбол успеха, успешног уметника (чиме се онда проблематизује однос према овој одредници и успеху уопште), који је очито незадовољан собом и својим животом, иако, наизглед, има све. Ловац је мецена, он је старији човек који жели да заштити Принцезу, да јој помогне, да је воли, да јој пружи све што јој је потребно како би уживала у животу. Његов син је заправо њених година, те Орлић мрзи Принцезу, критикује је, не свиђа му

се како се облачи, како се понаша. Када одрасте и постане Орао, он ће њу, сада већ Жену, малтретирати и физички и психички. „Ја тебе не волим. Волим да те јебем, то да. И не, не могу да кажем да те не волим. Дирљиво ми је што се ту моташ, то да” [*Брод за лутке*, 163]. Као да су обоје одлучили да једно друго муче, а поготово он њу, тиме што живе заједно. Док она трпи ударце и истеривања из куће, њега мучи да ли јој је његов отац био бољи љубавник. Ивица се појављује на крају, када је жена старица, Вештица, призната уметница. Он је млади уметник који жели да добије потврду од ње, као што је она некад желела од Жапца, али се не усуђује да то призна, те зато говори да му је одвратна. Можда она својим постојањем изневерава његова очекивања о великој уметници. Ипак, он ће на крају бити мирољубивији према њој него Марица. Престаће да је осуђује и прићи јој, пољубивши је. Ти млади обожаватељи заокружују причу о Жени, но у драми су снажно присутна још два мушка лика, иако се не појављују ни једног тренутка. Једно је Студен, њен син, за којим пати све време а којем не успева да помогне, нити да га до краја прихвати, а друго је отац, онај због којег пожели да побегне од куће на почетку, и онај којем се враћа на крају, молећи га да јој направи брод од папира. Мушки ликови ове драме сагледани су још и као јунаци који представљају

различите (генерацијске) аспекте мушкости с којима се она [бајковита јунакиња] сусреће на путу иницијације: снага али и замор (Уча), лицемерје (Жабац) и малограђанштина (Тата Медвед) зрелог човека [...]; прека нарав (Љутко), сигурност, моћ и доминантност (Ловац) мужјака у пуној снази [...]; несигурност и килавост (Медведић, Поспанко), провокативност (Орлић), ратоборност (Орао) и нежност (Ивица) врло младог мушкарца [Medenica 2008].

Бајковити предложак јунака ауторка је овде користила не удаљавајући се превише од карактерних особина типичних јунака њених драма. Можда именовањем различити, дозивајући познату културну референцу, они имају исте проблеме и, што је још значајније, завршавају исто као и остали драмски јунаци Милене Марковић.

... као што су и искушења жене у *Броду за лутке*, у једном слоју значења, несумњиво иницијацијска. Међутим, окончањем иницијацијског пута јунак бајке рађа се нов и препорођен, у новом статусу, док се иницијацијски пут жене окончава самоћом, нагрђеношћу и смрћу. Жудња за препородом, али и суштинска илузорност те жеље, оличени су у броду за лутке из жениног детињства [Пешикан-Љуштановић 2010: 590].

Иако бајка тематизује индивидуу и њен пут ка срећи, да би се та срећа досегла, потребно је своје принципе и свој пут усмерити и премерити према нормама колектива [уп. Антонијевић 1991: 14]. Можда зато јунакиња Милене Марковић никада не досеже чак ни привид срећног краја. Она је од почетка обележена као другачија, као она што се издваја из своје средине, што се касније продубљује њеним доживљајем мајчинства, као и њеним односом према уметности и стваралаштву. Но, чини се да ауторка овде нема поверења у друштво, а не у своју јунакињу (иако је она та која прави погрешне изборе на свом животном путу). Она је различита, али није она та која треба да се приклони друштву, друштвене норме ове драме су те које су поремећене, тај систем вредности није исправан. Оно што овим причама недостаје, и због чега оне, на крају, и нису бајке, јесте продор правих вредности, разоткривање мана друштва које окружују јунакињу и њен закорачај у светлост, ка новом окружењу којем заправо припада. Тај недостатак чини приче стварним, реалистичним, а не бајковитим. „Свака од бајки дата је кроз искривљено огледало стварности које ’емитује’ слику ужасавајуће суровости. Управо сучељавање света маште и реалног чини овај комад изузетно драматичним и истинитим” [Пић 2009: 7]. Милене Марковић бајковите јунакиње и њихове приче имплементира у стваран свет, чиме негира могућност

бајковитог срећног завршетка, а своју јунакињу ставља у позицију из које она, упркос свом тешком и несрећном животу пуном разочарења, ипак жели да се поново роди и да – живи.

У бајкама је најважнија човекова тежња да победи природне силе које су добиле фантастичан облик у његовој свести и да их победи или учини савезником, то је исто борба против друштвених сила, против јачег, против онога ко је у позицији моћи. Исто тако то је жудња за испуњењем, за срећом, за разбијањем скучених и одређених облика живота, жеља да се изађе из сопствене недовољности. Бајке су сурова лекција иницијације везане за улазак у живот и животну борбу [Марковић према Делач Кончаревић 2020: 352].

6.3.6.2. Митске паралеле јунака

Поред јунака бајки, у једној драми Милене Марковић препознаћемо јунаке из митских прича.

У миту постоји несавладива препрека и пораз; у бајкама постоји подједнака опасност, али је успешно превазиђена. Не смрт и уништење, већ виша интеграција – која је симболизована победом над непријатељем или супарником и срећа – јунакове награде на крају бајке. Да би их досегао, он пролази кроз искуства раста, која иду паралелно са искуствима, неопходним за сазревање детета [Betelhajm 2015: 196].

Управо ови аспекти мита постају и предмет уметничке обраде добро познатих тема које срећемо у најразличитијим облицима – теме инцеста. Да би се она боље објаснила, односно да би се сагледала судбинска предодређеност јунака који срља у сопствену пропаст, драма указује на читав животни пут, на развој јунака – од детињства, жеље да сазнањем, инцестуозног искуства и пропасти приликом разоткривања своје судбине, до смрти као коначног смираја. „Мит хоће да објасни ствари упућујући на њихов почетак, претпостављајући да је у њему скривена суштина која ствари још увек на пресудан и одређујући начин обележава” [Milutinović 1994: 24]. Драма *Наход Симеон* написана је са вишеструким интертекстуалним везама на које се ослања, а најстарији предтекст, иако не именованем, везан је препознатљивом тематиком – оном о инцесту. Осврнућемо се кратко на претходнице ове приче, те их повезати са драмом Милене Марковић.

Најпознатија прича о инцесту везује се за антички мит о Едипу. Према Роберту Гревсу⁴⁷, Едип је осуђен на смрт од стране свог оца, који му је пробо стопала и оставио га у гори да умре, а све то из страха – наиме, постојало је пророчанство по којем ће Лајев син постати оцеубица и ожени се својом мајком. Гревс наводи и другу (мање познату) верзију по којој Лај није оставио Едипа на гори већ га је затворио у ковчежић и бацио у море (што је мотив који ће се понављати у свим другим овде наведеним причама о инцесту). Управо то пророчанство ће, годинама касније, одраслог Едипа натерати да побегне из Коринта, верујући да живи са својим правим родитељима, и навести на пут на ком ће убити старца – Лаја и који ће га довести до чувене Сфинге и Тебе, те одговором на загонетку, до трона и Јокастине постеље. Куга је покретачки мотив која ће натерати Едипа у потрагу за убицом бившег владара Тебе па он, не знајући да трага за собом и да тиме себе гура у пропаст, упорно покушава да реши овај проблем, чак и проклиње кривца на прогонство. Прво Тиресија, а потом и писмо из Коринта, откривају Едипово порекло, што даље узрокује

⁴⁷ Роберт Гревс је енглески песник, писац и професор који се бавио античким темама.

Локастино самоубиство – она ће се обесити (мада Гревс тврди да је то заблуда и да је вероватније да се убила скочивши са стене), и Едипово ослепљење чиодама са њене одеће, а онда и прогонство и лутање, док га фурије нису растргле на Колону (мада је по неким варијантама, упркос мучењу Еринија, владао Тебом још неколико година док није погинуо у борби) [уп. Grevs 1969: 304–309].

Тумачећи остварење поменутог мита у Софокловој драми, Фергасон истиче како се цео Едипов живот „види као нека врста трагања за својом правом природом и судбином” [Ferguson 1970: 36]. Едипа је нешто изнутра гонило ка том трагању, нешто чему није могао да се одупре, те му коначно откриће ка којем је толико стремио уместо смирења, уз жељену самоспознају, доноси пропаст. „У извесном смислу Едип је жртва сила које не може ни да контролише нити да разуме, као да је лутка судбине, а у исто време он је тај који жели и свесно усмерава сваки поступак” [Ferguson 1970: 37].

И у средњовековним списима се тематизује мотив инцеста⁴⁸. Наиме, у *Житију Светог Павла Кесаријског* налази се мотив родоскрвног греха. У житију дете настаје из родоскрвног греха, када брат и сестра, царевићи, одлуче да се венчају како би очували царство, и бива бачено у море, са писмом о његовом инцестуозном пореклу. Њега проналази монах који брине о њему, а игром случаја, Павле постаје владар Иродске земље, где је био пронађен, док његова мајка, владарка Кесарије, остаје удовица. Она је та која предлаже да се, као владари, венчају и утврде своју владавину, не знајући коме се заправо обраћа. Пошто се венчају, они се, стицајем околности, не упусте у сексуални чин, но се, захваљујући писму, препознају. Царица-мајка остаје да живи у покајању, лишивши себе свих земаљских уживања. Павле пати спрам свог порекла чим сазна да је дете родоскрвног греха и одлази код Јована Златоустог да тражи окајање. Он га окује у мраморном стубу на острву, баци кључеве у море, са намером да га пусти тек кад кључеви испливају – то ће бити знак да је окајао своје грешно порекло. После дванаест година, Јован проналази Павла (украшеног и обасјаног светлошћу, како сија као сунце а из њега излазе миомириси), који га поздрави срећан јер је спасен управо тим дванаестогодишњим трпљењем, само да би умро одмах по ослобођењу. Овакви чудесни мотиви – да је човек уопште преживео тако дуг период, затворен и заборављен, без хране, воде и светлости, говоре о дејству чуда, а мотиви светлости који се везују за њега – о посвећењу. Ове мотиве препознајемо и у драми Милене Марковић. Но, житије се знатно разликује од осталих прича будући да сам Павле није заправо згрешио, нема сексуалног чина нити наглашене сексуалности, нема чак ни греха из незнања, његов грех је његово само порекло, ради се, дакле, о наследном, а не о почињеном греху. Хришћанска верзија изменила је, и то знатно, антички мит о инцесту, а можда је најзначајнија измена то што се уводи мотив покајања уместо мотива осуде, и тај мотив ће се задржати и у свим верзијама приче о Находу Симеону.

Наход Симеон се први пут појављује у епској народној песми, и то међу најстаријим песмама као Наод-Симеун. У једној варијанти калуђер проналази сандук на обали Дунава и у њему открива бебу дечака. Не појављује се дојила већ је дете храњено „медом и шећером”, што чини да он расте брже од својих вршњака. Истиче се његова неустрашивост, спрам свих, чак и

⁴⁸ Део о Павлу Кесаријском доносимо на основу постојеће литературе – тумачења и истраживања с тим у вези погледај код: Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2002. и Несторовић, Зорица. *Класик Стерија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2011; а о самом житију више види у коментарима Томислава Јовановића уз житије: Јовановић, Томислав. *Стара српска књижевност, хрестоматија*. Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: „Нова светлост”, 2000.

игумана. Када одрасте, у њему се јавља туга што не зна своје порекло и жеља да оде у свет како би пронашао своје корене. Народни певач истиче и како је лепши од девојке, што је мотив који ће Милена Марковић преузети и у својој драми. Та лепота скреће пажњу будимској краљици, с којом проводи ноћ. Но епски, за разлику од драмског јунака, нема изражену сексуалну жељу и њему је „врло мучно” због тога што се десило и пре него што, захваљујући јеванђељу које је знак распознавања, краљица схвати ко је он. „Ти си своју обљубио мајку”, каже епска песма, уводећи тако мотив инцеста који је централни мотив приче о Находу Симеону. Он ће онда провести године у тамници, поплавлjen, све док бачени кључеви не испливају из Дунава – тек тада ће окајати грехе. Покајање траје десет година, исто као и у драми, а из светле, очишћене тамнице појављује се Симеон обасјан сунцем, за златним столом. Друга варијанта песме открива већ на почетку разлог напуштања детета – мајка је силом узета од цара Јања, те не може да гаји дете које је зачето на тај начин. Она га баца у море, са чије обале ће га пронаћи патријарх Саво. Црква Вилендери је вероватно варијанта имена Хиландара, а у њој ће Симеон бити крштен и одгајан. У овој варијанти покретач није дететова жеља да пронађе своје родитеље већ га на то нагони Саво. Симеон ће се, очекивано, наћи у граду Јању, где је цар преминуо, оставивши царицу саму. Њена удаја је одређена задатком – ко од сакупљених, лепих и високих делија успе да ухвати златну јабуку коју царица баци са бедема, биће јој муж. Наход Симеон, који се ту случајно нашао, бива онај који граби јабуку и венчава се са царицом. У овој варијанти царица, после три недеље, прегледајући његове књиге и кошуље, схвата ко је он и саопштава му да су згрешили у незнању, што Симеона поново води назад до манастира, где планира да окаје своје грехе. Он ће бити закључан у кули од камена, чији су кључеви бачени у море. Овога пута пролази тридесет година пре него што се кључеви поново појаве и Симеон бива пронађен мртав, али посвећен – отада као светац почива у Вилендари.

Стеријина драма о Находу Симеону почиње у тренутку када је он већ одрастао и када је, трагајући за својим пореклом, игром случаја (а случај ће имати покретачку улогу у целој драми) доспео у град Јању – одмах се покреће „ерудитски интониран механизам едиповске потраге/истраге” [Jovanov 1999: 11]. Убрзо се, из прича јунака, сазнаје да је бачен у море, да га је из мора извадио игуман који се о њему старао, те да је поред њега нашао дукат и писмо – знаке распознавања. „Напуштање Хиландара и доброг Игумана означава, најпре, Находово одбацивање религијске утехе, или, у најмању руку, оцењивање божанске (хришћанске) љубави као недовољне” [Jovanov 1999: 15]. Царица Јање Зулма се појављује у тренутку када је постала удовица, али Стерија уводи нови мотив родоскрвнућа – њу је оженио и обљубио њен отац, због чега је она бацила дете у море и затворила се у кулу све до мужевљеве смрти. „Увођењем мотива двоструког родоскрвнућа, Стерија је додатно оптеретио мелодрамску матрицу и учинио да главни лик буде царица Зулма, а не наход Симеон” [Несторовић 2011: 78]. Њена патња се умножава сазнањем да је њеног мужа убио један од младића који је заљубљен у њу, мисливши да је тако спасава. Мајка живи у патњи, окајавајући своје грехе и проклињући тренутак када се родила, док син ни не претпоставља истину о свом пореклу. Милена Марковић им, у својој драми, обома приписује наглашену еротичност, они су код Стерије ње сасвим лишени, све до тренутка када се не угледају. Тај први сусрет је фаталан, као и у свим осталим верзијама приче о Симеону. Он престаје да мисли на своју потрагу за родитељима, а она прелази преко свог завета да више неће погледати мушкарца, а камоли нешто друго. „Покушавајући да умакне од фурија љубови, царица Зулма упада у клопку у којој царују удружене силе Ероса и Моћи” [Jovanov 1999: 21–22]. Но, Стерија антиципира пропаст – чим га угледа, царица је убеђена да га однекуд познаје и то је веома

узнемири; поред тога што је срце вуче к Симеону, царица истиче да јој нешто у њој говори да ће јој сједињење с њим донети несрећу. Исто тако, када сазна да он нема родитеља, помисли како она нема сина, но страст и опијеност Симеоном јој не дозвољавају да се на тој мисли задржи. „... царица Зулма у једном тренутку именује само себе као чудовиште, пород пакла, да би у једној од наредних сцена одступила на терен дилеме 'сенка чудовишта или жена'. Али чудовиште неизбежно узмиче пред 'фуријама љубови', а повратак у првобитно стање представља једину могућност спасења” [Jovanov 1999: 27]. Он, с друге стране, доводи свој живот у опасност како би био са Зулмом – у двобоју убија везира, а прети му и смрт од паше – многи великаши и моћници заљубљени су у царицу и нису спремни да је тек тако препусте неком странцу придошлицу. „Љубавни хајкачи су, уједно, агенти Моћи; јер, власт се у свету патријархалног Знања и Истине не може конституисати посредством усамљене фигуре Жене” [Jovanov 1999: 22]. Разоткривање и препознавање следи тек после венчања мајке и сина, помоћу предмета које робиња случајно нађе у Симеоновој соби и покаже царици. „Механизам неочекиваног препознавања условљава развој драмског сижеа тако што се јунак креће попут клатна које осцилира између среће и несреће, да би у финалу велика радост била замењена очајањем које доводи до трагичких последица” [Несторовић 2011: 83]. Обоје страшно пате због својих греха и, проклињући себе, окончавају свој живот мачем. Нема окајања грехова нити видног опроштаја, као што је то случај у народној песми. Тиме се Стерија одваја од хришћанске и усмене варијанте, али се враћа античкој, или боље речено трагичкој где се, после оваквог сазнања, може очекивати једино смрт. Ипак, Несторовић наглашава како је Стерија своју драму обликовао тако да је, мада пошавши од мотива трагања за пореклом (преузетог из народне песме), више пажње посветио мотиву љубави међу главним јунацима [уп. Несторовић 2011: 85].

И управо овај вид крхкости и рањивости женског Ероса драмски најделотворније кореспондира са *стратегијом Алегорије*: само уточиште – вртоглава размена значења, трансформација сећања у пророчанство, жариште у коме се сусрећу Игра и Патња – *претвара се у спасоносну обману*. Ако, као што каже Карл Гутке, 'губитак трансценденције који уочавамо у трагедији најчешће бива превазиђен посредством модерне трагикомедије', онда нам српска *алегоријска трагикомедија обманутог Ероса* суверено указује на животворно присуство трансценденције у рањивом, али не и заборављеном средишту људскости [Jovanov 1999: 158].

Тодор Манојловић своју драму започиње извођењем гуслара на сцену који говори почетак народне песме о Находу Симеону, тиме откривајући како је доспео у манастир. Такође, Манојловић смешта радњу драме у време крсташких ратова, у један манастир крај Дунава, па потом у Будим. Драма почиње сценом лова, у тренутку када је Симеон већ младић. Као и у другим делима са овом тематиком, Симеона мучи то што не зна своје порекло и јавља се изражена жеља да упозна своју мајку. Оно што је занимљиво јесте да, иако верује да има јасну представу о својој мајци и да би је сигурно препознао, оца доживљава као бледу, готово неважну фигуру. Манојловић уводи лик Додоле, као носителке паганске вере и обичаја, која ће у драму увести и први наговештај о Симеоновој пропасти – упозорава га да не тражи жене јер ће му однос са женом донети много несреће. Занимљив је и разговор између Драгаша и Симеона о женама, у ком се Симеон жали како не зна како да љуби девојке јер га мајка није љубила – нема искуство нежности и миловања које би му помогло. Драгаш тврди да та два односа нису иста и немају везе један са другим, док Симеон не одустаје од свог убеђења – што је други наговештај родоскрвне несреће која се спрема. Та његова ламентирања о томе како га није љубила мајка слична су онима које препознајемо у сонгу Милене Марковић, но код ње се, заједно са том тугом, пројављује и еротска

жеља за женским додиром. У Манојловићевој драми знак распознавања је јеванђеље, као и у епској песми, које му даје Игуман при одласку из манастира, откривши му да га је с њим нашао у ковчегу. О судбини Симеонове мајке сазнајемо из разговора Капетана и Палатина у Будиму – скоро постала удовица, краљица је као дете отета од свог оца, краљевића Беле, а отео ју је стриц који ју је узео за жену. Напомиње се и њено страшно материнство, но о томе нема детаља. Још један наговештај несреће јавља се у виду тумачења знака на небу које даје Астролог, уз инсистирање да се одложе планиране витешке игре јер ће донети огромну несрећу краљици, јер она нипошто не сме сутра да бира себи новог младожењу. Још један детаљ се открива у томе што се напомиње да је покојни Краљ веровао у та пророчанства, те да би, да није, имали краљевића – мотив који је добро познат из митске приче о Лају и Едипу, приче о сину коме је суђено да заузме место свог оца у постељи своје мајке и на челу државе. Судбинске силе се појачавају сценом у којој се краљица игра златном јабуком која треба сутра да одлучи њеног младожењу и која јој случајно испада преко балустрада баш у тренутку када ту наиђе странац, витез – Наход Симеон који ту јабуку хвата. Као да је сусрет био неминован, судбински предодређен. При сусрету се, као и у другим верзијама приче, буди махнита страст која јунаке води ка коначној пропасти. После заједничке проведене ноћи, долази и до препознавања, те до најављене пропасти. Мајка покушава да се убије, но спречавају је у томе и она проводи живот затворена у ораторијуму као опатица, а син се предаје Игуману на милост и немилост. Манојловићев Игуман је окрутан, у њему нема љубави и благости као код Игумана Милене Марковић. Он прво жели да протера Симеона, но потом га, као и у свим осталим верзијама, осуђује на боравак у кули, где га сунце неће видети, све док кључеви бачени у воду поново не испливају. Занимљиво је да се дискретно алудира на мит о Едипу причом да је један незнабожац за исти грех себе осудио на ослепљење и лутање, али уз коментар да то није довољно јер не само да грешник више никада не сме да види сунце него ни сунце не сме њега да обасја, мора провести живот у апсолутној тами – толико је велики грех који је на њему. После седам година га налазе обасјаног златом, удубљеног у јеванђеље и убеђеног да нису прошле године већ тек неколико сати. Новина коју Манојловић уводи јесте то да Симеон постаје божанским пророчанством вођа крсташа који су се упутили у освајање Христовог гроба – но није у питању наоружана војска већ невина деца, без оца и мајке – што Симеона посебно погађа. Овакав крај истиче његову светост и предодређеност, но није пут ка смрти по покајању греха, као што ће бити код Милене Марковић.

Драма [*Наход Симеон*] је архетипска колико и егзистенцијалистичка. У њој преовлађује песимистичко осећање проистекло из драме егзистенције [...] Попут античких, комад Милене Марковић настаје, наизглед, изван морала и времена, пропитујући основна питања морала, и времена. Свог. И свих [Сувајцић 2012: 110].

Наход Симеон, главни јунак истоимене драме, јесте карактер ког Милене Марковић преузима из народне епске песме, а чија животна судбина дозива Едипа и античку причу о родоскрвном греху, самим тим отварајући универзално питање о човеку и његовом удесу.

Али то више није свет античких јунака којим управљају богови, у којем се разазнају кривица и грех, казна и катарза. То је модеран свет одбачен од Бога, као што су модерни јунаци одбачени од породице, друштва, свих других колективитета, изгубљени без икаквих стабилних ослонаца и вредности. И Наход је, као и бројни други јунаци модерне драме, једноставно 'бачен у свет'. Одбаченост, усамљеност и потрага за љубављу ('жудња за животом') тако се намећу као лајтмотиви у драмама Милене Марковић. Без обзира на то да ли њен јунак долази из контекста

мита, бајке или супкултуре савременог друштва, он је увек усамљени појединац у свету којим влада насиље [Radulović 2018: 59].

Парадоксално, овај јунак који има лично име, нема јасно одређен идентитет, будући да не зна своје порекло. Остављеног у корпи да плута реком, Симеона проналазе монаси оближњег манастира који преузимају бригу о њему. Вода, која се везује за Симеона, симбол је за несвесно по Јунгу, а управо несвесно управља овим јунаком – њега воде страсти, нагони којима не може да се одупре [уп. Ђинђић 2019: 56]. Од почетка се истиче његова изузетна лепота и радост коју носи у себи и коју уноси у друге. Занимљив је и његов отпор према намери калуђера да му одсеку косу, будући да је коса у народној традицији симбол лепоте, мада махом женске. Симеонова лепота се, додуше, често и пореди са женском у драми, као да је у њој нешто нежно и фатално истовремено. Он је радознао и свестан је себе. „А онда је л’ личи бог на мене?” [Наход Симеон, 198]. Калуђери препознају те његове особине као нечисте, као присуство ђавола, што се надограђује и сценом поред реке када намерно гурне Јована, те траже да буде склоњен из манастира, као да је он сам по себи искушење – „смеје се у очи, хода као да је једини под сунцем, чешља се ко женско, игра уз музику у глави што му је, тежак рад на пољима и да се ожени, то је њему, а не да се моли [...] Није он како треба и неће бити како треба, грехови родитељски се у њему виде” [Наход Симеон, 201]. Подозрења калуђера се испуњавају када се испољи буђење сексуалности Находа Симеона, када његова снажно изражена телесност повуче Милуна ка греху, те укаже на то да је Симеоново место у свету, ван манастира. „Избацивање из манастира еквивалентно је изласку из мајчине утробе те је Симинова потрага за мајком у великом свету истовремено и иницијастички напор да се човек из профаног врати у сакрално време, у предмладићку невиност и чистоту” [Сувајчић 2012: 114]. Он је нежан и наиван, спреман да ради, жељан женског додира и љубави. Промућуран је и допадљив, зато се и лако сналази и бива прихваћен. „Да упознам љубав, да нађем мајку, да postanем добар човек. Да видим ако сам лош и ако је она лоша да postanемо обоје бољи” [Наход Симеон, 210] – ово су тежње главног јунака, ка којима он бескомпромисно стреми, те стога и апсолутно страда, исто као и Едип. С Трбуљом ће спознати телесно задовољство, са Тако ће засновати породицу, али ће са Удовицом пронаћи праву љубав (у критици се истиче изузетна чулност којом врве сцене између ова два јунака [уп. Радоњић 2007: 74]), а онда и пропаст са сазнањем да је та љубав инцестуозног карактера, односно да је она мајка која га је оставила. Њихов сусрет има све особине фаталног, привлачност је обострана и ниједно не може да јој се одупре. Он неће себе прогнати и осудити на лутање без вида, али ће се закопати у рупу и провести тако у мраку и самоћи десет година све да би га, кад истекне заветни рок, пронашли читавог, свег у злату. Свој живот завршава у реци, симболично, тамо где га и почиње, а где је живот завршила и његова мајка. Прича о Симеону је митска, проналази своје место у више књижевних остварења, а Марковић успева да овог јунака приближи својој поезици истичући телесне, људске и животне елементе који га воде у пропаст, те показујући људску природу у реакцијама других и уопште ефекту који овај јунак има на људе које среће у свом животу.

Јован и Милун су калуђери који га проналазе и који се старају о њему, Јован га прихвата као свог сина, жалећи за својом у пожару давно настрадалом породицом. Он је тужан и брижан, али пати јер осећа да га нико не поштује. Но бољи је од Милуна који је пун једа и чије су речи зле. Он такође има породицу, испоставиће се да је управо његова ћерка Симеонова мајка, те да је својим понашањем на неки начин имао утицаја на то што је Симеон био напуштен. Воли да пије и очито је за свог световног живота био склон телесности, а та склоност га не напушта ни по преласку у манастир – то је видљиво и из његових речи, али и поступака, он је тај који је опијен

Симеоновом лепотом, те с њим и телесно општи, чиме се Симеонов инцест дуплира. Он не може да се суочи са истином нити са својим греховима, зато и живи у лажи, одвојен од света, у покушају да се дистанцира од себе и своје прошлости. „Изворно хришћанство имало је ту дивну љубав за свакога и велику жељу за једнакошћу и слободом. И праштање. У том смислу добар човек је онај који не суди и који живи према себи. А Наход то није” [Marković 2007: 47]. Неименовани јунаци драме *Наход Симеон* названи су углавном према односу који имају са другим јунацима. Тако је Оца, старешина манастира, заправо као отац калуђерима. Он је брижан и пажљив, пун љубави и разумевања. Поштује друге и брине се о њима, упозорава их да не суде (поготово Милуна), воли и брани Симеона и нежан је чак и онда када мора да му саопшти да је време да иде из манастира. Муж је Трбуљин муж, бивши боксер који је сада непокретан и спрам тога заједљив и пун подсмешљивих коментара, и према другима и према својој ситуацији коју не прихвата до краја, те не користи преостале потенцијале свог живота већ само преживљава, а врхунац дана му је време проведено пред телевизором. Брат је брат од Тако, иако није у питању крвно сродство. Он је заштитнички настројен, одговоран младић који хоће да помогне и да буде очинска фигура Симеоновом детету кад он већ то није могао да буде. Калуђери се појављују као групни јунак, у виду хора. Кроз њихову песму се сагледава калуђерски живот, као и став према Симеону и његовом боравку у манастиру. Они су као нека врста манастирске свести и глас су разума, са циљем очувања мирног манастирског живота. Као групни лик који је се открива кроз коментаре калуђера јављају се Цигани, те њихова природа у складу са стереотипним уверењима – ништа не поштују и простор цркве не доживљавају као свет, краду па препродају свеће, перу косу у светој водици (у овоме се крије и хуморни елемент будући да света водица поцрвени, добије боју крви, од њихове офарбане косе). Радници на пумпи су дати као глас кроз који проговарају уверења о стереотипима мушко-женских односа, у којем се мушкарци осећају као у затвору и из којег желе да побегну ка неком лепшем, лагоднијем животу. Сви ови јунаци су споредни, функционални, иду уз Симеона, односно просторе у којима се он налази, и ближе дочаравају атмосферу у којој се он креће, односно животни стадијум у којем се налази.

У драми *Наход Симеон* жене представљају пратиље Симеона, помагачице и сапутнице на његовом животном путу. Циганка је дојиља захваљујући којој је Симеон као беба преживео. Она је млада и храни и своју и туђу децу млеком које упорно тече из њених груди. Ауторка уводи дискриминаторске стереотипе у вези са овом јунакињом, па је у драми наглашено како људи према њој не осећају ни поштовање ни захвалност које заслужује, због чега их она све проклиње. Њен лик је ту да посведочи о неправдама и неједнакости које владају светом. „Циганка је вишеструко функционалан лик. Она представља људе са маргине, друштвени талог и несрећу уз посредну критику преовлађујућег друштвеног уређења и морала. С друге стране, у архетипском смислу, Циганка-дојиља заузима место делфског Пророчишта, за шта јој легитимитет дају њени атрибути и порекло” [Сувајцић 2012: 119–120]. Пророчански елементи присутни су у тексту њене клетве, која се остварује. Трбуља је газдарица, име јој каже, способна и спремна да уради све што треба да одржи своју кућу и издржава непокретног мужа. На својим леђима носи читаву кућу и имање, као и свог мужа. Оштра је и верује у опште добро, у дужност према отаџбини. Исто тако, жељна је мушког додира који јој муж ускраћује, те утеху проналази у Симеону који ће је напустити, не окренувши се, први пут кад му буде увредила мајку. „Трбуља, у критичарству поистовећена са Брехтовом Мајком Храброст која уместо колица вуче своју судбину – непокретног мужа у колицима. Она означава плотско и опсцено, трбух као место где пребивају чула” [Сувајцић 2012: 115]. Тако је девојчица на коју Симеон наилази успут, њено име сведочи о

њеном пркосном карактеру јер на питање како се зове одговара са – тако. „Девојчица Тако, која ће му постати женом, већ својим именом упућује на снажну деперсонализованост, и нељудску дехуманизованост света на који је осуђен. Као из неког бекетовског комада Тако чека живот да јој се деси, безнадежно снатрећи о великом граду у који никад неће отићи” [Сувајцић 2012: 114]. Она жели да упозна свет, да доживи живот, жели да буде примећена, па није ни чудо што на Симеонов позив да заједно оду било где одговара потврдно, а убрзо потом постаје и његова жена и мајка његовог детета. Брачни живот ће је трансформисати, па ће од девојчице жељне авантуре постати жена жељна стабилног живота који Симеон не може и неће да јој пружи. Кад је он напусти, осећа се заробљено и преварено – на њој је да се стара о детету, а за то нема награду у виду мужа који се стара о њој. Постаје разуздана и разуларена, те оставља дете и хрли ка својој пропасти. Удовица је нека врста њеног хода кроз време јер она је видела света и живела тим разулареним животом. У питању је веома привлачна жена, о чему сведочи реакција радника на пумпи када се први пут појави, а и потреба браће од покојног мужа да је чувају (с чим је у вези и појава њене пратње, у списку лица потписаних као хор, мада се у драми не наглашава експлицитно да хор учествује у њеном сонгу). Она не воли свој живот, будући да га живи заробљена и прижељкује смрт, но нешто животно препознаје у Симеону што је привлачи к њему. Откривајући своју животну причу, однос са оцем, одрастање, она открива постепено свој идентитет – што ће се потврдити када угледа прстен око Симеоновог врата и неповратно сазна сурову истину – да је она Мајка, „курва што је оставила дете” [Наход Симеон, 186] на почетку драме, те јој не преостаје ништа друго до да утопи своје тело у виру и, као Јокаста, оконча свој живот не могавши да живи са сазнањем да је починила инцест. У њеном лику је садржана судбина жене која вечито зависи од мушкарца, оца, а касније и мужа, која је приморана да се крије, да бежи, којој се не дозвољава да воли оног кога она жели, која је остављена сама да се носи са трудноћом и бебом и која пати спрам своје лепоте и света што од ње прави жену која вечито не испуњава туђе критеријуме и тога је свесна. Она кроз драму доживљава трансформацију – од несигурне, уплашене мајке која је приморана околностима да остави своје дете, преко успешне, богате жене, заводнице која оставља без даха, до дрске, храбре жене која уме да се супротстави, али која ће казнити саму себе на крају.

Ауторка, као што се може приметити, из мита и других текстова преузима само основне црте заплета и карактера јунака, све остало прилагођавајући својој поетици. Њени јунаци су наши савременици, који се суочавају са проблемима савременог друштва. Њихове карактерне особине их не чине узвишенима (као што је то случај у митологији и античкој драми), они су приземљени, јунаци су свога доба, но њихова судбина није мање трагична због тога.

6.3.6.3. Јунаци познати историји

Са ликовима драме *Змајеубице* ситуација је специфична јер су главни јунаци историјски, а ауторка се служила архивском грађом приликом писања драме⁴⁹. Четворица змајеубица, како их

⁴⁹ У тексту ће бити напоменуте везе са историјском грађом, пре свега ће бити наглашене разлике, или прецизиране информације које су у драмском тексту нејасно дате.

Марковић означава, јесу Гаврило Принцип, Недељко Чабриновић, Данило Илић и Трифко Грабеж.

... ови су млади људи понајвише личили на сеоске младиће из народних бајки који, кад нико други много јачи и старији од њих није имао за то храбрости, излазе на мегдан са змајем који тиранише народ и убијају га. А тај змај из претполитичког фолклорног имагинарија био је заправо супституција за сваког ко тирански влада, па био он цар или неки локални велможа. Тој фолклорној фигури тиранина Ниче супротставља нараштај змајеубица [Миоџиновић 2014].

Гаврило Принцип се уводи у драму сонгом *Данково срце*, а Учитељ најављује микрофоном будућу судбину младића из сиромашне породице. Одмалена је издвојен као слабашно дете, које воли и чита доста књига, које је уједно и плашљиво (плаче у сну), али и склоно бунту (сања о јунаку који ће их спасти беде и понижења која трпе). Он јасно зна шта жели, снажно је изражена жеља за знањем и за учешћем у ономе што се у Србији дешава, односно јасна је свест о националној припадности и жељи да се бори за слободу. Обичне послове доживљава као понижавајуће, не пије и трезвен је, пише песме и има чврста морална убеђења. У тренутку атентата има 19 година, он је један младић који заправо није ни окусио живот, што ауторка сликовито приказује сценом *Гаврило Принцип се опрашта од живота*. Интересантно је које реплике говори у сцени *Атентат*, између дидаскалија које упућују на то да се пење на вешала (чиме симболички себе предодређује за скору смрт) и оних које указују на пуцањ – „ја бих можда хтео да направим сина / ја бих можда хтео да угледам море / ја бих можда хтео песму написати / али ја сам из блата и ја ћу пуцати” [*Змајеубице*, 395]⁵⁰. Овим ауторка приближава свог јунака трагичким јунацима, и то оним из антике – сличним речима се Антигона опраштала од живота када је кретала ка тамници. Ови јунаци воле живот и желе да живе, али су свесни да немају избора и да морају направити корак ка смрти. Та детерминисаност је одређена и њиховим пореклом. Такви какви су, тог породичног порекла и тог карактера, они немају избора но да делају по својој савести, а та савест је у раскораку са законом. Стога, они су осуђени на пропаст. „Нисам злочинац, јер сам уклонио онога који је чинио зло” [*Змајеубице*, 401] – у овој реплици главног змајеубице крије се идеја која лебди над драмом Милене Марковић. Младићи су желели добро, они нису хтели да народ више трпи и нису видели другог излаза. По свршеном чину, Гаврилу је жао невиних жртава које је његов чин однео. Његова храброст (осим у томе што млад, невешт у руковању оружјем и разумевању револуције, дакле по свему нејак, креће на цара, који влада једном од највећих сила и апсолутни је симбол моћи) крије се и у томе што тврди да није имао помагача и да га нико на то дело није наговорио. Он није желео да ико због њега страда, док је своје страдање трпео стоички, колико је могао.

И у овој драми ауторка инсистира на томе да један глумац игра више улога, и то експлицитније но у другима јер је у дидаскалијама напоменуто када се врши трансформација. Овим поступком, чини се, не постиже се то да ликови губе идентитет. Изгледа као да је Гаврило Принцип (чије нам је пуно име познато јер је реч о историјској личности) могао бити било који Бедни Ученик, који је „ситан, сиромашан и никакав”, вређа се на речи о полуписменима и примитивнима и који верује да је рат резултат империјализма, а да се народ држи у незнању. Такав младић се може претворити у Жерајића, човека суморне и тихе природе, бедног кмета коме је дозлогрдило трпљење и који постаје симбол борбе за слободу и прве жртве. Тако је и са другима

⁵⁰ Сви наводи из драме *Змајеубице* дати су према: Marković, Milena (2014). *Drame*. Beograd: LOM, и у тексту обележени у оквиру парентезе, и то тако што је уз наслов цитиране драме додат број стране.

– Весели Ученик који верује да израбљивачи праве „лепе погледе” на рачун оних које израбљују и да се ништа није променило, мора да постане Недељко Чабриновић, за кога Учитељ каже да много више воли живот него Гаврило. Он је друштвен, пије, важна му је част, не мари што пати јер има другове и то му је довољно. Није издајник и воли свој народ. Жели да уништи власт која угњетава људе, што врло осећа на својој кожи, будући да ради, али упркос томе, гладује. Мирно одлази у смрт, зна да ју је одабрао и његов опроштај са животом је практичнији од Гавриловог – он оставља оно мало што је стекао члановима своје породице и пише сестри писмо како би се објаснио (све детаље о овоме ауторка је преузела из историјских докумената, они се поклапају са сведочењима о томе коме је шта Недељко даровао пред смрт). Дубоко је потресно његово сведочење у којем говори да воли, да не мрзи, при чему то изговара плачући, сломљен (како је наглашено у дидаскалијама, а о томе да је плакао пред судом сведоче и сачувана документа). „Ја желим да ви нас схватите, нисмо ми злочинци. Ми смо волели наш народ. [...] Ја јесам анархиста, али ја нисам мрзео хабсбуршку кућу. Ја нисам мрзео неки народ. Ја сам волео свој народ” [Змајеубице, 403–404]. Овакве речи подсећају на Антигонине о томе да је рођена за љубав, а не за мржњу, а којима објашњава да њен чин није против Креонта и његове владавине, већ је за њеног погинулог брата. Овим преклапањима са античким јунацима ауторка приближава своје јунаке херојском, уједно и трагичком модусу. Пре него што се коначно трансформише у Чабриновића, Весели Ученик је прво Асистент, који помаже научнику и шокиран је животом у Босни, где га посебно занимају жене, затим је Кафеција познатог локала у Паризу који тражи парицу-две за Розу, а онда Млади Радник у каменолому који сматра да тежак рад није прави живот и који жуди за женама. Сви они су усмерени ка телесном и води их љубав према животу.

Данило Илић, мада наведен као змајеубица, није присуствовао самом чину, био је главни помагач – онај који обезбеђује оружје и учи младиће да га користе. Рано је остао без оца и живот провео у тешком сиромаштву, радећи и покушавајући да пронађе свој пут, но проналазио је чешће немилосрдност света. Баш зато што је рано упознао патње на сопственој кожи и што поред својих, трпи и муке своје мајке, он је веома обазрив, стрпљив и рационалан, пажљив при доношењу одлука и онај који поставља права питања, чак и у тренуцима заноса. Он није занесен идејом о жени и жудњом према њој као остали радници у каменолому, он сматра да је жена другарица. Брине о Гаврилу, ког очигледно воли, али уједно и види да је овај превише у мислима, књигама и идејама, па повремено заборавља на физичку стварност у којој је. Баш зато и покушава да га упозори на брзоплетост идеје о пуцњу, истичући врло рационалну чињеницу да Гаврило никада није пуцао из пиштоља, а планира да изврши један тако велики атентат. Управо ће о томе и говорити на суђењу – како је покушао да их спречи и да се до последњег тренутка надао да ће младићи увидети погубност свог плана. Осим што је Данило, глумац који добије ту улогу ће бити Жандар Први, један од оних који пакују Жерајићеву главу и који је свестан односа слуге и газде (што ће посебно бити истакнуто и у Даниловом лику), затим Фотограф који слика Чабриновића пред смрт и онда Мута, слабоумник који трпи малтретирања. Четврти и последњи змајеубица је Трифко Грабеж, који се најмање спомиње и најмање појављује, чак и када је у сценама, ретко говори. Вероватно је тако зато што се о њему из историје најмање зна. Он први стаје на вешала, приликом ислеђивања прижељкује смрт јер му је тешко да трпи муке, а још теже му је да мисли на мучења којима су изложени чланови његове породице због његовог чина. Упитан за вероисповест, будући из свештеничке породице, одговара „Ми свој крст носимо на леђима” [Змајеубице, 406], алудирајући на мучеништво и спремност на страдање зарад истине. Пре него што постане Грабеж, он ће бити Жандар Други, један од оних који служи Европском Научнику,

који обавља своје не бринући превише о стварима, потом Педер који коментарише госте кафеа и којем је посебно за око запао Гађиновић, па онда Стари Радник из каменолома који говори о женама, а који је навикао на тежак рад и прихватио такав живот. Сви трпе на неки начин и сви мирно носе крст који им је дат. Сва четворица змајеубица су веома млади, нису ожењени и никада неће имати децу – овим наглашавањем приликом ислеђивања змајеубица је још једном истакнуто како је ово прича о једној изгубљеној младости, о дечацима који су пратили своје идеале и који, и сами сељачки синови, нису могли да трпе јад и беду и понижење којем је сељаштво било изложено.

Драму отвара реплика Учитеља о проблемским питањима о истини и борби, док говори својим ученицима о Првом светском рату. Он их води кроз проблематику, покушавајући да их мотивише и да у њима развије критичко мишљење. Као што води час у првој сцени, у осталим сценама ће водити „програм” најављивањем јунака, казивањем њихових биографија, те читањем извештаја са њихових суђења. Он је постављен као нека врста наратора, неке „управаљачке руке” која са висине води рачуна о тону и истинитости драмског казивања. Учитељ се претвара у Гађиновића, који проповеда „младој браћи” заговарајући борбу, рат и победу. Он је тај који Жерајића уздиже на ниво симбола, инсистирајући да је потреба за јунаком већа него икад, али он то говори седећи у срцу Париза, далеко од тог народа који трпи једно страшно стање. Учитељ је и Европски Научник који је дошао у једну такву земљу јер се ту лакше долази до материјала за проучавање, а материјал је – Жерајићева глава, затим Чабриновићев Отац, издајник који је веран Аустрији, један породични тиранин у очитом сукобу са својим сином, те Председник Суда (судски иследник истраге о атентату био је Лео Пфефер, чији су записи о томе сачувани, између осталог и: „били су ми ови атентатори симпатични, јер ми се свиђала њихова поштена одбрана и одважност којом су узели на себе сву одговорност да би спасили друге и разјаснили ствар” [према Ковић 2014: 546]; међутим, испитивач током главне расправе био је председник сената Куриналди, те стенографске белешке су сачуване и подударају се са сценом испитивања у драми), који мирно испитује оптужене у паузама мучења и изриче пресуду. Све ове личности повезује то што су на позицији ауторитета која изискује одређену моћ, али различиту и различито испољену у свакој ситуацији. Међу осталима, како их ауторка на списку лица одваја, налазе се још један Зрео Мушкарац који се појављује као Троцки у Паризу – човек уверења да је омладина решење, и то она сељачког порекла, с великим идејама и чежњом, уверени да им нешто измиче, затим као Данилов брат Јова који се одриче свега зарад братовљеве жеље да се школује у Београду, те Официр који одбија Гаврила када жели да иде у војску (историја памти Војислава Танкосића који га одбија када је хтео да се пријави за добровољачки одред током балканских ратова), одговоран спрам свог чина, Улични Мангуп који задиркује Муту и Вељко Чубриловић, један од помагача атентатора, који им обезбеђује пролаз и пренос оружја у Сарајево и који због тога заједно са њима касније страда. У драми се као помоћник јавља још и Сељак Митар код ког Чубриловић (као код свог кума и човека од поверења) доводи ученике да преноће пре атентата, а који се плаши последица тог чина (у историјским списима се помиње сељак Митар Керовић, сељак који је помогао ђацима приликом преласка из Србије у Босну и кум Вељка Чубриловића), а драма се завршава извештајем Војника Франтишека (у питању је Чех Франтишек Лебл) о томе шта је било после Гаврилове смрти и који открива место где је сахрањен. Међу ликовима су још и домар, гробар, сељак са јагњетом и целат – но њихове су улоге и реплике више функционалне, у служби других карактера, тако да су они, као што су без имена, тако и за саму радњу неважни.

Јунакиње драме *Змајеубице* су споредне личности које се појављују као пратиље јунака или описаних догађаја и иду уз њих, нису развијени ликови и није им дато довољно простора да би могле самостално да стоје. Њихова је функција у давању шире слике која би јасније приказала околности у којима се појављују, одрастају и живе јунаци-змајеубице. Тако је, на списку ликова са осталима Нана, која је Мајка Гаврила Принципа, Мајка Данила Илића и Чабриновићева Мајка. За сваку од ових јунакиња могло би се рећи исто – брижне су, побожне, вредне и посвећене својој породици. Оне су као архетип мајке која страда и пати и мучи се, али то чини радо јер се жртвује зарад своје деце и своје породице. Међу ученицима се на почетку појављује Сањана Девојка која је приземна, не прати час и не занима је историја нити је занимају идеологије и идеје. Она мисли о томе како је диван дан напољу и диви се призору који гледа са прозора учионице. Сањана Девојка се претвара у Курву у Паризу којој је рођендан и која у сонгу описује своју тужну животну причу, али у кафанским разговорима се држи лаких тема. Она је и Чабриновићева Сестра, блага и нежна, пуна љубави према свом брату (ово је занимљив преображај јер Сањана Девојка је она коју Гаврило моли за пољубац пред крај свог живота, а онда га одбија; наиме, историја памти да је Гаврило био заљубљен у Вукосаву, Чабриновићеву Сестру, али и да ју је једном пољубио), а на крају Дама Смрт која прилази осуђеницима, водећи их једног по једног на вешање. Друга ученица у драми је Домаћа Госпођица, представљена као штреберка којој се не свиђа тема о којој се говори на часу. Она критикује „полуписмене будале” јер јој је доста „бусања у груди” и прича о прошлости, она је жељна света који обећава бољи, лепши живот – тамо ће учити праве ствари, гледати лепше пределе и бити део цивилизације. Овим је уведено једно другачије гледиште и другачија струја у модерним сагледавањима историје, а поготово историјских догађаја као што је Сарајевски атентат. Домаћа Госпођица ће постати Бела Госпођа, супруга Европског Научника, врло незадовољна што ју је мужевљев посао довео у једну тако блатњаву, прљаву земљу као што је Босна, која сања о великом свету и жели да оде одатле. Вајар у Паризу прави Гађиновићеву главу коју назива обећање, а Чабриновићева Баба је окренута ка животним уживањима и одлучи да што лепше и удобније проведе остатак живота кад већ није умрла. Све описане јунакиње постоје у орбитама мушкараца и у односу на њих, чак и оне из садашњости, из школске учионице, више служе да покажу другу линију ставова у односу на оне које заступају ученици који ће постати Принцип и Чабриновић. Ставови ученика ће се даље разрадити у сценама које следе, кроз ликове у које се они трансформишу, и ти ставови ће бити водила драмске радње, док женски ликови остају само у виду драмске функције.

Милена Марковић је, пажљиво проучивши историјску грађу, своје јунаке писала тако да својом појавом и својим особина у суштини не одступају од онога што је историја запамтила, но ауторка пажљиво бира које ће особине нагласити, а које ће остати у запећку, све у сврху тога шта жели да представи, а што је садржано у наслову драме – младићи-змајеубице.

Сви ови јунаци, било да су пореклом из мита, бајке или историје, аутентична су творевина ауторке и уклапају се у колорит њених драмских карактера. Њихове судбине јесу познате и преузете из одређеног постојећег обрасца, али се њихови карактери осветљавају тако да ми у њима препознајемо обичне људе и њихове судбине, било да је реч о жртвама, насилницима, колективним јунацима, нараторима. Милена Марковић је, ма о чему и ма о коме да пише, на крају увек писала о – људском.

Драмски карактери јесу један од важнијих елемената драма Милене Марковић. Она им придаје велики значај и даје велико место, чак и када су сведени на функције и када им је одузет идентитет јер и ти поступци се могу читати као порука и као одређена друштвена или ситуациона критика. Савремена драма и омогућава један несвакидашњи приступ драмским јунацима, где они не морају бити развијени карактери да би се прича око њих развила, а чак не морају имати ни развијену причу да би били носиоци одређеног значења. А значења у овим драмама никако не мањка! Проучавајући карактере ових драма, сазнајемо о проблемима који су занимали ауторку, о социјалној условљености карактера, о њиховом психолошком одређењу, отварају се егзистенцијална, филозофска питања о човеку, његовом положају у свету, те друштву у којем обитава. Чини се да су карактери важнији од радње, будући да се често прате само њихова стања, но о томе ће више речи бити у наредном поглављу.

7. Драмска радња

7.1. Опште уводне напомене о драмској радњи

Објашњавајући појам драме, Сонди тврди да је она апсолутна, односно да је ослобођена свега спољашњег, те да драматичар није присутан у драми, и да се драма не обраћа гледаоцу него да он само пасивно присуствује њеној реализацији на сцени [уп. Сонди 2008: 41]. И сам Сонди ће у даљим разматрањима говорити о кризи и разарању драме, али оно што ми данас знамо јесте да драма, иако би по постављеним мерилима одавно требало да престане да постоји, и даље опстаје. Чак и кад су се раније рушиле норме, увек се враћало на драмску радњу, на њену јединственост, или макар на опстанак сукоба, оних унутрашњих ако спољашњих нема. „Делати, то најпре значи хтети делати. Криза радње без сумње има корене у кризи субјекта, у слабљењу човековог Ја и његове способности да хоће” [Sarazak 2009: 149]. Оно што нам драма 21. века упорно показује јесте да је све могуће – па чак и драма без правог сукоба (макар онаквог каквим су га теоретичари сматрали). Ако се радња посматра као оно што је „суштина драмске уметности”, што спаја „позоришне компоненте у целину”, како сматра Хонзл, доживећи је „као динамичну енергију која само једним делом протиче кроз драмски текст, а другим делом кроз све остале компоненте позориште уметности” [према Milutinović 2006: 127–128], значи ли то да су за драмску радњу важни и костими, сценографија, звуци и начин говора? У том смислу би требало обратити пажњу и на промене, на то када који знак шта представља и када је у фокусу. Ако нема правих сукоба и нема традиционалних драмских етапа, шта то онда одређује када ће и како радња тећи и хоће ли уопште изаћи изван стања и претворити се у акцију? Савремена драма оставља бројне могућности и даје ауторима слободу у односу према драмској радњи, као што ћемо и видети у даљем тексту при тумачењу драма Милене Марковић.

„Комад се више не своди на велики ’драмски сукоб’; поред чисто драмских тренутака, заснованих на међуљудским сукобима, постоје и тренуци – епски – објективног погледа на свет, на човечанство у целини и тренуци – лирски – дијалога са самим собом, дијалога са светом” [Sarazak 2015: 178]. Закључујемо, бројни су начини на који се „надомешћује” недостатак драмског сукоба у класичном смислу те речи. Поменути међуљудски односи могу бити носиоци драмске радње, у драмама Милене Марковић је то често случај, а најчешће се ради о породичним односима. Из њих онда произилазе одређени сукоби, из њих се откривају карактери јунака, али се сазнаје и општа слика друштва и систем вредности.

Међуљудски однос у драми увек је јединство супротности, при чему оне увек теже да буду превазиђене или укинуте. Сазнање о неопходности превазилажења тих напетости, па с тиме повезано мишљење и делање *dramatis personae*, доводи до стварања напетости и то у вези са неком предстојећом катастрофом [Сонди 2008: 108].

Напетост се, дакле, постиже усложњавањем међуљудских односа. Јунаци Милене Марковић и јесу у константном сукобу, са собом и са другима, само што се често дешава да не делају у складу с тим, односно, остају пасивни. И сам Сонди уочава да усамљеност и изолација, па немоћ човека или поштравају супротности или их не допуштају, те стога долази до изостанка

поменуते напетости [уп. Сонди 2008: 108]. Оно што лику савремене драме понекад уме да недостаје то је упориште у одређеном идентитету. С пољуљаним идентитетима, о чему је говорено у претходном поглављу, ликови губе тло под ногама и тешко се одлучују на продуктивно делање. „Тако настаје једна врста лика који је сав празнина и сав отвореност. И та потпуна расположивост лика – његов прелазак на неутрално – уместо да подстиче радњу и дијалошку размену с другима, он их спречава” [Sarazak 2015: 117]. Тако се ствара утисак да се ништа не дешава, што није нужно случај, тако да нема суштинских промена, и ситуација с почетка је иста као и она на крају. Но, драма опстаје упркос наизглед „спреченој” радњи. И онда када ликови не делају, они показују, они су унутар одређених ситуација. Можда у неким драмама не пратимо радњу у класично-драмском смислу, али пратимо стање, и то је оно што је довољно да драма тече. „Радња уступа место стању, а људи постају немоћне жртве тог стања” [Сонди 2008: 94].

Говорећи о радњи у затвореној форми драме, Клоц истиче да је то једнозначна радња која се одвија у континуитету, да може имати споредне нити, али да оне иду у сврху целовитости, да су део основне радње. У овом типу драме видно је да је реч само о исечку, те стога мора имати експозицију која указује на оно што је изван саме драмске радње, а да је радња увек доследна, тече линеарно, све је логички повезано и ништа није изостављено. Постоји у њој скривена радња, она која се не догађа на сцени, али се о њој свакако обавештава на неки начин (чести су извештаји гласника). Нема скоковитости и све је усмерено ка циљу. Дуел, односно сукоб је нужан, унутрашњи или спољашњи, на њему се заснива збивање. Избегавају се масовне сцене јер тиме би се угрозила нијансираност стања на којима се инсистира [уп. Клоц 1995: 19–27]. Када је о отвореној драмској форми реч, радња је разбијена у мноштво аспеката који се међусобно преламају и у којима се огледају разнолики односи између света и јунака, где су људи ограничени духовним, моралним, социјалним и другим одликама света који их одређује. Радња не тече линеарно, него кружно, откривајући нове перспективе [уп. Клоц 1995: 87–89]. Милена Марковић више нагиње отвореној драмској форми, будући да се у њеним драмама често преплићу прошлост и садашњост и да нема јасне радње која тече – она је махом дата фрагментарно, кроз различите драмске ситуације на основу којих се стиче целовита слика о стању драмских ликова и о свету у којем они живе.

Пошто смо сагледали неке од карактеристика радње савремене драме, а које су уочљиве у драмама Милене Марковић, најпре ћемо се позабавити постављањем одговарајући актанцијалних модела како бисмо боље уочили сукобе и начине на који се ауторка односи према драмској радњи.

7.2. Актанцијални модели

Постављањем актанцијалних модела у драми, откривају се јасније драмске ситуације, њихове динамике, драмски сукоби и разрешења, добија се слика односа међу јунацима, који постају прецизно одређени елементи радње [уп. Ravis 2004: 22]. Иберсфелд је у својим проучавањима драме посебну пажњу посветила актанцијалним моделима – односно постављању радње драме тако да се одреди шест функција и њихових међусобних односа: субјекат и објекат, помоћник и противник, адресант и адресат, посебно истичући да актант може бити апстрактан и конкретан, те да неко поље може бити празно, односно да га може поунити више појмова и да

све то има везе са значењским планом драме и још да се улоге могу мењати током саме драме. [уп. Ibersfeld 1982: 52–55]. Ослањајући се на ове моделе и односе, проћи ћемо кроз драмску радњу свих десет (досад) написаних драма Милене Марковић⁵¹.

Када говори о актанцијалним моделима у драми *Павиљони*, Делач Кончаревић истиче три ситуације – прву у којој су субјекти припаднице најмлађе генерације – Мала и Ћера. Њих покрећу тешке друштвене прилике у којима живе и из којих произилази њихово ризично понашање, а све зарад асимилације у друштво и жеље да буду вољене и прихваћене. Друга ситуација као субјекта има Лепу, представницу средње генерације коју покреће свакодневна тортура којој је изложена у својој кући, а чији је носилац њен муж Кнез. Она се свим силама труди да обезбеди мир зарад своје ћерке, а жеља за отпором јој се јавља тек када постане свесна ћеркине трудноће, односно да њену ћерку чека иста судбина која је њу задесила. И још ситуација чији су субјекти представнице најстарије генерације – Људмила и Добрила. Оне желе финансијску сигурност, што их покреће, а објекат је стан који би требало то да им пружи. Уверене су да заслужују леп живот, но као противник се појављују лопови [уп. Делач Кончаревић 2020: 69–70]. Напомињемо да се, такође, као субјекти ове драме могу посматрати и мушки ликови, исто тако подељени у групације – једну би чинио Кнез, други лопови, а трећу Цига, Ћопа и Мацан. Сви они желе да се остваре на неки начин, да ли то ауторитативним понашањем у својој породици, крађом која ће донети материјалну добробит или добром позицијом у друштву која подразумева моћ и конзумирање наркотика. Покретачи су и овде тешке друштвене прилике, као и у случају жена. Радња ове драме могла би да се објасни репликама лопова: „Сви много причају. Свако има нешто за чим жали. То је недопустиво [...] Човек не треба се везује за ствари. Данас си ту, сутра ниси” [*Павиљони*, 58]. Из наведеног произилази да је у питању драма у којој се заиста много прича, а мало шта ради. Но, између тих дијалога назире се људске судбине и међуљудски односи из којих онда произилазе драмски сукоби. Било да је сукоб међу супружницима (Кнез – Лепа), међу родитељима и децом (Ћера – Кнез и Лепа), међу сестрама (Људмила – Добрила), међу онима који краду и онима од којих се краде (Први и Други лопов – Људмила и Добрила) или међу пријатељима (Мала – Ћопа, Цига – Ћопа, Први – Други), иза сваког овог сукоба крије се онај главни, централни – а то је сукоб појединца са друштвом које је обликовало његову судбину. Нико од насилника у овој драми није одабрао да то буде, живот га је таквим направио. Све њих покреће основна људска потреба – да се преживи, са циљем да се пронађе некакав смисао у том животу. Условно речено би се онда могло рећи и да је објекат свачије жеље у овој драми леп живот, али да је он једноставно недостижан. Нема правих помоћника, а противници су исувише јаки. Чак су и сами јунаци често сами себи непријатељи.

Актанцијални модел драме *Шине* изгледа тако да су субјекат женски ликови (све верзије Рупице), чија је покретачка снага у огромној потреби да буду вољене, што на место објекта ставља мушкарце (Јунак, односно Весели). Адресат су оне саме и њихова потреба да буду заштићене, али и да имају о коме да се брину. Помажу им тело и емоције, а противник им је рат, односно предратно стање чија је главна одлика насиље [уп. Делач Кончаревић 2020: 94–95]. С друге стране, ако у центар поставимо мушке ликове, оне који врше насиље, тешко је одредити шта је њихов циљ. Чини се да сви јунаци имају заправо снажну потребу за прихватањем или за

⁵¹ При томе ћемо се, за прве три даме, послужити моделима које је поставила Делач Кончаревић у свом истраживању (с тим што смо ми додали још моделе са мушким ликовима као субјектима за прве две драме), а са којима смо сагласни, док смо за остале драме самостално поставили све моделе.

самодоказивањем, али да им страх одмаже да је на прави начин адресирају. Рат је свакако противник, али и помагач у смислу остваривања насиља, будући да им даје неку врсту амнестирања за друштвено неприхватљиво понашање. Односно, услед предратних и ратних околности, систем вредности у једном друштву постао је толико поремећен да је насиље готово се може рећи – нормализовано. „Истина, у нашим комадима егзистенција није апсурдна зато што су људи играчке у рукама слепих, безимених метафизичких сила, већ је таква јер су они жртве или митологизирани, обоготворене историје или идеологизираниг друштва, које их доводи у безизлазне ситуације” [Стаменковић 1987: 9]. Људи, закључујемо, у овим комадима нису играчке у рукама богова, они су марионете друштвеног поретка којем припадају. То важи и за женске и за мушке јунаке ових драма.

Честом назнаком Мрак на крају сцене Милена Марковић ставља такве призоре, као у античкој трагедији, *extra muros*, и не излаже их погледу мада то не спречава гледаоца да схвати шта се морало догодити. У својој укупности, сцене у *Шинама* чине ланац насиља које иде од адолесцентских година до пуне зрелости и у том ланцу силовање је једна од обавезних карика [Миочиновић 2020: 69].

У драми *Брод за лутке* уочена су два актанцијална модела. У првом се на месту субјекта налазе женски ликови драме. Њихови страхови и патње које су преживљавале још од детињства чине да објекат буду мушкарци, преко којих покушавају да открију свој идентитет. Противник је жеља да се прилагоде, да буду део друштва, што се објашњава као сегмент „женске кривице”, а помоћник се јавља у виду искуства стеченог годинама. Као да је неопходно проћи кроз тешке ситуације, кроз деценије тражења упоришта у мушкарцу, погрешно научених образаца и покушаја да се у њих укалупе да би коначно дошле до самоспознаје. Други модел у центар ставља мушке ликове. Њих мотивише несигурност и жеља за потврђивањем, а циљ је статус у друштву, те су на месту објекта жене као потврда жељеног статуса. Противници су у том случају други мушкарци који угрожавају право на одређени статус, а моћ помагач да се ипак оствари жељено, која долази у различитим облицима [уп. Делач Кончаревић 2020: 234–236]. Чини се да је опет друштвени контекст то што тера у пропаст и женске и мушке ликове, било да су на позицији моћи или не. Нико од њих на крају не успева да заиста задобије објекат своје жеље и сви остају неостварени и несрећни, усмерени, као главна јунакиња, на идеју о поновном рођењу. Ова драма је написана тако да прати одрастање, стасавање једне јунакиње, но чини се да је актанцијални модел у сваком сегменту њеног живота исти – мењају се актери, али идеја за којом се чезне се не мења, као ни исход те чежње.

... јесте реч о једној истој жени, о етапама једног јединственог живота, који је истовремено непоновљив и типичан. Он започиње (прве две сцене) животом у породици у којој се од рана сања само сан о бекству, док је оно што следи у суровој супротности с митом ’о могућности среће’. Етапе на путу који се отвара изласком Мале сестре из породице, обликоване су на подлози оних бајки ’које представљају идеално средство да дете сазнаје о полности на начин прикладан његовом узрасту и оствареном поимању’ [Миочиновић 2020: 70].

Управо та идеја о срећи, о остварењима снова, контрапунктирана стварношћу која не дозвољава ту могућност, чини јунакињину позицију трагичном. Она тежи ка срећи, било у виду љубави мушкарца, здравог детета или каријерне остварености, али не верује да је ње достојна.

Ту постоји један специфичан однос према болу, смрти, патњи. Бајке, како их доживљавам, јесу као нека иницијација у свет изврнутих жеља, свет одраслих. Релативизован крај, ’после су

живели срећно...’, то је велико питање, посебно код најкомплекснијих бајки [...] Хтела сам, у *Броду за лутке*, да опишем живот једне жене и ту сам се играла сликама: како је она видела одређене своје доживљаје из живота као бајке и како су други видели њене доживљаје из живота кроз ликове из бајки и у тој симболици, та врло конкретна судбина стављена је у појавну раван бајке [Марковић 2005: V].

Ауторка, дакле, кроз симболе и архетипе проговара о судбини жене, градећи радњу степенасто, кроз исечке из централних догађаја, оних важних за сазревање њене јунакиње. Сви ти догађаји су, као што је већ поменуто, на неки начин везани за одређену мушку фигуру.

Натопљен до мучнине сексуалношћу, *Брод за лутке* је заправо један антифројдовски комад, који у сферу људских страсти уводи жељу за сазнањем, за стварањем, за комуникацијом, за припадношћу заједници, за самопревазилажењем и проналажењем смисла сопственом животу. Наравно, тиме се, на нивоу проживљеног, не укида снага и посебност саме сексуалне жеље. Но њена је друштвена банализација, с једне, и манипулација њоме, с друге стране, насилно стављају у средиште људског живота, жениног живота у првом реду. Упркос томе, ’потрага за срећом’ главне јунакиње није без противречности: разлози за неуспех њене потраге леже у њој самој и прете да њен живот претворе у суморну типичност [Миочиновић 2020: 75].

Субјекат драме *Наход Симеон* је свакако насловни јунак, а објекат његове жеље јесте проналазак мајке. На ту потрагу га тера унутрашњи немир, а све зарад утемељења у сопственом идентитету. Та потрага ће га на крају гурнути у пропаст, а занимљиво је питање помагача, односно противника. Чини се да је његова лепота одредница која се на неки начин може везати за оба – јер она га, заједно са пробуђеним еросом у младом телу, тера из манастира у свет, она га потом води кроз руке жена и доводи коначно до Удовице. Те жене га, махом, проклињу – неку врсту клетве изговарају и Циганка и Трбуља. Свакако је Симеонов пут унапред одређен, он је трагички јунак чија је трагичка кривица садржана у његовој природи и који не може избећи страдање.

Милена Марковић се у драми *Наход Симеон* не бави питањима човековог већ унапред одређеног пута (судбине) и не креће се ка тачки у којој ће се сва трагедија открити не развијајући (мотивишући) остале ликове који су око ’трагичког јунака’. Она се кроз Симеонов ’пут до сазнања’ бави сексуалношћу у човеку, занима је световно у манастиру, мука у Трбуљиној кући, жеља да се напусти завичај у случају Тако, удовичиних пет година самоће после мужевљеве смрти и на тај начин гради комад који се бави универзалним питањима љубави и смрти, страсти и нарцисоидности, сексуалности и тајни [Ћинђић 2019: 50–51].

Сексуалност, међутим, није посматрана као нешто грешно у човеку, погрешан је начин на који друштво на њу реагује – оно је изобличава и оно кажњава појединца који је испољава, тиме оваплоћујући своју природу.

„Није живот торта с шлагом” [*Шума блиста*, 251] – цитат је којим се може описати читава радња комада *Шума блиста*. Свет је препун патње и нема простора за улепшавање. Све је већ прошло. Нема наде и нема вере у боље сутра. У критици се истиче да, мада то тако изгледа, ипак није истина да се у драми ништа не дешава (будући да су се важни, кључни догађаји у животу ликова већ десили). Наиме, деси се убиство, Срећков повратак из манастира, одлазак девојака преко границе. Оно што ствара утисак „нешавања” јесте што се ликови не развијају и не реагују на те ствари – као да се дешавају мимо њих [уп. Ћинђић 2019:91]. Велики део драме заузимају сећања јунака, која иако не покрећу радњу, представљају њен важан део јер се на основу тих сећања појашњавају односи међу ликовима, њихови сукоби – како спољашњи тако и унутрашњи.

Ђинђић истиче како Марковић свако сећање прекида баналностима, враћајући читаоца у садашњост, за кафански сто, „чиме се постиже контраст – несрећи се не да да се уздигне на ниво трагедије, већ се на овај начин тривијализује и чини делом свакодневног кафанског искуства” [Ђинђић 2019: 94]. Поред сећања, важну улогу у драми имају и снови – ликови препричавају шта су сањали, а ти снови су у складу са оним што они прижељкују или боље речено са оним што су прижељкивали, а од чега су давно одустали. Маца тако сања море, Срећко сања да је она умрла на порођају (чиме се укључује тема њихове деце, о којој се не говори или се јасно говор о њима избегава), Тренер има кошмаре. Ако бисмо покушали да поставимо актанцијални модел ове драме, место објекта би за неке субјекте било празно – или недовољно уверљиво. Маца можда сања о мору и о породичном животу, али не верује да је то могуће, нема довољно јаких сила које би је вукле ка остварењу те жеље, нема ни помоћника, а противник је – живот сам. Девојке желе бољи живот, иду са надом да ће зарадити и побољшати своју животну позицију. Тера их нужда са циљем да се преживи, наизглед им помаже Лоле, но, упознајући се са његовим карактером, јасно нам је да је та читава машина којој он припада само маска и да девојке не чека бољитак већ још већа несрећа. Тренер би желео да га Маца воли, та потреба је унутрашња и има везе са жељом за припадањем, јер је све што је он некада био – нестало, што му уједно и одмаже на том путу јер он нема шта да јој понуди, а нема ни некога ко би му пружио помоћ. Срећко се враћа ношен жељом да, пошто је сада спасен, и он спасе Мацу, а онда и Тренера. На то га тера кривица, свест о сопственом уделу у пре свега њеној пропасти, а све то зарад окајања сопствених грехова. Помоћи нема, а противник је он себи сам, то јест његова прошлост, али и неспособност да се од прошлог себе до краја одвоји. Газда хрли ка бољем животу, као и девојке, ка заради и лагодности, мучен стегамa породичног живота. Њега мотивише похлепа и незаситост, али ни он нема изгледа за остварење својих жеља јер је превише корумпиран и превише је већ изиграо закон и људе да би прошао некажњено. Драма о бившим људима, чији велики део чине сећања, јесте пре свега драма стања, или пост-стања људи чији су животи неповратно гурнути у пропаст.

Драма *Жица* у центар ставља Женско, а предмет њене жеље јесте љубав, проналазак свога места на овоме свету. На то је гони жеља за припадањем, а противник је опасно време у којем живи – окружена је страним војницима, сви су наоружани, а о опасности сведочи и бодљикава жица којом је кућа ограђена. Помоћници би требало да јој буду чланови њене породице, но они то заправо нису. Отац је не удаје него је продаје, а мајка му у томе помаже. Тетке се наизглед супротстављају, но недовољно да би заиста нешто постигле. Можда једино Фуфица која даје савете о томе како да сексуално задовољи свог будућег мужа. Ако бисмо посматрали на други начин ову драму, односно ако бисмо покушали да као субјекта посматрамо било кога од преосталих ликова, актанцијални модел би изгледао прилично слично. Сви желе да – преживе, а да тај живот задобије некакав смисао. Питање је само ко у чему смисао проналази.

Змајеубице као комад заснован на историјском догађају, подразумевале би неке јасније изражене сукобе. Но, као и у другим драмама, ауторка ће светлост сцене уперити пре свега на карактере, на личне патње ликова, па макар они били важне историјске личности, као што је Гаврило Принцип. Историја га памти као једног младића који је био слабе грађе, те стога сматран слабићем, и који је волео много да чита, због чега је сматран чудаком – мада то нису нужно разлози који воде до његовог чина. Као што ће се из драме уочити, он ће као разлоге свог поступка навести пре свега бригу о другима, потребу да се побуни како би задобио слободу, за себе, али и за друге.

И срећна је чињеница што је је Милена Марковић ту способност и ту жељу препознала и што их сматра суштином тог младог бића чији је кратки живот протекао у суровом самоодрицању и општој прикраћености ('и ја бих можда хтео да направим сина / и ја бих можда хтео да угледам море / и ја бих можда хтео песму написати / али ја сам из блата и ја ћу пуцати'). И зато из њеног Принципа, поред невероватне снаге која му је, поред осталог, за читаве две године, у односу на животе његових другова, само продужила казаматске патње, избија потресна туга, она коју осећа само неправдом уцвелењено дете [Миоћиновић 2014].

Актанцијални модел ове драме на место субјекта ставља младиће-змајеубице. Њихов циљ је убиство цара, мотивишу их идеолошке одреднице, уједно и патња, мука и страдање народа, а све зарад идеала о слободи. Међу помоћницима ће се наћи Сељак Митар, Вељко Чубриловић и, на неки начин, мајке, а противници су сви представници аустроугарске власти и судског система. Тако постављен, актанцијални модел субјекте води директно у смрт, додељујући им, трагичним исходом, место у историји.

Деца радости на месту субјекта имају децу, и то најпре Песника. Песник жели да ствара онако како он мисли да треба, односно сва деца желе да буду срећна, да буду боља од својих родитеља, али никоме од њих није тачно јасно како то што желе треба да изгледа, само знају да то није оно што тренутно имају. Нико им ту не помаже јер их нико не разуме. Они јесу једни другима донекле подршка, али чим се жеље једног сударе са жељама другог, и то престаје. Противници су им њихови родитељи, јер их не разумеју и одмажу им на различите начине. Противник је свакако и хероин који употребљавају. Оно што је проблематично утврдити јесте ко их тера на то и зарад чега. Као некакав водич кроз њихов живот појављује се Анђео Екстазе, али он је тај који ће их одвести у смрт. А чини се да све што раде раде зато што не желе да живе животе својих родитеља и зато што су расли у време када им је обећано апсолутно све. Они се рађају са уверењем да је све доступно и да могу да имају све што пожелеле, но испоставиће се брзо да то није тако. Ако се родитељи посматрају као субјекти, ситуација се помало закомпликује јер су они, у неку руку, заробљени у стварности у којој су били млади, а која је давно прошла. Стога се и они махом усмеравају на – децу.

Субјекти драме *Пет живота претужног Милутина* се мењају, односно субјекат је увек онај лик који је у датом тренутку носилац амајлије. Он амајлију преузима желећи снагу и вечни живот, те му се као помагач може одредити онај ко му ту амајлију даје. Оно што је свим јунацима заједничко јесте што ће убрзо открити да ни бесмртност, апсолутна моћ и снага не гарантују срећан и испуњен живот. Њих на то терају околности у којима се налазе у тренутку када им се пружа могућност да амајлију преузму, а све зарад очувања и преживљавања. Противници ће им бити често чланови породице, они који их, самим својим постојањем, чине незадовољним и испречавају им се на путу ка тражењу смисла. Може се рећи да најчешће они сами себи стају на пут, мада тога нису свесни, јер као носиоци моћи, очекују да све само од себе дође и да им се живот какав желе једноставно догоди. Но, гледајући њихове карактере, питање је и да ли им је дато да пронађу смисленост, ма у којим условима живели. Они су изнутра испразни, те стога и несрећни у својој кожи и тешки сами себи. Када се ситуације посматрају из угла јунака који поседују толику моћ, открива се успут и лице и наличје друштва (односно друштва). Преостали ликови, они који окружују главне, углавном су сведени на материјалне и телесне потребе, а на том путу им се испречавају животне околности.

Субјект драме *Ливада пуна таме* јесте Вољена, односно у првом делу драме је то Мајка. Објекти жеље су, чини се, остварење бољег живота – Мајка жели да побегне из родитељске куће, да се успне на друштвеној лествици, да буде вољена и успешна. А Вољена би да буде слободна, да не буде заробљена друштвеним стегима, као што су то њени родитељи и сестра. У оба случаја су стални противници чудовишта, односно персонификације страхова обе јунакиње, а противници су и родитељи, као и мужеви у неком смислу. Иако су страхови на противничкој страни, они су ту уједно и да укажу на опасност, тако да, када би се другачије третирали, када би се са њима на прави начин суочило, они би имали потенцијал да постану помагачи и доведу до жељеног циља. Као помагачи се јављају ликови од којих се очекује спас, често у виду младића који им се допадају, на крају се појављује чак и сам Исус Христос. Јунакиње мотивише заправо мајка, сваку своја тера да буде боља, најбоља, да не погреша онако како је она погрешила, а све зарад неке обећане боље будућности. Радња ове драме је највише разорена од свих досад написаних драма Милене Марковић јер се фрагменти непрестано преплићу, јер су поједини ликови симболи и јер мноштво ликова, махом увезаних родбинским односима, игра само три глумца који се непрестано трансформишу на сцени. Све ово ипак не чини то да радње нема, него само појачава оно што је у центру пажње – а то су компликовани породични односи.

Сагледавши скупа актанте и њихове међусобне односе у овим драмама, учачамо да се у свакој може поставити модел са више субјеката, односно да има више актанцијалних модела, те да су објекти различити, да махом представљају тежњу ка лепшем животу који је, нажалост, недостижан. Без обзира на то да ли је реч о апстрактном појму или конкретној особи или циљу, испоставиће се да субјекти свој објекат не задобијају, или макар не у оном облику који су прижељкивали. Помагачи и противници се мењају, некада су то исте личности, немајући заправо свест о томе да помажу или одмажу субјекту. Скоро да се може рећи да нема истинских помоћника, макар не конкретних. Они се евентуално јављају у виду искуства, сопствених емоција или тела. Чини се да је опште неразумевање међу јунацима узрок томе што нису права помоћ једни другима. Противници су, са друге стране, јаки, стабилни, често несавладиви јер се јављају у виду рата, друштвено прихватљивог насиља, па и самог живота. Противници су и чланови породице, али често су и субјекти сами себи противници, са својим страховима и тежњама. Оно што већину мотивише јесу тешке друштвене прилике, финансијска (не)сигурност, осећај кривице, унутрашњи немир, самодоказивање, потреба за слободом – а тек понекада други јунаци. Адресат је, у готово свим случајевима, асимилација у друштво, неутажива потреба да се буде прихваћен, да се задобије одређени статус у друштву који ће задовољити унутрашњу потребу јунака и осигурати бољу будућност. Оно што овакви модели имплицирају јесте мноштво вишеструких сукоба, који се разрађују и мењају током самих драма, а да је главни (чини се и непрестани) сукоб онај између друштва и појединца из којег јунаци излазе поражени, неостварени и несрећни.

„Није случајно да у сваком комаду тема постаје главна ствар. Из ње произилази нужност, законитост живота, а тек она приватној судбини даје виши смисао. За то су ми потребна средства која демонстрирају узајамно дјеловање људско-надљудских чинилаца на индивидуу или класу” [Piscator 1985: 51]. Све ове драме, кроз различите теме и различите приче, указују на то да драмска радња открива и животна правила, друштвене околности, етику и естетику доба, као и међусобне односе ликова, често засноване на моћи. Сви ликови, као и сви људи уосталом, желе да буду препознати, да спознају смисао и да се утврде у одређеном идентитету. Но, ретко кад им то полази за руком јер је свет у којем живе испуњен страхом и злом које влада.

7.3. Слика друштва

То позориште [политичко, прим. аут.] настоји да нам покаже појединца, или људску групу, који су изнутра изломљени, које историја слама да би, евентуално, произвела више облике човечности. У њему је трагика, као код Хебела, директан корелат индивидуације, обично повезане с револуционарним активизмом, непосредна је последица човековог суочавања с непријатељском, реифицираном историјом; а људска судбина се може препознати, доживети, разумети само према историјској позадини епохе, једино из перспективе доба коме припадамо. Она нам, заправо, показује шта је за многе од нас судбина: опклада с политиком, са историјом [Стаменковић 2000: 11].

Иако се комади Милене Марковић не могу нужно означити политичким, политичка и историјска ситуација јесте важна позадина збивања у којима њени ликови учествују. Управо су те околности узрок њихове заједничке животне трагике која их чини осуђенима на пораз. Ма колико покушавали, немоћни су пред историјом. Слика друштва која се гради спрам драмских ситуација јасно указује на политичку ситуацију и актуелне проблеме друштва у којем јунаци обитавају. Политика никад није јасно назначена, али окосница драмских радњи јесу ратови, сукоби, смене власти, стварања и разарања државе. Све то утиче на појединца и на његову судбину, као и на опште поимање човека, његових права и могућности. „Политика се налази у основи позоришта: ту се срећемо са сукобљеним ликовима у свим могућим ситуацијама, како јавним тако и приватним [...] Политичко позориште открива стање ствари и покушава да убеди публику да на критички начин посматра политички живот” [Pavis 2021: 225].

Деструктивност може бити један од одговора на неиспуњене психичке потребе, које су коренски део човекове егзистенције, а то се дешава као последица суделовања разних друштвених стања [уп. Fromm 1989: 45]. Човек је, дакле, друштвено биће, и проблеми које испољавају појединци слика су друштва којем они припадају. Деструктивност (усмерена на себе или на друге) јесте одговор на неадекватан друштвени третман, без обзира на то да ли је тога појединац свестан или није. Говорећи о митологијама и митском говору, Барт истиче да је он нешто што искривљује слику света, он није наметнут, он не скрива истине, већ их само води у странпутицу – слично је и са идеологијама за које Алтисер тврди да су вечне и нужне у сваком друштву, те се закључује како је свака индивидуа условљена културом и друштвом у којима обитава, да нема апсолутне независности, она је илузија [уп. Ђорђевић 2009: 61, 86]. Стога није ни чудо што јунаци ових драма срљају у пропаст јер су друштвено-политичке околности такве да их гурају ка (ауто)деструкцији. Својим поступцима, карактерима, изборима они заправо указују на то колико у друштву доминирају искривљене вредности и колико је свет пошао странпутицом. Такође, чини се и да су дошли до равнодушности, до позиције из које се чини да нема наде, нема уверења у бољитак, па самим тим све губи на значају.

Милене Марковић транспонује свој драмски дискурс у простор који до краја пориче значај идеологије. Фасцинација коју производе тобоже 'документаристички' засновани ликови *Павиљона*, уобличени посредством симултане игре сценских фрагмената (у оквиру три језгра заплета и четири амбијента) као и кроз математички оркестрирану игру 'идиома улице и периферије', та фасцинација, дакле, представља резултат крајње самосвесне селекције мотива, композиционих модела и језичког материјала [Jovanov 2006].

Три приче показују једно те исто – како је друштво направило од ликова, јунака са маргине, промашене јунаке – оне који су дубоко несрећни и који ту своју несрећу преносе на своје ближње, све док, сви заједно, не нестану уз звук експлозије. Нема неке јасне линије која указује на то да су људи директне жртве поретка у којем живе (као што је то случај у *Шинама*, рецимо), али свака споредна прича о јунацима, о њиховој прошлости или догађајима везаним за њих указује на то да је врло проблематично то што се у њиховом окружењу дешава и што се третира као нормално. Реч је свету породичног насиља, наркомана који су читав живот подредили дроги од које зависе и људи који морају да пљачкају, да рачунају на туђу милостињу или продају своје тело како би преживели. Иако је свет у којем живе ови јунаци дубоко оштећен ратним и политичким збивањима, обележен друштвено-економским крахом, то се све назире као позадина драмске радње.

... јер се у *Павиљонима* умногоме одступа од постулата конвенционалног, конзервативног натурализма. Једно од тих одступања је што се у комаду не инсистира на томе да је човек директан производ социјалне и историјске ситуације у којој живи. Друго је у артикулисању специфичне врсте реторичности, у којој груби, простачки, улични језик не служи једино за карактерисање јунака и дефинисање њихових односа, већ има и симболичку функцију, показује и ниво деградације читавог једног друштва. А треће, и најважније, огледа се у позицији писца који се више не скрива иза прецизне реконструкције стварности, него допушта да удео његове фантазије буде видљив, чак да се она преобрази у саркастичан хуморан коментар приказаних догађаја [...] али се и из многих углова приказује распадање духовних структура као што су љубав, животна филозофија појединца или етика уопште, у ствари, описују се различити модалитети бестидности с којом се јавно испољава оно што се и пред собом крило у јучерашњем грађанском свету, у којем су чврсте конвенције осигуравале да човек буде пристојна животиња, да егзистира на вишем степену човечности [Stamenković 2001].

Када се на тај начин поставе ствари, тешко да изненађује било који поступак јунака ових драма. Они јесу чланови друштва којем припадају и као такви, не могу да изађу из оквира у којима се налазе.

Прве две драме које је написала Милена Марковић су повезане са дневно-политичким дешавањима с краја прошлог века, а који су уско везани за ратове, но њихова тематика није примарно ратна. Рат је присутан као мотив и као позадина, а јунаци су продукт друштва које је преживело такве околности. Драма *Шине* дешава се у предратно, ратно и послератно време – али историјске околности су само позадина. Оне су присутне у виду фалсификованог новца, финансијског краха породица, ратне стварности у којој се губе животи, бомби које ликови носе са собом на породична окупљања, те у виду мржње према другима, туђинцима. Снажно је присутан мотив неприхватања другог, оног који је другачији. Могло би се рећи чак и да се дешава прогон свакога ко се разликује, те он нужно постаје жртва свог окружења. „Улоге прогоњеног, тј. 'другачијег', и прогонитеља размењују се од једног до другог лика [...], а разлози за страдање су банални као и само зло (шетња ривом, скидање мајице, градња кућице). У затвореном друштву постоји безброј начина на које појединац може настрадати зато што је 'другачији'” [Milivojević-Mađarev 2008: 169]. Другачији, односно други не мора нужно бити странац, припадник другог народа, онај који говори другим језиком или који није из тог округа. Другачији је и онај који је ментално заостао, или она која је девојчица, жена – насиље се врши над сваким ко се не уклапа, ко је слабији, ко се, просто речено, може надјачати. Није јасно зашто се насиље врши, али је свима јасно да је оно неминовно. Другог начина у свету јунака *Шина* једноставно – нема.

Да не би било забуне, одмах треба нагласити да ови градски момци нису само жртве насиља које спроводе *други* – у конкретном случају, ти други су неки анонимни типови који су само на први поглед издиференцирани својим дијалекатско-менталитетским особеностима јер је у основи реч о универзалној провинцијској ксенофобији, затуцаности и насилништву (писатељица их одређује као 'католике из великог хрватског лучког града' и 'сељаке са севера Србије') – већ и они врше насиље над другима. Клица насиља које ће касније бујати и ширити налази се већ у бескрупулозним играма ових момака: овај комад јасно поручује да од мокрења у ранац ретардираног друга до вађења очију, силовања и клања воде потпуно праве – шине [Medenica 2002].

Издваја се позиција појединца, конкретно жене у друштву приказана у драми *Брод за лутке*. То друштво је опасно, направљено тако да јунакиња у њему не може да пронађе своје место, опасност вреба иза сваког угла.

Укупно стваралаштво Милене Марковић наглашено је референцијално у односу на стварност и, пре свега, снажно заокупљено једном врстом антрополошког ангажмана – испитивањем и пропитивањем људске природе и позиције јединке у свету. [...] Тај ангажман је идеолошки неутралан и подразумева, пре свега, лични однос ауторке према властитој социјалној заједници, њеном актуелном систему вредности, прошлости, идеологемама и митемама на којима она почива [Pešikan-Ljuštanović 2011: 15].

Поставља се питање шта су жеље и тежње појединца који стасава у таквом свету? Како он може да пронађе упориште ако га сопствена породица изневерава? Мајка тврди да нема уточишта и да је живот патња и трпљење, а отац изневерава своју повлашћену позицију у Алисиним очима. То што ове приче прате архетипи преузети из бајки додатно усложњава друштвену критику: нити су патуљци вредни помоћници и подршка Снежани, нити је Ловац спаситељ – сви су изобличени, измештени из својих бајковитих оквира у свет у којем Поспанко постаје наркоман, а Орао злостављач. Нема упоришта, нема сигурног места – свет је покварено место. Да свет није лепо место, сведочи и драма *Наход Симеон*. Прича о остављеном детету кога одгајају калуђери разоткрива присуство еротског које разара изнутра чак и свет једног манастира. Чини се да људи не прихватају себе и своју природу, те бежећи од ње, срљају право у своју пропаст, баш као прави антички јунаци. Изузетна лепота мора бити кажњена, у модерном једнако као и у античком свету, јер свет не уме да је пригрли и негује на одговарајући начин. Однос према ономе што треба да се перцепира као свето, однос према другом, према жени, према домовини, према своме телу – ниједно од поменутог није постављено на правим основама. Види се незадовољство и искривљена слика стварности, где је питање шта је истина и шта је заправо искрено, а шта потиснуто. Но, духови излазе на видело, несрећа се оваплоћује и напада све чиниоце. Нема невиних, сви страдају.

Пост-свет односно живот после, то је оно што се приказује у драми *Шума блиста*. Бивши људи, који своје време проводе сећајући се својих бивших живота. Насиље је овде оно што прати радњу, али на начин да се на њега не реагује. Жртве остају равнодушне. Чини се да их је живот све толико испио да више немају снаге ни за формално супротстављање. Свет је такав да су ликови од живота једноставно – одустали.

Тренер: Овако му изгледа смак света.

Лоле: Јесте баш.

Тренер: Овако се небо стушти и плућа ти се смање [*Шума блиста*, 254].

Апокалипса се за јунаке комада већ десила, једино што је остало јесу стешњена плућа јер више не може ни да се дише. „... у овом комаду се не препознаје универзално ништавило,

бекетовска метафора света. Он, напротив, остаје приказ, колико год фантазмагоријски и поетски стилизован, једног уског друштвеног искуства, света који је бедан због своје личне духовне и материјалне скучености” [Medeniца 2008a]. То што је реч о провинцијском, некада економски успешном, а сада сасвим пропалом градићу, игра велику улогу. Тај свет је некултивисан, то су људи који су на маргини маргине, који су од свега одустали. Чак и кад би им било дато да из тог пакла изађу, чини се да они не би знали како то да ураде. Капитализам је зло које их још више урушава. Зато долазе инвеститори да, на рушевинама старог света, граде нов – као обећање некаквог поквареног раја у виду луксузног хотела. Но, тај рај није намењен јунацима драме нити становницима пограничног градића. Они су скрајнути, и то се, упркос најављеним променама, неће изменити. Има ли уопште живота у драми *Жица* или је све сведено на преживљавање? Не зна се је ли теже гледати почетне слике драме у којој породица живи од бедног новца који отац зарађује од странаца или касније када се, продавши кћер, домогне више друштвене класе. Ипак, важно је како их свет доживљава, то се све време истиче у први план. Реалност је оно што се види споља, ма колико било шуње изнутра и ма каква цена за то морала да се плати. Сви односи у овој драми су апсолутно поремећени, не постоји ниједан здрав однос, нити међу члановима породице, нити међу пријатељима, нити међу пословним сарадницима или љубавницима. Све је запрљано насиљем, користољубљем и свеприсутним злом. Није ни чудо што поднаслов гласи *драма о пропадању* – заиста све и свако од почетка до краја драме пропада, ма колико се околности мењале. Пропаст је једино што је неминовно и што ће их све задесити, односно већ им се дешава.

Змај је убијен а змајеубице то убиство плаћају сопственом смрћу, јер се не живи у времену бајке већ у времену Историје. [...] Ову причу о Сарајевском атентату Милена Марковић не пише из визуре победника, јер, поучена искуством XX века, зна да тај век није оставио за собом ниједног стварног победника. Она пише на подлози докумената које Историја не може лако да преради према својим потребама; нема у њеној драми ни предања, јер пук их није испрео, а сад је касно да се тога лати; њено ’фантазирање’ заснива се на ’могућном и вероватном’ и везано је за ’патњу постојања’ и ’беду људског тела’; она гледа на извесност смрти као на опомињућу истину [Миоџиновић 2014].

Свет је, дакле, тако подељен – нема правде. Једни пате и страдају и њихово страдање је вечно, док су други на позицији моћи и одатле управљају животима подређених, не базирајући се на њихова права. То је свет који је навикао да цару даје царско, не преиспитујући то. Али управо такав свет ће изродити змајеубице који не желе царско, то их не занима, они би само – своје. Они су сведоци вечитог страдања малог сељака које осећају на сопственој кожи и које више не желе и не могу да трпе. Једном, кад се идеја о могућности слободе увуче у њихова бића, они постају незауостављиви. Све оно што се читавог живота у њима бунило и што није прихватало друштвена правила и стеге, избиле је на површину и пустило свој крик у виду – пуцња. Тај пуцањ значио је преврат, но он није изазвао једнаке реакције у друштву. Многи су, управо због тога, још више страдали и били предмет насиља, због чега су, уместо свог насилника, проклињали онога ко се усудио да се том истом насилнику супротстави. Ово говори о научености на зло, о трпљењу као наслеђу које се преноси с колена на колена и о свесном пристајању на огромне патње јер – увек може бити горе, а о бољем се ни не помишља. Змајеубице на крају највише страдају, али они су у то страдање ушли свесно, но ипак, важно је нагласити, из слободарских, идеалистичких, а не политичких идеја.

Њихове идеје о јужнословенском заједништву, њихове тежње за социјалном правдом немају никаквих додирних тачака с политичким циљевима Србије, дубоко заглибљене у Балканске ратове, иако бајроновски хрле да јој се придруже у њима. И овај 'јуначки кабаре' омаж је тим чистим младићским душама о којима Милена Марковић пише с разумевањем и дубоким осећањем сапатње [Миоџиновић 2014].

Занимљив је приказ друштва у драми *Деца радости*, будући да прати интересантан историјски тренутак – другу половину 20. и почетак 21. века на нашим просторима. Ту се уочавају поделе у друштву, пре свега оне политичке, које онда условљавају могућности запослења, а потом и одређују стамбено питање, те самим тим и квалитет живота. Дешава се јасно раслојавање у друштву, праћено идеолошком доктринацијом, само да би она касније била разорена, то јест замењена новом идеологијом. То што су ликови родитеља и именовани махом према њиховом занимању, упућује на комунистичку идеју о раду као најважнијем сегменту идентитета појединца. Деца, са друге стране, имају другачију судбину, одрастају у друго време и занимају их друге ствари. Уочава се један дисбаланс између реалности и идеала. Оно за чим се чезне је недостижно, те стога једино што преостаје јесте преурањена смрт. Породице троје деце чије животе пратимо припадају вишој класи и родитељи воде богат друштвени живот. То су породице Народног Хероја чија је кућа толико велика да је обележена као двор, а Писац Дисидент и Балерина се крећу по културним круговима, међу високо образованим људима. То што се сећају некадашњих редовних боравака у Паризу само потврђује тезу о њиховој повлашћености и о животу пуном привилегија, којих они нису свесни, а самим тим свест о томе немају ни деца. Песникова породица је мало скромнија, али ипак много више на социјалној лествици од породица Музе и Ратника. Ипак, они се означавају као генерације које су имале све јер су рођени седамдесетих, у доба просперитета, када је и једна самохрана мајка, без завршеног факултета, могла себи да нађе посао и стан. Посебно је занимљив поглед на свет који дају Сеоски Учитељ и Млади Партизан – они су дали своје животе у народноослободилачкој борби и нису дочекали да сагледају плодове своје жртве, али су умрли верујући у напредак у сваком смислу, и цивилизацијском, и на пољу образовања и људских права, који се, нажалост, на крају није остварио у жељеном облику. Друштвени контекст у којем се одвија радња драме *Пет живота претужног Милутина* најзанимљивије је постављен – наиме, реч је о вишевековном времену, радња почиње у 18. а траје до 21. века, а ствари се, у својој бити, не мењају. Противиши различита друштвена уређења, од земуница и врацбина, турске окупације, отимања деце, преко хајдучије, живљења у комуни, затим описмењавања, једног, па другог рата, цивилизацијског напретка, комунизма, па све до капитализма – ауторка показује једну те исту ствар: људи су дехуманизовани, сведени на анималне пориве, на нагон за самоодржањем, потрошна су роба и тако једни друге третирају. У драми *Ливада пуна таме* ауторка се обрачунава са два усвојена друштвена мита – оном о животу у заједници, у којем су генерације живеле под истим кровом помажући се, и оном о романтичној љубави, где се двоје сусретну и живе срећно до краја живота. Оба мита су, већ од прве стране драме, срушена, и ауторка их само разрађује, показујући јасно и прецизно њихова наличја.

Појединци у сваком друштву представљају 'идеолошке субјекте' тиме што свет виде кроз представе, слике, митове идеје или појмове које у ствари субјекту дају средства неопходна за разумевање света, што значи да и субјективност и свет постоје само у виду представе, кроз имагинарно [Ђорђевић 2009: 60].

Из свих ових драма јасно израња слика о једном повређеном друштву, окрзнутом разним политичким збивањима, оне се крећу кроз векове, различите просторе, третирају јунаке различите

класне припадности, а указују на исто – нема идеалног времена у којем друштво функционише по мери човека. А све то неминовно покреће питање о систему вредности који је обликује такво друштво.

7.4. Систем вредности – етика и естетика

„Драма је изражавање заједнице, опипавање пулса времена или тренутка у времену више него било која друга уметност. Драма је друштвени догађај или није ништа” [Stajan 1981: 224]. Са мењањем друштва и друштвених оквира, мења се функција и улога позоришта, његов смисао. Оно прати нова раздобља, друштвене одреднице, прилагођава се новонасталом систему вредности и пружа другачију слику човека и друштвеног поретка. Но, драмска уметност у свим временима тежи ка томе да приказује атипичне јунаке, оне који се разликују и супротстављају (ако је реч о трагедијама), у питању су често они који поштују неки застарели систем вредности и убеђења, те према томе представљају јеретике у друштву којем припадају. Ипак, управо је та одредница она која им даје универзалност и „непролазну магијску привлачност” [Divinjo 1978: 80]. Са каквим се то системом вредности суочавамо у друштву представљеном у комадима Милене Марковић? Постоји ли уопште или су све вредности поништене и релативизоване? Ако је тако, ка чему иду онда ти драмски јунаци и како се њихов хабитус испољава?

Верује се „... да позориште не сме послушно служити ниједном сну, већ да је дужно да с позиције разума, како каже Марио Варгас Љоса, критикује утопију, да нас опомиње што се догађа када се сан о коначном решењу у историји остварује средствима тоталитарне државе” [Стаменковић 2000: 12]. Читајући драме Милене Марковић стичемо јасну слику о систему вредности који влада актуелним друштвом, а чини се, владао је и у претходним временима. Шетајући нас кроз векове, деценије и различите друштвено-историјске околности, ауторка указује на то у шта су људи веровали и по каквим мерилима саображавали своје поступке. Када је Милене Марковић додељена награда „Борислав Михаиловић Михиз”, у саопштењу жирија је стајало:

Разголићавајући бескомпромисно али и самосвесно патологије породичног микрокосмоса, демонства историје и крваве лакрдије етичког расула, Милене Марковић са растућом упечатљивошћу гради своју поетику урбане периферије, трагичну фарсу још једне изгубљене генерације, или шокантну лирику антибајке. Кроз сложена преплитања дистанце и осећајности, она успева да болна, гранична искуства, досуђена индивидуи баченој у кошмаре наше свакодневнице и блиске прошлости, преведе у раван мисаоно универзалног и сценски потресног, ону раван на којој се, како најбоље формулише сама ауторка, релативизује све ’осим младости, љубави и смрти’ [Рејсић 2005: 8].

Остаје нам само да се сложимо са изнесеним саопштењем.

Пођемо ли од комада који иде најдаље у прошлост, али говори и о времену у којем тренутно живимо, уочићемо један поремећен систем вредности. Посебно је занимљиво што се ради о јединој (досад написаној) комедији ауторке, те се она поигравала са гротеском градећи свет драме *Пет живота претужног Милутина*. Овај свет не познаје моралне норме, вредност се успоставља према моћи, а оно што одређује моћ мења се из епохе у епоху. Људи убијају једни

друге, било то зато што је турско време, време Првог или Другог светског рата, или идеолошки снажно обојено време где се животи губе услед изостанка верности партији, односно време у којем се, због економске нестабилности, не може преживети. Вредносни систем драме *Деца радости* строго је одређен управо идеолошком и политичком опредељеношћу. Не верују сви у исто и, самим тим, не посматрају на исти начин стварност. Они никако нису једнаки, и непрестано се истиче та неједнакост. Сва она народна борба за слободу и једнакост губи смисао и испоставља се као нереална у пракси, односно доводи се у питање да ли је икада било могуће све оно за шта се борило и у шта се веровало. Нема јасних моралних окосница, дешавају се браколомства, самоубиства, ратови, насиље у породици, наркоманија – и све то се посматра као део свакодневице коју нико не преиспитује. Драма *Шине* не говори о породицама, али има их у позадини – чујемо да је Јунак преживео прерану смрт брата која је пратила финансијски крах породице, а заснивања породица готово и да нема – једино Гадни на крају прави кућицу за мачку своје ћерке. Мушко-женски односи који се приказују у драми нису они који воде ка заједништву, засновани су махом на телесности, на потреби за задовољењем која је тренутна и која је пролазна. Иако нема приказаних породица, јасно је да су породице јунака ове драме разорене и да су сви заједно жртве ратова. Управо та, ратна стварност, пореметила је читав систем вредности на којима би свет требало да буде заснован – њих једноставно нема. Тешко се живи – види се да нема новца, да је инфлација и да је насиље свакодневица, на сваком кораку присутно. Као да је језик насиља доминантан начин комуникације у овој драми.

Када је реч о драми *Павиљони*, мушко-женски односи не почивају на љубави, напротив – реч је о патолошким односима између насилника и жртве, где су насилници искључиво мушке фигуре, за које се открива да су и сами у детињству били жртве насиља. Овим се указује заправо на један крупнији, системски, друштвени проблем – насилници се не рађају, насилником се постаје. А какво је то друштво и какве се вредности у том друштву негују уколико се људи деле на оне који напаствују и оне који су напаствовани, с тим што се улоге временом мењају јер ни жртве не трпе вечно. Друштво које нема прави систем вредности не оставља другу могућност жртвама него да, потакнуте непрестаним трпљењем, у једном тренутку и саме почну да чине насиље. Као да нема алтернативе и као да је насиље присутно у свим међуљудским односима. Услед такве ситуације, долази до емотивне отупелости и осећаја немоћи, који води ка порочном, (ауто)деструктивном животу. Нико од тих ликова није задовољан и никоме се не пише добро, што је ауторка и подвукла крајем драме – нема спаса, преостаје само масовна деструкција. Још се истиче као важно одабир костима за јунаке ове драме – ауторка у напоменама оставља да су обучени у некакве лудачке кошуље, трикое и затворска одела. То је свакако коментар друштва којем припадају, а то је друштво препуно насиља и друштво окренуто наркоманији и пороцима свих врста.

Идеологија је у драмама Милене Марковић сведена на особено минус-присуство, као оно чега више нема, али што је једном било и оставило често гротескне трагове. Јунаци *Павиљона* живе у простору обликованом под снажним упливом минулих идеолошких концепата. Новобеоградски павиљони типични су пројект социјалистичког градитељства преузет из совјетске праксе, а у драми прерастају у метафору скупеног животарења на маргинама историје [Pešikan-Ljuštanović 2011: 16–17].

У *Павиљонима* је дата једна занимљива ситуација која се одиграва у стану Баба Добриле, за време пљачке. Однос међу онима који пљачкају и онима који су пљачкани поремећен је дијалогом који воде јер разговарају о реуми, о крофнама којима су лопови понуђени (као било

који гости у кући). Тиме се ситуација у којој се налазе – пљачка у рођеној кући – нормализује, нико од присутних се томе не чуди и тон којим разговарају је, уз теме о којима се говори, миран и гостољубив, језик лопова близак је језику гостију, који необавезно ћаскају о својим проблемима који су изазвани „природом посла”, а језик бакица је језик добрих домаћица чији је главни циљ да угосте свакога ко наиђе, па макар тај неко имао намеру да их опљачка. Оне се лоповима обраћају са „дете”, служе их кафом, слушају и саветују, потпуно ноншалантно заборављајући на то да су, заправо, нападнуте и да им је угрожено једно од основних људских права – право да се осећају безбедно и сигурно у сопственом дому. Свет је, према томе, такав да се не увиђа шта је добро, а шта зло, све се прихвата онаквим какво јесте, а најважније је, испоставиће се, имати шта да се поједе и умети угостити другог.

Узалудно је уопште говорити о систему вредности који влада у свету драме *Шума блиста*. Њега једноставно нема, чини се да га никада није ни било. Замагљен је личном добити, капитализмом који буквално газии преко гробова, искоришћавањем деце, насиљем, злом на које се сасвим огуллало да се више ни не примећује, изостанком реактивности на било какав инцидент у смислу изласка са етичке претпоставке друштвено-прихватљивог понашања.

Милена Марковић је неповратно прогнала са сцене Бенијаминовог анђела Историје, усредсредивши поглед на оно што остаје после ’великог покоља Митова’: на пуку садашњост, на њене преовлађујуће призоре, на оне који ће се (једнога дана) својом бројношћу одупрети маргинализацији, и то врло, врло окрутним средствима [Миоћиновић 2009:137].

Слично је и са светом драме *Жица*. Стварност коју они живе толико је покварена, толико обојена крвљу, убиствима, осветама, мржњом, толико је небезбедна и обесмишљена да су се све вредности изгубиле. Насиље је уобичајено, и међу члановима породице. Сви су заједљиви и зли једни према другима. Гротескан је то свет, који изазива гађење. Натуралистичке сцене ове драме су ту да заправо покажу до које мере се вредносни спектар може девалвирати када је човек третиран као нечовек, односно када је сведен на анимално, на основни инстинкт за преживљавање, без трунке хуманости у себи. Свет драме *Ливада пуна таме* јесте свет препун страхова и опасности, који се налазе на сваком кораку. Насиља сваке врсте, прељубе унутар радног окружења, породични дом као најнебезбедније место, доступност наркотика – све то говори о једној друштвеној деградацији. О томе какав је систем вредности успостављен у једном таквом друштву, односно има ли га уопште, најбоље се види када се обрати пажња на то како ликови, који нису сами носиоци лоших особина у датом тренутку, реагују приликом испољавања тих особина од стране других ликова. Најтачније би било рећи да реакција сасвим изостаје, из чега се закључује да се све то прихвата као једно чињенично стање које је неупитно и које нема потенцијал за промену. *Брод за лутке* и *Наход Симеон* указују на то како се не може живети и преживети у свету у којем је систем вредности сасвим поремећен. Свет је небезбедно место, поготово за појединце који се упуштају у потрагу за собом, за сопственим идентитетом. Они се нужно суочавају са злом на сваком кораку, било да је оно упаковано у бајковиту или митску слику.

Змајеубице почињу сценом у учионици, где Учитељ разговара са својим ђацима о Сарајевском атентату, који ће бити тема драме. Питања која поставља нису везана само за историјске чињенице, она су ту да би се размишљало о људима, о њиховим тежњама и мотивима, о жељама, о поступцима и последицама.

Змајеубице Милене Марковић нису стога историјска драма, нису политичка драма или то нису искључиво, они су драма живота у којој се мешају, међусобно сукобљавају и смрћу поравнавају, високи

идеали и 'одвећ људске' жеље, у којој пате и душа и тело, у којој су повлашћени и срећни ретки али и довољно моћни да могу некажњено чинити зло и од којих се човек најчешће штити тако што им се склања с пута, у којој се велики политички пројекти професионалних идеолога мешају са инстинктивном људском тежњом за праведнијим светом [Миоџиновић 2014].

Уводна сцена је ту да постави један систем вредности и веровања. Ко је идеалиста, ко реалист? Ко брине о садашњем тренутку и свом комфору, а ко дише са патњама читавог народа? Ко брзоплето закључује о политичким предусловима ратова, а ко о томе промишља на једном дубљем, свеобухватнијем нивоу? Шта је оно што људе тера на трпљење, шта је оно што их тера на бег од себе и својих корена, а шта их покреће на борбу за своја права и права других? Сва та питања постављена су још на школском часу, а постављаће се и даље у разним кафанама, собама, па касније и у судници. Наратор који води кроз драму представљајући ликове, утом представља и историјске и друштвено-економске околности у којима су се ти ликови обрели, управо тако постепено и јасно градећи један систем вредности који је, ненамерно чак, изродио младиће-змајеубице.

Кратким, историјски потврђеним подацима, Учитель, као да наставља раније започети час, прави увод у сцене (слике) у којима се, уз ауторкино 'опрезно домишљање', обликују главни ликови. Сви они потичу из света сиромаштва и свима је њима својствена прерана, узнемирујућа зрелост. Обележени социјалним пореклом (сеоским, занатлијским, радничким), они имају несрећу да су још и отпадници од средине којој припадају [...] И Милена Марковић подвлачи ту (можда и невољну) усамљеност истичући тиме самосталност њихових одлука и јасну разлику између њиховог родољубља и њихових политичких уверења [Миоџиновић 2014].

Овај кратак поглед на светове комада Милене Марковић указује на то колико је систем вредности у свима њима исти, односно колико га – нема. Одређен је према моћницима, онима који чине зло, који су насилни и не препознаје жртве и њихове патње као упозорење или позив на промену.

Све традиционалне представе и вредности бивају суштински десемантизоване у драмама Милене Марковић. Њени јунаци не живе више у свету чврсте структуре, у коме постоје Бог, огрешење и казна, преступ и исправни поступак, нарушавање и васпостављање реда... У том свету нема ни мајке ни домовине, ни митова о боговима и херојима, почетку и крају. Рођени у земљи која се 'више тако не зове', на простору вишеструко онечишћеном смрћу и страдањем – јунаци ових драма немају излаза. Темељни антрополошки песимизам Милене Марковић пројектује се у суштинском обесвећењу света, у укидању сврховитости и смисла [Pešikan-Ljuštanović 2011: 18].

7.5. Приче о породици

После погледа на друштво и на систем вредности који у том друштву влада, долазимо до микрозаједнице – породице унутар којих се формирају јунаци ових драма. Ако нема смисла нити сврховитости, ако је друштво лишено идеала, ако нема јасног моралног компаса – тешко и да ће бити здравих породичних односа. Породични односи су важни у коадима Милене Марковић толико да неки њени јунаци носе име управо на основу своје улоге у породици. Из њих често извиру и драмске ситуације на којима се онда потом гради драмска радња.

Породице у драми *Павиљони* су слике нефункционалних односа који се преносе с генерације на генерацију. Тера је ћерка која понавља историју својих родитеља – затрудни у шеснаестој, а њени родитељи живе оно што им је Лепин отац задао кад је схватио да му је ћерка трудна. Кнез туче своју жену и немилице је вређа, сећајући се притом како је њега мајка тукла – „Зорка ме лешила све док се не занесвествим, мајчица моја мила” [*Павиљони*, 36]. Управо су Лепа и Кнез представници једног токсичног породичног односа из којег проистиче васпитавање ћерке коју отац престрого држи, а мајка добије право гласа тек после очеве смрти. Занимљиво је да се однос између мајке и ћерке развија тек након тога, као да је било потребно да се сасвим уклони фигура оца како би њих две могле отворено да разговарају. Две старице, две сестре, означавају најстарију генерацију и њихов однос показује, поред сестринских односа, и положај жене у породици – оне разговарају о односима са мужевима, као и са синовима. Маџан и Џига су браћа, тако да су сва три стана, три приче ове драме, заправо слике три различите породице. А све породице су дисфункционалне и породични односи су окарактерисани насиљем, те се и породице неминовно нарушавају. Када је о мајкама реч, Делач Кончаревић истиче ликове Лепе и Људмиле чији је доживљај мајчинства повезан са виктимизацијом, као да бити мајка нужно значи жртвовати се, оне пристају на то да умање своју важност и свој значај зарад очекиване слике патријархалне породице, али имају свест о томе, што се види тек када се мушкарац – глава породице, избрише са слике [уп. Делач Кончаревић 2020: 330–331]. Чак и из разговора осталих ликова (Џиги, Мала, Ћопа), сазнајемо о њиховим родитељима и наслућујемо да ни њихове породице нису биле боље од оних које су приказане на сцени. Појам топлог породичног дома стран је јунацима ове драме, оно за шта они знају јесте насиље, огроман труд како би се зарадио новац и прехранила породица, те систем породичне хијерархије у којој глава породице као тиранин малтретира остале чланове породице који могу само да ћуте и трпе, све док и сами не одрасту и постану тирани у својој, новоствореној породици.

Мала сестра, у првој слици драме [*Брод за лутке*], живи у породичном дому са јасно хијерархизованом породичном ситуацијом: одсутни, моћни отац, мајка заштитница, али и чуварка која стоји на граници дома и света одраслих и Велика сестра, социјално снађенија, већа, лепша, лукавија. Као и у бајци, та почетна ситуација бива нарушена удаљавањем члана породице, које је, истовремено, и кршење родитељске забране. Међутим, оно што у бајци води до стварања нове породице у драми се окончава самотничком смрћу: син Студен је само пијано сновиђење, заштитничка фигура оца самообмана, муж је напушта када роди хендикепирано дете и не зна како је умрла, сестра се правда што је није виђала... Високостилизованог породичног склада, какав сугерише уводна формула бајке, у драми нема ни на почетку [Pešikan-Ljuštanović 2011: 17].

Разара се, дакле, идеја о породици као о сигурном месту, као о месту које је дом – у смислу уточишта. У драми *Брод за лутке* осујећује се, пре свега, идеја о мајчинству – најпре кроз Златокосино рађање болесног детета. Пешикан-Љуштановић и у овоме препознаје код бајке – за Студена се каже да је нешто, он није дете, није човек, исто као што се у бајкама дешава да царица буде оптужена да је родила некакву звер, но у бајкама је у питању лажна оптужба, а у драми Милене Марковић дете заиста јесте болесно и, као такво, одбачено заједно са својом мајком која, родивши болесно дете, није задовољила критеријуме лицемерне малограђанске породице [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 598–599]. Ни мајка главне јунакиње није идеал мајке, она јесте заштитница, али гнездо које гради није топло и сигурно уточиште, напротив. Та мајка, такође, иако говори да ће заштитити своју децу, то не чини јер једноставно – није ту. Мајчинство се, но на сасвим другачији начин, преиспитује и у породици медведа, и то двојачко – преко Мама Медведа и преко неприсутне физички, али ипак свеприсутне у спомињању Баке Медвед.

Проблематизује се и очинство. Отац је очито важна фигура у животу главне јунакиње. Али тај отац се исто тако ниједном не појављује физички у драми нити га има на списку ликова. Он је одсутан, али неодвојив део породице, можда и најзначајнији члан породице за главну јунакињу. Да није тако, драма не би носила име по игри коју је он осмислио за своју ћерку (а која је ипак само једна лаж којом се теше мала деца неспремна на суочавање са пролазношћу која је нужна у реалном свету) и не би се баш њему јунакиња обраћала у последњем сонгу на крају драме, дозивајући га са *татице* и тражећи од њега утеху и наду у виду поновног рођења. Ипак, не можемо заборавити да је отац тај који је Алису гледао ружно, а ни други очеви у драми нису идеални – Уча има непримерне коментаре и лењ је, Тата Медвед је само комички пар своје жене, понашање Медведића према Студену говори о томе колико је он сâм био „лепо васпитан” и колико он не уме и не може да буде отац, Ловца његов син мрзи. Реч је, према томе, о промашеним, неоствареним очевима (у правом смислу те речи).

Породичне вредности су, закључујемо, у сваком смислу изврнуте у драми *Брод за лутке*. Традиционална патријархална породица Медведа, чији су чланови стереотипни носиоци родних улога – што је наглашено претварањем ликова у карикатуре – јасно показује место жене у породици. Њена улога је репродуктивна, и кад не испуни очекивања у том смислу, она је одбачена и она сама је носилац кривице, без икакве помисли мушког удела, што упућује на разлику засновану на роду. Њена сексуалност је означена као грешна и везује се аутоматски за промискуитет, где је још једном одговорност мушког члана односа апсолутно занемарена. Жену прати стигматизација, срамота и кривица како због њене сексуалности, тако и због рађања болесног детета, где се осуда везује искључиво за мајку. Овде се отвара и критика друштва које не само што криви жене него им и не помаже, маргинализује их, одбацујући их и осуђујући их на пропаст, као припаднице непожељне друштвене категорије [уп. Делач Кончаревић 2020: 254–255].

Распад грађанске породице и социјалних, економских и емотивних релација на којима она почива сенци драме Милене Марковић лирским брутализмом, моћним, застрашујућим сликама и снажним емотивним избојима. Не функционишу ни замене за породицу, било да поричу традицију, попут градског наркоманског подземља патуљачке куће, било да проистичу из ње, попут традиционалног манастирског братства у *Находу Симеону*, које је и само осенчено насиљем и инцестом [Pešikan-Ljuštanović 2011: 18].

Ова драма, закључујемо из наведеног, даје једну искривљену слику породице⁵² – Милун је отац који је тукао своју ћерку, излагао ју је свом кафанском, порочном животу, а онда је безобзирно кажњавао кад је она пошла „кривим путем”, што ће резултирати тиме да она, оставши сама и без подршке, напушта своју бебу – Симеона. Деда ће онда, не знајући, згрешити са унуком, привучен његовом изузетном лепотом и снагом његове младости, иако је у том тренутку калуђер, онај који се клони греха и посвећује свој живот Богу. Калуђери, дакле, не пружају породичан дом ни право уточиште Симеону, они јесу ту за њега док је мали, али чим одрасте и почне да испољава слободну вољу, они више нису у могућности да се са тиме носе. Инцест између мајке и сина такође се дешава несвесно, но тај чин изазива пре сажалење него гађење и води у искрено кајање, а самим тим и у опроштај на крају.

⁵² Трбуља и њен муж, Тако и Симеон, њихова беба и њен брат – све су то примери дисфункционалних породица, у којима се свако осећа заробљено, свако је на месту на ком не жели да буде и које постаје онда, временом, тамница.

Наиме, инцест је у целој овој причи најмањи проблем – он је само последица болесног света и система, породичних патологија, лицемерног морала... Свака породица у *Находу Симеону* је крајње дисфункционална, свака микрозаједница већ болесна – таквој констелацији ужаса није тешко супротставити чак ни љубавну везу Симеона и Удовице/Мајке; она, једноставно, не угрожава никога и, у поређењу са осталим односима, делује чак ведро [Dimitrijević 2006: 69].

Прича у *Жици* је прича о породици, што је већ наслеђено на основу имена ликова – свима су дати у према породичном односу, око Женског Детета (Мајка, Отац, Тетка, Баба, Деда). Но, породица се око ћерке не окупља, она одраста готово мимо њих, будући да су или одсутни – Отац, или непрестано пијани – и Отац и Мајка, или забринуте око тога како ће све изгледати свету споља – Тетке, или умиру обузети ласцивностима – Баба и Деда, а сви заједно су немарни према Женском и њеним потребама (чини се чак и она сама). Пажња ће се, међутим, на њу усмерити у тренутку кад Отац одлучи да заради тако што ће удати, тачније продати своју ћерку Курјаку. Као у *Нечистој крви*, Отац долази кући са Курјаком, девојка је већ испрошена и пре него што се о томе унутар породице дискутовало, а нико се око тога претерано не потреса, осим Тетке Јалове, која једина у тренутку када Женско треба да оде из куће каже како је не да и супротставља се своме вољеном „бати”, рекавши му да је продао сопствено дете и да ће му пресести све материјалне повластице које је тиме зарадио. Али никог нема да на те речи реагује, изостаје моменат освешћења, напротив.

Мајка: Биће овде као пре, јаловушо, као пре ће да буде, кад се она макне, волећемо се и онда шетаћемо... Ја ћу бунду да обучем. Можда купим и ново. Има да све дигнемо, биће и биоскоп, биће лепо и ново, долазиће људи у кућу, наши људи, вратиће се.

Женско: Је л’ ти исто, тата, једва чекаш да се макнем?

Отац: Је л’ ме волиш, сине?

Женско: Волим.

Отац: Иди.

Женско: А ти, хоћеш да долазиш?

Отац: Јок. [*Жица*, 319–320].

После оваквог дијалога, ћерки не преостаје ништа друго до да се повинује жељи родитеља и једноставно – оде.

Породичне приче значајне су и у драми са историјском тематиком.

У животима Гаврила Принципа, Данила Илића и Недељка Чабриновића (о Трифку Грабежу драма нам даје најмање података) нема случајности, нема ниједног срећног искорака из њихове трагичне детерминисаности. Зато се морало знати из које средине потичу, ко су им родитељи, ко пријатељи и шта их је, сваког појединачно, навело да крену путем који су сами изабрали [Миоџиновић 2014].

Мајке су важне фигуре у животима младића-змајеубица, оне су брижне и нежне, побожне и окренуте ка очувању своје породице. Очеви су, већ, друга прича. Њих нема (умрли су или се не појављују у драми), осим једног који је све само не прави отац. Он је издајник, породични тиранин који је у сукобу са сином којег се одриче. Старији брат брине о млађем, иако му то није лако. Сестра и бака су нежне и благе, пуне љубави и топлине. Чини се да су баш женске фигуре значајне за породицу у овој драми и да није нагласак на разореним породицама (иако то оне на неки начин јесу) већ на великом сиромаштву, на одрицањима, мучењима зарад себе и зарад породице која ипак, таква каква је, успева да стане иза појединца и да му, колико може, помогне, несвесна борбе

и жртве на коју се он спрема. Породица је важна тема у драми *Деца радости* јер она јесте прича о породицама, сви ликови су или родитељи или деца, и оно што је специфично јесте то да сва деца умиру прерано, пре својих родитеља. Породице су различите, различитог материјалног и социјалног статуса, различитог образовања и различитих уверења, али ниједна од њих није срећна. То су породице у којима се дешава браколомство ком сведоче деца, у ком мајка одузима себи живот не могавши да носи терет превелике патње, у ком се браћа непрестано препиру, ударајући један другог тамо где највише боли, где отац заборавља на своју ћерку миљеницу онда када заснује нову породицу, где су пријатељи лажни, где отац туче жену и децу, несрећан због својих животних околности, и где самохрана мајка гуши своју ћерку покушавајући да кроз њу оствари све оно што је у свом животу пропустила. Деца желе да буду боља од својих родитеља, али ту прилику не добијају. Сви умиру млади, и сви умиру не одраставши на прави начин, без обзира на то колико година имају у тренутку смрти, они су сви и даље – деца.

Када се говори о породицама унутар драме *Пет живота претужног Милутина*, оно што прво пада у очи јесте да су оне све само не традиционалне (макар не онакве какве се мисли да би традиционалне породице требало да буду). То су места где породични тирани владају, врше насиље над другим члановима породице који то здушно трпе, то су места где се сексуално општи са било којим чланом породице док други то посматрају и где се не мисли о добру другог, већ само о свом личном. Било да је реч о турским временима или о добу комунизма, мисли се о личној добити – некада је она оваплоћена у виду новца, хране, а некада у виду положаја у партији и спровођења партијске идеологије. Појачан сексуални набој ликова још додатно нарушава увелико нарушене породичне односе, те се тако тешко може замислити какав је однос између оца и сина, ако отац наочиглед свих бира да телесно општи са синовљевом женом, или какав однос може бити између мајке и ћерке које затрудне са истим човеком. Није ни чудно што се после као неко проклетство, заједно са чаробним рогом, преноси и обавезна мржња сина према моћном оцу. Чини се да ауторка овом драмом кроз комички кључ разоткрива тамну страну прошлости и руши митове о идеалима старих, патријархалних вредности у којима је породица била светиња или оних прича о задругарству, о равноправности и расподели заједничких добара. Свако време је покварено и свака породица је разорена, чак и пре него што се заснује, јер се заснива на нестабилним, одавно нагриженим темељима. Разарање породице и нарушени породични односи јесу оно што заузима центар пажње у драми *Ливада пуна таме*. Мајчина породица је породица са маргине, нижег друштвеног слоја, породица у којој је вербално и физичко, па чак и сексуално насиље толико постало део свакодневице да нико на то не реагује. Њен отац туче све и сексуално узнемирава ћерке, њена мајка вербално и физички малтретира своју децу, међу сестрама постоји ривалство, а брат је уздигнут на пиједестал. Мајка ће се зато другачије односити према својим ћеркама, али ће опет, волећи очито једну више од друге, створити ривалство између Вољене и Неволјене. Иако се брине о њима и не туче их нити вређа, она их и даље запоставља. Остају саме онда кад им је потребна, прелако прелази преко њихових страхова и патњи и омаловажава њихова бића. Мајчин муж је махом одсутан, но он ће бити ту за Вољенино Дете. Вољена ствара своју породицу верујући у романтични мит о љубави, који се, наравно, убрзо урушава, суочен са реалношћу која се огледа у кризи о детету. У свим тим породицама посебно се третира однос између мајки и ћерки, о чему је било речи у претходном поглављу.

Појединац је толико разорен унутар света драме *Шума блиста* да чак нема ни идеје о породици која би могла да се заснује. Појављују се спорадично приче о породици у позадини драмске радње. Занимљиво је да породице имају Лоле и Газда, два моћника који не презају ни

пред чим служећи својим капиталистичким божанствима. Газда је од своје породице исмејан, не поштују га, жена му звоца, а деца су толико размажена и навикла на комфор да им је једино то битно. Отац, који тај конформизам финансира, није присутан у њиховом систему вредности, па ће се онда он и буквално одузети из породице. Лоле не прича много о својој породици, али је јасно да није породични човек, што због његовог занимања, што због његових апетита о којима тако слободно говори. Слично је и са драмом *Шине* – приче о породици овде су споредне. Јунаци се приказују као индивидуе, а оно што сазнајемо о њиховим породицама долази до нас само путем извештаја. Приче о њиховим породицама (већ поменуће у претходном поглављу) служе најпре њиховој карактеризацији.

Породични односи у драмама Милене Марковић најчешће разоткривају односе засноване на моћи. Онај ко поседује моћ, тај влада породицом и прави од осталих чланова породице – жртве. Породице су разорене и дисфункционалне, у њима се појединци тешко сналазе, тражећи своје идентитете ван њих. Обележени пореклом, наслеђем и научени да свет функционише према односима моћи, они постају карика у ланцу непрекидног насиља и непрестане патње.

7.6. Игре моћи

Култура је домен у којем се различите друштвене групе надмећу и сукобљавају, настојећи своја схватања и системе значења поставити као доминантна и наметнути их другим групама. Култура је тако, као и политика и економија, подручје борбе, доминације, субординације, преговарања и отпора, и може се рећи да је *културално* увек већ *политичко* [Ђурић 2016: 37].

Ова питања нужно за собом повлаче и питања моћи, односно немоћи. У чијим је она рукама, како се до ње долази и одакле она потиче? Оно што је сигурно, свако жели да је има и не либи се у настојањима да је се домогне, а све са жељом да се наметне, да се прилагоди, постане део заједнице. Ако је заједница заснована на играма моћи, онда није ни чудо што је насилност једна од њених особености.

Моћ је у драмама Милене Марковић занимљиво питање, будући се да махом не ради о великомоћницима, моћ се остварује у много ужем кругу, најчешће у кругу породице. Чини се да је та врста моћи најопаснија – она указује на небезбедност појединца у свакој заједници, па чак и тој која би требало да буде синоним за сигурност и љубав, а са друге стране, открива огромну несрећу појединца који се није остварио као индивидуа на другим плановима већ има потребу да своју моћ задобија на онима који од њега зависе и да, насиљем према њима, заправо покушава да се супротстави свету, па тако другима (али пре свега себи) покаже да је ипак моћан и да има неку контролу у својим рукама. Пример таквог породичног тиранина је Кнез из драме *Павиљони*. Моћ се задобија још и у уским друштвеним круговима, често непоштено, изигравањем онога ко ту моћ својим квалитетима и заслужује, те онда новозадобијеном позицијом надокнађивање свега пропуштеног. Такав је Ћопа из *Павиљона*. Чини се да свет *Шина* не зна за моћнике – сви су жртве. Моћ је у рукама оних који су у датом тренутку у ситуацији да се у њиховој близини налази неко кога могу да надвладају, али то не значи да се у наредном тренутку неће наћи у ситуацији у којој су надвладани. Моћ је овде физичка, најчешће се огледа у вршењу насиља. Она не изазива

задовољство, више је нуспродукт ратне атмосфере у којој се одраста и у којој ни детињство није наивни период.

Моћ као доминантно мушка особина присутна је у свету драме *Брод за лутке* где је жена увек потлачена, она (не)свесно себе гура у тај положај у којем је спремно дочекује сваки мушкарац на којег наиђе. Но, она се ту не задржава. Иако мисли да јој моћ не припада и да је за њу недостижна, ипак успева на крају, као Вештица, да је освоји. Она долази кроз искуство, уз самоспознају, и само тако је аутентична. Управо зато њој и припада. Чини се да драма *Наход Симеон* говори о моћи која се постиже кроз сексуално, односно моћ поседује онај чија сексуалност привлачи друге. Ако бисмо тако поставили ствари, главни носилац моћи био би Симеон, а онда бисмо могли закључити да је та његова моћ управо јача и од њега самог, односно да је она узрок (не само туђе) него и његове личне пропасти. Може се говорити генерално о телесној надмоћи, односно да је у односу моћнији онај ко је физички јачи и способнији – тако је рецимо Трбуља носитељка моћи у својој породици, али је и она, иако газдарица, немоћна пред Симеоном.

Извор моћи у комаду *Шума блиста* јесте капитализам. Њему робују сви, свесно или несвесно. Сви су његове жртве, али уједно и они који омогућавају да се тај капитализам спроводи и да заживи. Зло је бескрупулозно, гази преко свега и преко свих, не осврћући се. Посебно се то наглашава увођењем мотива блистања душа у шуми, невино погинулих девојака и гробља које се скрнави. Чак и ликови који наизглед делују моћно, као газда кафане, испоставиће се као сасвим немоћни спрам система који се нимало не обазире на појединце. Моћ у комаду *Жица* одређена је патријархалним нормама – Отац, глава породице, син, муж и брат, онај је који има највећу моћ иако је, парадоксално, једини одсутан. Њега у тој кући нема, а сестре су се зарад њега исте те куће одрекле. Због њега ће се свађати са снајом, његовом женом, која ће, исто због њега, замрзети своју кћер. Моћ је у рукама онога ко у том тренутку има јаче везе, ко има већу подршку, ко може да се освети, да убије, да нанесе зло. Моћ је, чини се, променљива категорија. Али моћ се овде снажно поштује, много више него у другим драмама јер моћници су они од којих зависе сви животи других ликова, и буквално и фигуративно. Моћ је у рукама оних који су на власти – тако то изгледа, чини се, у комаду *Змајеубице*. Но ипак, на крају су они јадни, синови сиромашних, бедних сељака они који су у руке узели оружје и супротставили се цару – симболу свеколике моћи.

Историја није готова, историја је жива ствар и стално се обликује према разним интересима, а пре свега према интересима моћних. Прича о Гаврилу Принципу је данас важна и биће увек важна зато што је то прича о малом и немоћном који сања да буде једнак и важан, и зато што он у својој борби страда мислећи како она можда јесте узалудна у том времену, али да ће доћи време, можда, када ће тај мали постати неко и нешто. И зато што је прича о Гаврилу Принципу слободарска прича о идеалима слободе, братства и једнакости [Marković 2013].

Драма *Деца радости* је сва у играма моћи – ко је старији брат, ко је успешнији, ко је онај који вара у браку, а ко је преварен, ко ће добити девојку, ко ће задобити срећу, ко је лепши, ко је јачи – све је такмичење и сви односи су засновани на принципу моћника и онога ко изливе те моћи трпи, вољно или невољно. Позицију моћи одређују околности, док немоћнима остаје само да запомажу над својом лошом судбином. Моћ је веома важно питање у драми *Пет живота претужног Милутина*. Она се, заједно са вечним животом и изразитом снагом, задобија са амајлијом, те је носилац амајлије увек онај који поседује огромну моћ. Сваки од јунака носилаца амајлије ће бити изразито моћан у односу на своју околину, апсолутно незауостављив, без икаквог

осећаја одговорности спрам добијене моћи или скромности услед задобијања дара вечног живота. Занимљиво је да је услов да се амајлија да бољем човеку, но ниједан од носилаца не може се одредити као добар човек. Игре моћи се не прекидају, без обзира на то у којем времену јунаци живе и које су идеолошке, друштвено-економске и културне околности. Моћ је променљива категорија, то је оно што закључујемо посматрајући свет драме *Ливада пуна таме*. Они који су некада били моћни, лако постану изиграни, и обратно. Моћ не гарантује ништа, она се узима, али се и одузима.

Све ове драме показују колико је моћ непоуздана категорија, променљива је и не може пружити више но привремену илузију сигурности. Када је сигурност одузета, онда се живљење и поступци базирају на страху, а основна људска потреба је да тај страх избегне, да га потисне.

Страх је, слично болу, најнеугоднији осјећај и човек ће учинити готово све да га се ослободи. Постоји много начина ослобађања од страха и бриге као што су употреба дрога, сексуална стимулација, сан и присуство других. Један од најделотворнијих начина да се ослободимо брига је агресивност. Када се особа може ослободити пасивног стања страха и почне нападати, нестаје болна природа страха [Fromm 1989: 23–24].

Чини се да управо одатле потиче мотивација за делање актера драма Милене Марковић – из страха. Агресивношћу се потискује сопствена немоћ, насиљем над другима ликови најпре себи доказују да се налазе на позицији моћи, да се не боје, да нису потлачени. Да су они ти који имају контролу, који владају ситуацијом, женом, децом, породицом, сегментом друштва којем припадају. Фуко моћ разумева као дифузну, сматра да се она „дистрибуише кроз све друштвене односе у целини, стварајући дисперзивно капиларно ткање унутар читавог друштвеног поретка” [Ђорђевић 2009: 116], док Аренд истиче да је насиље „најфлагрантнија манифестација моћи” и да је „инструмент владавине”, те да почива, на неки начин на „инстинкту доминације” [Arendt 2002: 45–46]. Управо се тако гради један друштвени поредак који почива на моћи, која се капиларно шири друштвом као телом, стварајући тако међузависне позиције у којима је неко увек моћник, а неко увек жртва – а често је једна особа уједно и једно и друго. Поставља се питање ко је за то крив, за ту дистрибуцију моћи и за ширење насиља и какав је то свет који почива на неминовним, непрекидним играма моћи у којима појединац нужно страда. „... живот мора стално и неминовно да испадне крив, будући да је живот нешто суштински неморално” [Ниће 1983: 33].

7.7. Питање зла и питање слободе

... позориште осећа више него било која друга уметност потресе који раздиру непрестаним кореним променама испуњени друштвени живот, оно тешко кретање слободе која час полако напредује упола свладана разним стегамa и непремостивим тешкоћама, а час се силовито испољава у непредвидљивим наглим размасима. Позориште представља вид испољавања друштвеног живота [Divinjo 1978: 2].

Тренутак у којем се Милена Марковић појављује обележен је горким и тешким искуством распада Југославије, ратовима, инфлацијом, сиромаштвом, дугим редовима, прогонима – разним видовима патње и страдања који су постали константа током деведесетих. Зло је постало свакодневица, а слобода је била упитна. То је учинило и да дође до реевалуације вредности и

моралних норми, те до девалвације појмова слободе, добра или зла. Самим тим је очекивано да се у култури и уметничком стваралаштву насталом у наредној деценији осете трагови тог искуства, поготово у драмском које, можда најсуптилније и најупечатљивије истовремено, може да укаже на стање у друштву и проблеме с којима се друштво суочава. Милена Марковић у својим драмама представља зло у разним облицима и проблематизује и његово порекло и његове последице.

Човек је 'осуђен да буде слободан', и у исти мах може сâм да прихвати идеју да робује силама које је изумео. Идеја судбине ишчезла је онда када су ишчезле непремостиве препреке које је традиционално друштво супротстављало слободи. Међутим, поклику: 'Бог је умро, све је допуштено!', модерни живот понекад одговара констатацијом: 'Све је допуштено, али ништа није могућно'. Према томе, функцију драме карактеришу позив који она непрестано упућује човеку да се препусти својој спонтаности, и њена немоћ да ту спонтаност потпуно прихвати [Divinjo 1978: 750].

Зло је уско везано за слободу, доводи је у питање и неминовно преиспитује њене границе. Уз та два појма, поред већ поменутог добра, појављује се и страх – онај који урушава слободу, али и који иначе позива на зло, мада то можда не изгледа тако испрва. Испреплетаност ових појмова, у једном без-бога и све-је-допуштено свету, свеприсутна је у стваралаштву Милене Марковић, управо са исходом о свеопштој немогућности. „Слобода се може разумети као могућност контроле над сопственим животом, могућност обликовања живота. Опсег нечије слободе онда више није само питање негативних ограничења, већ и доступних позитивних алтернатива – и то не само потенцијалних, већ и актуелних” [Svensen 2013: 130]. Јунаци ових драма су, сходно томе, неслободни, мада често тога нису сами свесни. Они немају алтернативу, немају избор – он њима није чак ни видљив. Понашају се онако како једино умеју у окружењу у којем то њихово понашање не представља изузетак, напротив, савршено пристају окружењу којем припадају.

„Веровање у Судбину која управља људским животима преплиће се са веровањем у Зло као есенцију човекове природе. Зло које није никаква предестинација у теолошком или антрополошком смислу, већ метафизичка константа људске природе” [Сувајџић 2012: 108–109]. Чини се да је зло свеприсутно у драмама Милене Марковић. Оно је та сила која стоји са стране и управља јунацима, зло их је обликовало, зло их тера у насиље, зло од њих прави жртве. Тешко је упрети прстом и одговорити на питање одакле оно потиче, али је свакако видно. Открива се у сваком поступку и свакој реченици Кнеза из *Павиљона*, али и у Ћопиним опаскама када се појави Мала. Они чине зло не знајући за боље, а тек из понеке реминисценције открива се да су и сами некада патили, те да је то зло вероватно научено, да је последица претрпљеног зла. У овој драми се зло манифестује у виду породичног насиља, али и у виду криминала. „Баналност зла и константност насиља повлаче за собом још једну важну тему – тежњу или још боље чежњу младе генерације за слободом и лепотом. Та чежња је, мисли списатељица, пре налик прималном крику, о коме говори Артур Џанов, но што је артикулисана намера” [Milivojević-Маџареv 2003: 31]. У *Шинама* је зло оваплоћено у виду рата. Иако рат не почиње с почетка драмске радње, осећа се да је друштво померено из лежишта, односно да је стање у друштву такво да нас не чуди када се из страшног и трауматичног детињства јунаци драме нају у још страшнијем свету рата као млади људи. Но, будући да не знају за боље, они то ратно стање и свет пун насиља у којем су уједно и насилници и жртве, поимају као нормално, јер им је једино познато. „Када сам писала *Шине* није ме занимао проблем злочина, јер ја се не бавим злочиним већ злом у процесу, а оно се налази у сваком човеку” [Марковић 2006: 9]. Зло је овде научено, изазвано је патњом и трпљењем на

глобалном нивоу, а одржавано је мржњом која избија из сваког угла ове драме, која резултира огромним насиљем, вршеним у разним видовима, а које се наглашава узнемиравајућим звуковима и замрачењем на крају сваке сцене.

„Наша људска крхкост чини да има више оног од чега бежимо него оног чему тежимо” [Монтењ према Svensen 2008: 17]. Сам тај бег често је удаљавање од нечега, а не ход ка нечему. Јунаци Милене Марковић немају свест о могућности бољег. Страх се везује за несигурност, и појављује се са сазнањем да смо препуштени сами себи. Он сужава поље видика на садашњост, превелика усмереност на страх чини да је човек непрекидно усмерен на опасност која вреба иза угла, што га спречава да мисли на будућност [уп. Svensen 2008: 49]. Обузети непрекидним опасностима које су постале свакодневица, јунаци ових драма живе у страху који не престаје, а да то ни не примећују. Важно је истаћи и да страх нарушава поверење, на којем би требало да се заснивају међуљудски односи [уп. Svensen 2008: 99]. Он залази и у породичне односе у овим драмама, гуши сваку могућност сигурности и осећаја да је могуће уздати се у другога. „Страх је основни извор празноверја и један од главних извора окрутности. Савладавање страха је почетак мудрости, у потрази за истином као и у настојању да се води достојан живот” [Бертранд Расел према Svensen 2008: 132]. Страх човеку одузима слободу, будући да га сасвим обузима. Но, истовремено, страх заузима онолики простор у животу човека колики му он сам додели. Чини се да се увек може супротставити и одабрати да живи ван страха, ослобођен од њега, одбијајући да му страховање постане свакодневица. Но, ако је човек одмалена научен на страх и несигурност, онда је његов свет ограничен, и тешко је изборити се за дах слободе, лишен зла. У таквим ситуацијама цео свет постаје извор зла, нема могућности која допушта сигурно гнездо, ветрови су сувише јаки и опасност вреба из сваке сенке – то је оно што се види већ на почетку драме *Брод за лутке*. Као да је читаво окружење непријатељско, макар је такво према жени која се издваја, према девојчици која одраста желећи да ради „што нико није”, према уметници – оној која одбија да се укалупи и да одговори спремно на унапред задате стандарде. Чак и када то покуша, одбачена је. Њена природа јој не дозвољава да испуни захтеве малограђанства, иако она то у неком тренутку жели. Зло, то су други. Али ти други су призвани сопством, односно немогућношћу да се то сопство открије и да се у себи пронађе упориште. Напротив, непрестано се срља ка темељима које други постављају и који, испоставиће се, нису направљени према мери јунакиње, зато се и руше, изнова и изнова. „Бајке су најсуровија прича о иницијацији убогих у свет одраслих. Оне су кржаве, ритуалне, пуне симбола” [Марковић 2006: 9]. У драми *Наход Симеон* се као буђење ђавола, односно зла, обележава буђење сексуалности у јунаку, но оно што остаје неизречено јесте да није зао онај који је носилац ероса него они који његову лепоту и еротичност користе на непримерен начин. Инцестуозни грех је случајан, ненамеран и праћен је искреним покајањем (и окајањем), те се ни то не може окарактерисати као зло. Питање је одакле зло потиче – да ли је у препуштању греховима или немилостивој кажњавању оних који своју „грешност” прихватају као природну.

Зло је свеprisутно у драми *Шума блиста*. Отелотворено је у Лолету, који превози бело робље, у извођачима радова који бескрупулозно прате инструкције на папиру, у тој бирократији која не посматра појединца и не поштује ни прошлост, ни природу ни смрт већ мисли једино о материјалној добити, у Срећку који је, као бивши наркоман и насилник, својим понашањем уништио Мацин живот, учинивши је сасвим неосетљивом за зло, у Газди који руши све пред собом да би зарадио. Зло је свуда – зато на њега нико ни не реагује. Оно је део свакодневице. Но, чак и у таквом свету, постоји нешто што ће пробудити ове навикнуте на зло, злом успаване јунаке – а то је изградња хотела на месту гробља, сеча шуме у којој блистају душе умрлих. Чак и за њих,

такве, постоји нешто што је свето и у шта се једноставно – не дира. Занимљиво је да се они не супротстављају злу себе ради, али ради светиње, спремни су и на физички сукоб. Сви ови облици зла потичу заправо од сиромаштва и од потребе да се боље живи, од одрастања у свету који је гладан и који не уме другачије да перцепира стварност осим кроз материјалну добит. Кант, рецимо, сматра да је човек крив што се не служи сопственим разумом. Чувено *Sapere aude!* позива управо на излазак из доба незрелости, на преузимање одговорности, излазак из зоне комфора зарад суочавања са светом и разумног поступања [уп. Kant 1974: 43]. Питање је да ли јунаци ових драма, све и када схвате колико је погрешна реалност у којој живе, имају капацитет да изађу из наученог и преузму иницијативу како би пратили моралне норме и законе. Јер када се то усуде, они директно срљају у пропаст, као што је случај са јунацима драме *Шума блиста* и као што се назире на крају драме *Жица*. Ипак, после свих патњи, страдања и зла који су их пратили током читавог живота, опасност која прети услед коначног заузимања става спрам моралног закона – губи на вредности. Више се нема шта изгубити. Као да се јунаци светова које ствара Милена Марковић тек из такве позиције одлучују на храбри корак. Свет драме *Жица* препун је зла и покварености. Нико ту није добар. Зло извире из сваког корака, а условљено је околностима у којима ликови живе. Реч је о опасној територији, где је народ подељен и где се освете врше свакодневно, док страни војници покушавају да успоставе мир, али заправо су наоружани и представљају још један вид опасности. Телесно је сведено на распадање, на пропадање и на умирање, тако да је зло и од тога – нема нигде могућности живота. Драма *Змајеубице* зло види у аустроугарској власти, у цару који узима оно што је туђе и који одузима основна људска права, пре свих оно на слободу. Зло је тако измештено, невидљиво, наизглед метафизичко јер је свемоћно спрам младића, зато и јесте симболички представљено као змај. Младићи такву силу не могу да савладају јер нису јунаци бајке, реч је о реалности, и то оној поткрепљеној историјском и документарном грађом. Зло онда има своје микроорганизме раширене у виду полтрона, шпијуна, додворица и послушника, но они су остављени са стране, јер је пажња усмерена на оне који се усуђују да се том злу супротставе, без обзира на то што су им шансе за успех непостојеће.

Није јасно одакле потиче зло у драмском свету *Деце радости*, јасно је само да је оно одувек ту, и да неће нестати. Послератно време обележавају и остаци ратних навика, поделе у друштву, одједи идеала на којима се гради ново друштвено уређење и, као оваплоћење свеукупног зла – појава хероина међу младима који немилосрдно односи животе. Зло се тако увлачи у све слојеве друштва, присутно је унутар породичних односа, иако испољено на друге начине. Некада је зло маскирано у добро и испољава се у виду претеране бриге, а некада се јасно уочава, будући да је реч о бруталном физичком насиљу. Зло је и у друштвеним системима, чита је неравноправност, а и то да су поједини услед политичке одређености кажњени, односно награђени. Оно је у свим сегментима друштва, и не постоји могућност да се искорени. Хана Арент је говорила и о радикалном злу које је означавала као дехуманизацију човека, где се индивидуалност занемарује како код починиоца зла, тако и код његове жртве, упућујући притом и на тоталитарно друштво као извор оваквог поимања појединца, где се његова јединственост не узима у обзир, а људи се посматрају као бројеви којима су одузета права [уп. Svensen 2006: 142]. Насиље рађа насилнике, који не умеју друго до да и сами врше насиље – тако се свет мења нагоре. Чини се да је сав свет огрезао у зло – и то вековима већ, тако је макар у драми *Пет живота претужног Милутина*. То је зло којем се смејемо јер је приказано кроз гротескне сцене праћене хумором. Оно се крије у породицама, унутарпородичним односима, отеловљује се кроз насиље, где онај ко је моћнији себи допушта апсолутно све. Зло је наслеђено и научено, нема могућности добра нити бољег човека,

зато све на крају и пропада, вративши се на почетак, из 21. века директно у 18. Породица као извор зла јесте нешто чему имамо прилике да сведочимо у драми *Ливада пуна таме*. То зло није увек јасно видљиво, али оно јесте узрок оваплоћених страхова у виду чудовишта која прогањају главне јунакиње. То зло је научено, као да је наслеђено од претходне генерације и да се даље преноси. Види се напредак и види се еманципација, али до ње се долази уз насиље. Морају се убити лични демони да би био могућ раст. „Зло припада драми човекове слободе. Оно је цена слободе. [...] Свест стропоштава човека у време: у прошлост која га притиска; у садашњост која се измиче; у будућност која се може претворити у кулисе претње и изазвати бригу” [Zafranski 2005: 11]. Тако се и отварају бескрајни кругови страха који парализује. Суочити се са страхом и наставити даље ка слободи јесте највећа храброст, често недостижна овим јунацима. Ако је и освоје, то раде уз цену коју плаћају током дугог временског периода. „Цена човекове слободе је управо та могућност неуспеха” [Zafranski 2005: 20]. Тек када се са тиме суоче, они освајају могућност слободе.

Када је о пореклу зла реч, истиче се више могућности – натприродна зла сила, предодређеност по природи, утицај околине и слободан избор [уп. Svensen 2006: 13]. Свенсен разликује демонско, инструментално, идеалистичко и плиткоумно зло [уп. Svensen 2006: 77]. У својим даљим разматрањима инсистира на томе да свака жеља у себи мора садржати добро, чак и ако је она сама зла. Те тако и унутар демонског, зла које се чини зарад зла самог, постоји клица добра (будући да задовољава жељу, чак и ако је жеља по себи зла)⁵³, док се инструментално зло чини са намером да се тиме постигне нешто, дакле, тај циљ има потенцијал да буде добар, а идеалистичко се чини управо са убеђењем да се чини добро (иако се заправо чини апсолутно зло). Плиткоумно, с друге стране, подразумева делање без размишљања о последицама, и уопште о делању самом и његовој етичкој категорији; оно је најближе ономе што је Хана Арент описала као баналност зла [уп. Svensen 2006: 85–87]. Када се говори о злу, дакле, уједно је важна и намера – зашто се нешто чини, са којим циљем. Но, то ономе који зло трпи не мора да буде важно, он је и даље жртва, ма какви да су узроци понашања насилника били. Зло се може разумети, али не и оправдати. Погледамо ли драме Милене Марковић, чини се да је зло у њима најпре плиткоумно. Ретко када јунаци ових драма придају велику важност ономе што чине. Њихово зло је махом научено, општеприхваћено и непромишљено. Тек понегде се јавља као идеалистичко (када су конкретне политичке сплетке у питању) или инструментално (када неко жели јасно да се окористи оштетивши другог). Чак и тада, изнова преовлађује утисак да они који чине зло не промишљају превише о томе зашто и како га чине, нити се баве идејом зла. Чине оно што знају или оно што сматрају да морају.

Питање које треба на крају поставити јесте одакле уопште потиче идеја о насиљу, о чињењу зла? Често се своди, заправо, имајући у виду изнесене теорије, или на страх – чињење зла да се не би трпело зло, или на презир – чињење зла јер је други као такав непожељан. У корену ових узрока јесу поделе у друштву, на јаче и слабије, на моћне и немоћне, на исправне и неисправне. Но, оно што прави додатну конфузију јесте тачка одакле се на поменуте поделе посматра и норма на основу које се одређује било која категорија, укључујући и основну поделу на добро и зло – јер тачка гледишта жртве и тачка гледишта починиоца зла никада неће бити иста.

⁵³ Сам Свенсен говори о проблематичности поимања демонског зла, са чим се слажемо, а о чему даље на овом месту нећемо разматрати будући да није кључно за наше истраживање.

Свет у којем је све допуштено и у којем нема јасних вредносних система јесте, парадоксално, свет у којем је ретко шта могуће. Јунаци драма Милене Марковић суочавају се са стварношћу која им не дозвољава могућност остварења, тако да се појединац често сукоби са друштвом, које је заправо одредило његову судбину, имајући на уму да је његова борба узалудна – тако да су јунаци или актери који су осуђени на пропаст или пасивни посматрачи свог живота. Они живе окружени реалним опасностима, налазе се у безизлазним ситуацијама, окружују их бруталност, огромно насиље у свим облицима, десемантизоване су устаљене вредности – све то води до распада породице, научености на зло, трпљење се, као наслеђе, преноси са колена на колена, тежи се ка избављењу од тортуре, али тешке друштвене прилике приморавају на то да се у то такво друштво асимилује, све из жеље да се буде вољен и прихваћен (макар и од стране својих мучитеља). У фокусу драма Милене Марковић су карактери, испитивање људске природе, самоспознаја јунака, те универзална питања о животу и његовим чиниоцима. Њен драмски свет јесте свет у којем је сврховитост укинута, у којем се може уздати једино у смрт, то је свет чија је структура сасвим урушена. Имајући то на уму, ни не чуди како су онда и елементи драмске структуре урушени, и драмска радња међу њима. Иако се уочава криза субјекта и криза радње, иако је драмско нарушено епским – велико место заузима сагледавање друштва и поглед на свет, али и лирским – прате се унутрашња стања јунака, оплемењена лирским језичким тоном, драма ипак – опстаје. Она изазива емоције, али и позива на размишљање, тиме обједињујући традиционално зарађене принципе драмске сврховитости.

8. Језик

8.1. Опште уводне напомене о језику

Са постдрамским позориштем језик постаје аутономан, осамостаљује се и одваја од фабуле, која све више постаје разградљива и повучена у други план.

Постоји ли неки други језик који од аутора тражи толику прецизност, као језик речи? Постоји ли језик догађаја, језик звукова, језик речи-као-дела-покрета, језик речи-као-привида, речи-као-пародије, речи-као-бесмислице, језик речи-као-противречности, језик речи-шока или речи-плача? [Брук 1995: 53].

Стиче се утисак да са аутономијом језика долази уједно и до продора не-језичке комуникације у свет драме. Аутори се користе разним алаткама не би ли исказали оно што се чини неисказивим и како би, игноришући идеју да у драми све мора да се каже, успели да кроз симболе, звукове, боје, покрете – покажу. Језик не мора да буде смислен, што ситуацију чини знатно изазовнијом и компликованијом. А у бесмислу израза се свакако крије некакав смисао, само до њега треба допрети.

Балухати, рецимо, истиче како је драмски језик посебна врста језика, има форму самоисказивања и његов је задатак да укаже на карактерне особине јунака, потом да покреће радњу, а тек онда има одређену експресивну моћ. Емоционално је обојен и његова функција је динамичка [према Milutinović 2006: 111]. Драмски језик, пре свега, треба посматрати из угла његове драмске функције. „И језик у драми почива на теми, конструкцији и експресији, но он још више истиче њихову улогу будући да сложено и истовремено изражава низ значења путем једне, драми својствене форме – форме самоисказивања” [Baluhati 1981: 45]. У драми, дакле, све мора да се каже или покаже радњом и говором јунака. О језику се још говори као о значајном аспекту будући да из њега произилазе и ликови и радња коју ти ликови покрећу. Њиме се, „на емоционално напрегнут начин” изражавају „воља, одлука, опредељење, избор” [Milutinović 2006: 116]. Но питање је шта бива ако карактери нису развијени и ако нема праве радње. Ипак, језик је значајан чинилац који одређује драму и на којем драма почива. Језик не мора да се задржи на функцији карактеризације и описа драмске радње.

Крајње самосвесно и функционално коришћење језика превазилази, међутим, раван уобичајеног средства карактеризације. С једне стране, језик јунака ових драма – промишљено оскудан и огољен, генерацијски шифрован и жесток, у односу на конвенције ’низак’ – јесте њихово једино неутуђиво власништво, њихов свет. Но управо као неизбежна последица овог намерног ограничавања помаља се далеко дубља и болнија спознаја: свет који је тим јунацима досуђен, овде и сада, указује се првенствено као језик чија им значења непрестано и неповратно измичу [Jezerkić i dr. 2006: 8].

Језик драма Милене Марковић индикативан је и јасно осликава свет у којем њени јунаци живе, дајући му специфичну, препознатљиву боју. Језик овде постаје више од пуког средства комуникације, он је показивачки, осликава карактере (ма колико они били неразвијени) и ситуације у којима се они налазе. Ауторка посвећује знатну пажњу језику, што га чини једним од најзначајнијих елемената у својим драмама.

Говорећи о савременој немачкој драми и употреби језика у њој, Меденица истиче:

Окошталост њиховог језика се своди на малограђанске, баналне, кич представе о моралу, друштву, свету, а што је веома амбивалентан поступак. С једне стране, он доприноси реалистичком обликовању ликова који немају аутентичне ставове већ се крећу у оквирима најгрубљих мисаоних клишеа, али их, с друге стране, баш та потпуна мисаона окошталост 'отуђује' од људског, и приближава некаквим аутоматима. Овај се расцеп додатно продубљује тиме што се на малограђанске клишее у мишљењу и говору често 'лепи' нешто што је оваквом дискурсу потпуно страни: лепе се, у дословном смислу, 'говна', односно говорна вулгарност оличена у сталном и веома разноврсном призивању измета или, другим речима, скатолошки речник [Medenica 2017: XVIII–XIX].

Овакву употребу језика примећујемо и у драмама Милене Марковић, и она је високо функционална – указује на карактере, на време у којем се радња збива, помаже у стварању одговарајуће атмосфере која помно прати драмску радњу, а све то даље доприноси исказивању замишљене драмске поенте, семантичке поруке коју драмски свет треба да оголи и на коју треба да укаже.

Афективно искуство друштвене и културне маргиналности ауторка показује и у језику драме, који је и сам насилан, сиров, *изван реченице* као хијерархијске структуре, како би то назвао Хоми К. Баба у анализи побуњеничких дискурса и постколонијалних ауторитета. Понекад Милене Марковић, инсистирајући на језичком перформативу, своје драме доиста претвара у представе самог језика и тако *псовка постаје врховни чин побуне* [Копицл 2018: 57].

Оно што остаје као питање после овакве констатације јесте против чега се то буну псовком, односно који ефекат псовка треба да изазове, на шта то тачно она указује и шта све треба да покаже, те на крају, која су то питања која употреба псовке на овакав начин покреће.

Милене Марковић пише тако да је језик њених дела увек јединствен, препознатљив, без обзира на то о којој врсти стваралаштва је реч. Тако је и са драмама – сличне језичке особине проналазимо у свих десет досад написаних драма, те ћемо се, на овом месту, осврнути на значајна обележја сваке од ових драма, не понављајући исте особине, уз детаљне анализе на појединим значајним местима. Језик *Пављона* је још од прве реплике испуњен агресијом – почиње виком, дозивањем, које је праћено псовкама које се понављају, као да су постале поштапалице у говору јунака. Карактеристично је и то који јунак коју псовку користи – Кнез ће тако понављати псовке које обележавају насилно понашање и изражавају доминацију, док се, рецимо, Цига и Маџан служе свакодневним псовкама, онима које се могу назвати разговорним – које су успутне и не вређају директно. Када је о псовкама реч, оне су често и креативне, нису присутне само оне које су уобичајене у говору. Чини се да оне постају саставни део карактера јунака који једино тако умеју да се изражавају. Тиме се остварује једна специфична атмосфера у језику драме, која се свакако уклапа у радњу, време и простор у којима се драма одвија.

У том готово blasphemичном манипулисању језиком, у пропитивању његовог смисла и испражњености, у музичкој оркестрацији фраза, у преплитању и кумулацији особених сталешких, родних, мас-културних, просторних идиома – обликује се у *Пављонима*, али и у осталим драмама Милене Марковић, више растакање идентитета него идентитет суштински маргинализованих јунака [Pešikan-Ljuštanović 2011: 16].

Такође, оно што је снажно присутно у језику ове драме јесте емотивност. Већ приликом читања осећа се да текст захтева непрекидну промену ритма и тона, па самим тим и емоција које прате изговарање реплика, што говори о нестабилности јунака и њиховој спремности на горепомену агресиву (поготово када је реч о Кнезу).

Па мајке ти га набијем, довољно ми је да гледам твоје дебело дупе па да се изнервирам. Ја сам осуђен човек. Осуђен! Осуђен на сплачине, дебелу жену и једино што ми је лепо у животу то

је моја Тера. Њу планирам да упишем на велике школе, да буде адвокат или лекарка, онда има да не буде дете. А сад је дете! И немој да ти је пало на памет да прчка она по кујни. Који ће јој то курац? Немој, Лепа... Немој да плачеш, мајку му, Лепа, то ме излуђује... Немој да плачеш, онесвестићу те, Зоре ми моје, шутнућу те... Немој! Седи! [Павиљони, 17].

Дијалог из којег је наведени цитат је тако дат да пролазимо кроз спектар емоција и лица које говори, али уједно и лица које слуша – Кнежеве речи откривају и то како се он осећа и шта он ради, али и шта се дешава са Лепом.

Приметан је и градски сленг, тако да ће се ликови користити шатровачким говором, жаргонским изразима, као и поштапалицама (бре, чука, шљака, мојне, лома...). Поред тога, присутне су и народски изрази: „развлачи се ко жвака” [Павиљони, 12]. Језик ових јунака открива и њихов друштвени положај – у питању су људи који нису високообразовани, а разликује се говор три генерације – неће исто говорити две баке, Терини родитељи и млади ликови у драми. Ауторка се поиграва и са буквалним, односно пренесеним значењем речи – кад лопови разговарају, Први ће оптужити Другог да је болестан, мислећи на психичко обољење услед његовог понашања, на шта ће Други озбиљно говорити о својим бројним лекарским прегледима који се тичу физичког здравља.

„Самосвесно и интензивно коришћење урбаног сленга нарко-преступника или малограђанског периферијског жаргона употпуњава изузетни модус имагинације у *Павиљонима*. Ограничена конвенцијама (маргинална) групе или (нејасног) статуса, а истовремено паралисана самоћом, нејасним гневом и бунтом против те исте групе и света уопште, сужена, противречна, неретко осакаћена осећајност Марковићкиних јунака указује нам се, управо захваљујући оваквом језичком ткиву, у својој егзистенцијалној крхкости: сваки од протагониста *Павиљона* јесте својеврстан драмски торзо, ходајућа рана: али те ране остају да крваре у нашој подсвести” [Јованов 2006: 57].

Ауторка се, према томе, користи специфичним језиком првенствено у функцији карактеризације. „... што је језик ликова ограниченији спољашњим факторима (социјалним, културним), утолико је њихова дистанца од идеолошких вредности већа, а симболичка функција израженија” [Јованов 2006b: 148–149]. Оваквом употребом језика у својој првој драми Марковић се опредељује за урбани говор, говор људи са маргине, сликовит и реактиван, који у својој грубости открива карактере несвесне својих стања. Ова почетна тачка ће се, у наредним њеним драмама, само још више развијати и ширити свој опсег.

Урбани сленг, псовке, колоквијализми, јасни односи моћи, иронија, подсмевање, идентитетска одређеност – то је оно што карактерише језик драме *Шине*. Јунаци су њиме јасно одређени – друштвена лествица, национална припадност, статус унутар групе, све те категорије нису јасно назначене, али су језиком врло разграничене и лако се препознају. Пошто су јунаци деца, односно млади људи касније, језик је модеран, пун актуелних језичких игри и референци на друштвено-економске околности. Јунак је видно јунак јер његова се реч слуша. Он све може и он све сме, и то у свакој ситуацији. Сви ликови псују, било да то чине узгред, онда кад су љути, када прете или кад се радују, а псовке су разноврсне. Посебно се истичу оне које су у спрези са насиљем према жени, о чему драма и говори, пре свега. Онда из њих избија једна посебна доза бруталности, која је у складу са поступцима који следе. Наглашено је још како се различити јунаци при говору служе различитим дијалектима – језик у том смислу постаје средство диференцијације, које има велику улогу при одређивању места драмске радње. „Тумачено у контексту социолошких прилика (рат), можемо увидети како свака од ових група користи колоквијални говор да би нагласила свој национални идентитет, док садржај изговореног указује на заједничку референтну тачку – сви ликови говоре језиком страха и беса” [Делач Кончаревић 2020: 107]. Посебно је занимљива ова

употреба језика којом се упућује на различите групације, подељене на националној (и другим) основама. Такав начин омогућава ауторки да укаже на то како се стварају поделе у друштву и како се шири мржња, једнако заступљена на свим странама, која никоме не користи и спрам које сви страдају. Језик овде постаје најтачније огледало друштвених прилика и околности у којима су драмски ликови одрастали, које су их формирале и, самим тим, утицале и на начин комуникације којим се они служе. Језик у том смислу постаје значајно средство карактеризације јунака, али и приказ актуелног економског, социјалног и политичког стања, те потом и начин којим ауторка суптилно, али јасно критикује одређене појаве у друштву.

Језик драме *Брод за лутке* обилује разноликим реторским вештинама, будући да међу ликовима има уметника и (квази)интелектуалаца. Ауторка веома брине о језику, као и у свим својим драмама, он је реалистичан и јасно прати све ситуације. Тако се кроз говор главне јунакиње може пратити њено одрастање и сазревање – она неће на исти начин говорити као девојчица, као млада жена и као старица. Њен говор је у складу са свешћу о себи коју у том тренутку има, али и одређен је према особама које је окружују, односно према мушкарцу који у одређеном тренутку њеног живота игра важну улогу. Њу отпочетка обележава страх и несигурност, али уједно и потреба за новим, другачијим, потреба да се истакне – и то ће се видети у њеном језику: како се њен идентитет буде мењао, тако ће га пратити и начин на који се она изражава, као и начин на који размишља. И ова драма садржи колоквијални, језик улице, уз псовке и сленг, но садржаће и академски говор, елоквентни и препун „великих речи”, све то у складу са јунацима драме (што је детаљно анализирано у ранијим поглављима). Пратићемо најразноврсније идиоме јер ће мушки ликови бити и наркомани и уметници и интелектуалци и размажени студенти – припадници различитих друштвених слојева, различитог порекла и годишта. Без обзира на то одакле потичу, мушки јунаци увек успевају да, кроз језик, пронађу место ауторитета са којег се обраћају јунакињи. Чини се да то донекле успева чак и Ивица, онда када је јунакиња Вештица – она која коначно осваја своје сопство и заузима позицију која јој припада. Делач Кончаревић пореди говор мушких и женских ликова у драми *Брод за лутке* уочавајући њихову знатну различитост, на основу које даље закључује да и говор ликова служи указивању на зависност жена у мушком свету, доминантни, ауторитативни тон мушких ликова утиче на идентитет и развој јунакиње повређујући је, будући у њој страх и обележавајући је [уп. Делач Кончаревић 2020: 251]. Тако се овде Милена Марковић језиком служи и као средством позиционирања карактера на замишљеној друштвеној лествици, као и средством које јасно показује у каквом се односу моћи карактери налазе. Фокусирајући се на једну јунакињу и приказ најзначајнијих момената у њеном стасавању, ауторка указује, кроз језик, колики је утицај друштва и свести о себи на развој личности. Иако уводи нове идиоме у односу на претходне две драме, и даље остаје исти језик који је основа њеног драмског израза.

Још једна драма у којој се сагледава раст и развој јунака јесте *Наход Симеон*. Као и у претходној, и у овој драми се, са јунаком, мења и језик којим се он служи – сходно томе како се мења његов однос према себи, свету и животу уопште. „Милена Марковић пише драму [*Наход Симеон*] данашњег времена, пише је препознатљивом кратком репликом која у себи садржи и мит и симбол, традицију и савременост, псовку и клетву” [Ђинђић 2019: 52]. Језик драме *Наход Симеон* је интересантан, будући да се преплићу митска и прича из народне епске песме. Ауторка се трудила да из митских висина причу спусти међу народ, а то је учинила управо помоћу језика. Калуђери, Цигани, варошани, младићи на пумпи, деца на станици – све су то различите друштвене групације чији говор открива суштинску природу једног народа којем они припадају. „Изрази ’лепа си ко кућа’ или ’леп је као девојка’ у *Находу Симеону*, потврђују ауторкину повезаност са народом и његовим језиком” [Ђинђић 2019: 24]. Спуштајући митску, трагичну причу у свакодневно, ауторка уместо узвишеног, поетског језика, употребљава свакодневни, но ипак не

мање поетичан због тога. „Емоционално прочишћење, уживљавање у радњу и судбине ликова, учествовање у страшним и великим догађајима који порађају страшне и велике патње и страхове, ударање емоцијом директно у стомак, постиже ауторка превасходно сировим и аутентичним песничким језиком” [Сувајџић 2012: 111]. Мада залази у свет митова и народне песме, Марковић и даље остаје у свом језичком изразу. Можда се међу калуђерима открива мало друкчији, мекши тон од оног на који смо навикли у претходним драмама (премда и то не у свим ситуацијама), али ће такав груб, улични говор, пун псовки и жаргонских израза избити на површину чим Симеон напусти манастир и крене у своје трагање по свету. Поетски набој језика потпомаже да се ближе сагледа судбина јунака и да се боље саживи са његовом трагичношћу.

Горопадни свет који никога не штеди оцртава се и у језику драме *Шума блиста*. Миочионович истиче да је вулгарни говор, уз бестидно понашање, једини начин изражавања присности који је ликовима доступан [уп. Миоџиновић 2009: 138]. Ликови непрестано говоре, слушају једни друге и надовезују се, прелазећи неосетно из сцене у сцену и из ситуације у ситуацију. Чини се да се у овој драми ништа не дешава (иако суштински није тако, о чему смо говорили у поглављу о драмској радњи) већ да се само бесомучно говори, и то најрадије о прошлости. Сви ликови припадају сличном друштвеном слоју, те им се и говор не разликује. Они су обични, необразовани људи које је живот прегазио, што је очито и у њиховом говору. „Тренер ће се у свом говору користити изразом ’без да’ (’без да си ме пољубила’), а Лоле, који не прави разлику између ’јер’ и ’јел’, питаће певачицу ’Јер певаш ти?’” [Ђинђић 2019: 26]. Овакве граматичке омашке само доприносе карактеризацији јунака и њиховој затворености спрам света и могућности раста и развоја. Говор девојака помало је различит, реченице су им краће и на тренутке одају утисак мистичности, што је у складу са њиховом природом. Сваки јунак лексиком, тоном и ритмом говора открива знатно о себи, иако су, као што је већ напоменуто, у сличној животној позицији. То су јунаци чији је читав живот смештен у оно пре, који чекају само да им време прође и у том чекању – разговарају. „У комаду *Шума блиста* ауторка стварност осликава без икаквог улепшавања, без грешке у мотивисању ликова, па је и језик у овој драми непосредан и својствен психолошко-социолошком склопу сваког од ликова” [Ђинђић 2019: 25–26]. Језик ових драма је, дакле, неизоставни елемент при стварању драмских светова и драмских ликова. Ауторка црпи инспирацију из различитих извора, али га увек на крају враћа суштини – а то је језичко осликавање јунака са маргине.

Драма *Жица* суровост породичних односа оцртава пре свега унутар језичког дискурса. Начин на који се чланови породице једни другима свакодневно обраћају, увреде које изговарају (сви ликови), псовке, ласцивни коментари, народски, граматички неправилни изрази, све то указује на то да је заиста реч о једном пропадању, како је и истакнуто поднасловом драме. Усред тог благо речено непријатног језика, повремено искрсну поетски изрази: „Да ми је да се по прабини ваљамо, да ми је да коња јашемо, да ми је да ми вода ледена цури низ браду, месец да гледам, на месец у води да скачем, тебе белог да гледам” [Жица, 289]. Занимљиво је да цитирану реплику изговара Курјак, један од најокрутнијих јунака драме, ратник и полицајац. Драма обилује псовкама, агресивношћу у изразу, ласцивностима, језик је препун увреда и тешких речи. Свеукупно се да закључити да ауторка увек брине о конкретном свету који представља, те према томе прилагођава и језик који користи. Он није зачудан, јасан је, а опет довољно снажан да може да изазове катарзично искуство код читалаца.

Језик драме *Змајеубице* специфичан је и помало се разликује од осталих драма Милене Марковић, будући да је у питању историјска тема из прошлости, те да се ауторка служила документарном грађом, из које су поједини дијалози скоро па дословце преписани. Различите ситуације које драма описује захтевају различите стилове говора, тако да ћемо имати прилике да чујемо и дидактички стил Учитеља, који ће и у потоњим сценама задржати своју наративност и

реторичност, затим језик народа, уз употребу различитих идиома јер радња се дешава у различитим местима, ликови су различитог порекла, националне припадности и образовања, што се огледа и у језику који користе, а посебан начин употребе језика (административни, сувопарни) проналазимо у сценама суђења, као и научни стил приликом проучавања лобање. Поједине сцене су снажно емотивно обојене, будући да су главни јунаци младићи-идеалисти, борци за слободу, те се уочава и поетско обличје језика. Ауторка ће на неколико места реплике ликова обликовати као поетске монологе, у стиховима, иако нису сонгови у питању нити су јунаци сами на сцени док говоре (на пример официр који одбија да прими Гаврила у војску, Гаврило непосредно пре пуцња и његова мајка непосредно после, као и председник суда приликом изрицања пресуде). Овакав облик говора чини драмски језик богатијим, а ритам драме постаје динамичнији. Тако да је лирски израз вишеструко заступљен у овој драми. Снажан продор епског дискурса очитује се у Учитељевим најавама младића-змајеубица. Пре но што ауторка започне причу о сваком од њих, Учитељ ће, у свом монолошком обраћању, дати биографски приказ њихових породица, услова у којима су поникли уз занимљиве детаље, као из неког модерног историјског удбеника. Такође ће, на крају, дати извештаје и о њиховој смрти, који личе на новинске. Генерацијска разноликост очита је на сваком кораку – јаз међу генерацијама огroman је јер су једни научени да ћуте и трпе, док су други образовани или макар приучени о новим тенденцијама, те стога спремни на бунт. Занимљиви су сви разговори које они воде, чак и о стварима које се не тичу политике (као што је фини женски веш о којем се расправља у каменолому) – увек се све своди на политичко. У овој драми (као и у другима) има цитата, неназначених додуше, ауторка се служи познатим речима које изговарају њени ликови, правећи тако интертекстуалне везе. Тако ће Чубриловић цитирати *Нови завет*, конкретно речи Исуса Христа које се односе на жртвовање једног зарад многих, даваће свог живота да би други живели. Ове речи се изговарају непосредно пред смрт јунака, те појачавају тако ниво њихове жртве. Примећује се, у свим драмама Милене Марковић, честа појава сажимања вокала, но без обележавања дужине. Ауторка тиме постиже аутентичност у говору својих јунака, али и ритмичност и жељену дужину стиха у сонговима. Примећују се и афористички изрази на појединим местима, рецимо у говору Чабриновићеве Бабе: „Када неко остари онда тај нема зуба, када неко нема зуба онда не може да гризе, када не може да гризе треба да умре, а када већ није умро може мало да ужива” [*Змајеубице*, 387]. Марковић у свим ситуацијама прожима поетско и банално, буквално и метафоричко, физичко и метафизичко, језик је увек простор слободе за ову ауторку.

Језик драме *Деца радости* открива један свет који се мења, генерације које су свој живот започеле у једним условима да би њихова деца одрастала у сасвим друкчијем свету, а то је предочено путем језика – говор родитеља знатно се разликује од говора деце. Такође, и ти родитељи друкчије говоре спрам свог порекла, образовања и материјалног статуса, односно искуственог богатства. Драма се одиграва у Београду, те је језик урбан, мада има ликова који потичу из других средина, па се у њиховом говору повремено уочава другачији језички идиолект. Епизација говора је присутна и у овој драми, будући да ауторка и овде има јунака-водитеља, Анђела Екстазе, а и ликови у које се он трансформише имају наративна обележја говора. Коментари који се јављају у драми *Деца радости* су ту да би усмерили гледаочево тумачење фабуле [уп. Sarazak 2009: 84], њихов носилац је Анђео Екстазе и они су у складу са епским позориштем јер унапред говоре о судбини појединих јунака и откривају међуљудске односе и способности, чиме утичу на став гледаоца и помажу му да разуме радњу и да се удуби у људске судбине и последице околности у које су запали, уместо да се бави тиме шта ће се десити. Знајући унапред да јунаке чека скоро смрт, читаоци се преусмеравају са очекивања онога што ће се даље десити на преиспитивање узрока због којих се то десило. Будући да је главни јунак Песник, драма ће обилovati и лирским елементима. Значајна су идеолошка и политичка становишта јунака, услед времена у којем се драма одвија, па ће се примећивати и говор који уобичајено прати

одређена уверења. Ауторка често „пушта” јунаке да говоре, да у једном даху изговоре све што имају. Тако ће Партизанкина половина реплике звучати:

Ух што је било гостију, убише ме ноге, нисам ништа у уста ставила, не знам ни шта сам радила, ни са ким са причала, ја пола ваше породице ни не знам, баш је добро што смо то урадили за кршење, нисмо били на сахрани вашег оца, били смо у Паризу... [*Деца радости*, 122].

Само читање ове реплике (којој видно недостају тачке и дуже паузе у говору) помало замара, а сама реплика има више слојева информација – открива шта се десило, ко је био присутан, какав је однос јунакиње према том догађају као и према гостима, враћа у прошлост, те позиционира јунаке на социјалној лествици истичући јасну разлику међу њима, чинећи то притом узгредно, не базирајући се. Граматичка огрешења су честа у овим драмама, и намерна су, па ћемо рецимо уочити да јунаци говоре „би” уместо „бисте”, што је уобичајена грешка која се појављује у говору. Разлика у говору је очита и код јунака који припадају различитим друштвеним слојевима, иако су одрастали у истом граду – тако ће Ратник Златном Дечаку рећи да воли да га слуша јер прича „ко школски програм” [*Деца радости*, 176], чиме се сликовито, кроз неуобичајену фразу, наглашава разлика у образовању међу двојицом јунака. Такође, језик, као што је напоменуто, разоткрива карактере – начин на који Принцеза говори о томе зашто не треба јести и не треба спавати открива једну преоптерећеност у младој доби и најављује, спрема тога, бег од животне стварности који ће уследити у виду одавања опијатима. Увреде и претње унутар породице су нешто на шта се ликови ових драма не осврћу, што говори о нормализацији оваквих, поремећених породичних односа. Слика породичних односа јесте једна од главних ауторкиних тема, што је уочљиво у употреби језика у овим драмама – ко се коме, како и када обраћа много говори о самим породицама.

Језик драме *Пет живота претужног Милутина* специфичан је и различит је у односу на остало драмско стваралаштво Милене Марковић. Будући да је ауторка први пут писала комедију, она се служила и језиком који треба да изазове хумор, и то оним гротескним, који уједно засмејава и изазива непријатност, који је пун ласцивности и вулгаризама. Милена Марковић се овде поиграла језиком тако да је све у овој драми депатетизујуће, детронизујуће, деилузионистичко – ауторка даје преглед од неколико векова, рушећи разноврзне митове на најгрубљи могући начин, путем смеха. Језик је изразито лирски, чак и у наративним деоницама – говор ликова који имају функцију наратора личи на народне лирске песме, шаљиве и еротске, тако да често личи на сонг, иако то није. Ауторка се и служи изразима познатим у народу, благо их мењајући: „Јутро роси, сунце бледо, пет пута се прементуло”, „ево мени невеста, нађите јој места” [*Пет живота претужног Милутина*, 201], „Силни ли су дивни ли су, коњи врани и риђани, злато сија ко тепсија, сребро игра кано чигра” [*Пет живота претужног Милутина*, 205]... Стални епитети, стајаће речи, уобичајене формуле – све те елементе народне књижевности лако препознајемо у језику ове драме, но сви су стављени у функцију хумора који има задатак да све оне силне, узвишене слике прикаже у оквирима свакодневног живота обичног, дехероизованог народа. Милена Марковић залази и у магијску природу говора, користећи обрасце клетви и враџбина, но и то је често предмет смеха – као у сцени у којој се први пут сусрећу Хајдук Марко и Пастирица. Будући да за инспирацију користи говор народне поезије, у овој драми ће се наћи и архаизми, као и граматички неправилни облици. Присуство Стихоклепца уноси учени говор, он је образован човек коме је стало до тога како се изражава, те одскаче од говора осталих у његовом окружењу. Такође, пошто драма прати велики временски распон, мењаће се и начин говора кроз векове, али ће неке основне ствари остати исте које ће се, кроз различите идиоме, од сељачког, простог говора, до ученог, високообразованог, понављати. Дошавши у савремено доба, ауторка се враћа свом устаљеном језичком идиому.

И последња досад написана драма Милене Марковић препуна је колоквијализама, псовки и граматичких неправилности. У питању је драма која се дешава у Београду, но поједини ликови имају другачије порекло, па се то у говору осећа. „Ја имам шило, улази у месо ко у путер. Кад ја видим да неко прилази у недоба, нема шта да се питамо добар дан и добро вече... Одма циљаш коленом у муда и шилом у меко месо... Крк...” [*Ливада пуна таме*, 284]. Језик је народски, прост и такав да открива кочоперну карактерну црту јунакиње која реплику изговара. Аутентичност драмског говора доприноси свеукупној атмосфери драме, градећи слику познатог. Препознавање говорних идиома чини да гледалац, односно читалац поверује збивањима на сцени. Присутан је и дечији говор, будући да су на списку ликова Дете и Унуче, тако да се повремено и говор одраслих јунака мења спрема тога. Такође, будући да су сцене испреплетане и да се често дешавају временски скокови како би се одиграле сцене из прошлости, поред костимских, важне су и језичке диференцијације међу ликовима, које се најпре огледају у начину говора – да ли је агресиван или благ, на пример. Тиме се ствара један богат језички израз и разноликост која осликава драмски свет ауторке.

Осврнувши се кратко на основне особине језика у драмама Милене Марковић, можемо закључити да је у питању важан драмски елемент који говори и више од пуких речи.

У драми Милене Марковић песнички језик не бави се номенклатуром идеја. Он је регистратор конкретних ствари, људи, предмета. Као језик народне поезије он опредмеђује апстрактно, делећи – попут причљиве понављалице-мита – недељиво у игривој разбројивости стихова. [...] У њему пребивају метафоричност, зачудност, жаргон и псовка, као израз идеолошког отклона и отпора према малограђанштини [Сувајџић 2012: 117].

Свакако је очито да се ауторка вешто служи језиком и да га користи спрема конкретних потреба драмских јунака и ситуација, градећи тако аутентичан драмски свет. То је језик који разоткрива уједно суровост и благост, јасноћу и пренесено значење, конкретне појмове и симболе.

Користећи се богатством матерњег језика, она ствара свој препознатљив песнички израз: од *Павиљона* и *Шина* где употребљава жаргон и језик карактеристичан за људе с новобеоградског асфалта, до *Находа Симеона* или *Шума блиста* где поједини стихови из сонгова имају призвук народне лирске песме, Милене Марковић показује потенцијал највећих писаца језика у нашој књижевности [Ђинђић 2019: 24].

Сваком новом драмом доносиће поједине нове језичке сегменте, ауторка утврђује свој однос према језику. Језик је у овим драмама све – вишеструко указује на различите друштвене појаве и карактере, чинећи их живим, познатим читаоцу. Често се истиче и алегоричност, поетски набој језика Милене Марковић, „чак и када говори о профаном или се служи колоквијалним речником улице” [Радоњић 2007: 74], што и чини њен језик аутономним и препознатљивим.

Драмски говор је специфична употреба језика, што је већ истакнуто на почетку овог поглавља. Милене Марковић као песникиња често у језик својих драма уплиће и поетски говор, но имајући свест о његовој драмској функцији. Тако да језик њене драме, специфичан и аутономан, одговара на захтеве драмског говора.

Говор је у драми увек активан процес, увек и на суштински или типично изострен начин израз целовите (и усудне) људске ситуације, зато је *приказивање* или *mimesis* овде потребно разумети у аристотеловском значењу те речи. [...] Драма 'упризорује' историјски одређену *употребу* језика: активну и комплексну *ситуацију* говора који је у драми – као у реалности – дакако увек димензија неког ширег, глобалног међуљудског контекста [Inkret 1987: 63].

Анализираћемо драмски говор Милене Марковиће кроз следеће облике: дијалог и монолог, те дидаскалије, уз посебно издвајање лирског говора који се јавља у облику сонга (индивидуалног и хорског) и цитираних песама.

8.2. Драмски дијалог

У драми је однос између дијалога и заплета дијалектички, будући да је драмски дијалог изговорена акција – у њему је све садржано, нема других видова објашњења значења дијалога нити ситуације у којој је изговорен [уп. Pfister 1988: 6]. Из овога произилази важност дијалога у драми, његова есенцијалност и свеобухватност. Кроз дијалоге се открива радња, али и карактери јунака. У дијалогу (као кључном елементу драме) садржани су, на неки начин, остали драмски елементи – барем они представљачки.

Мукаржовски истиче као основне особине дијалога „поларитет између 'ја' и 'ти'”, наглашавајући смену говорника и напетост која се тиме ствара, затим однос лица која говоре и ситуације у којој су, „предметна ситуација је увек присутна у дијалогу, ако не актуално, онда потенцијално” и на крају смењивање различитих семантичких контекста, који воде до „оштрих значењски преокрета”, те према томе разликује лични, ситуациони и конверзациони дијалог [према Milutinović 2006: 134–135]. Мукаржовски издваја и различите врсте дијалога: У личним дијалозима, будући да се наглашава контраст између особа које дијалог воде, уочљиви су пре свега емоционалност и вољност, те се као крајње заоштрен облик овог типа дијалога јавља свађа. Интересантно је становиште да се овај вид дијалога потискује што је више друштво култивисано – као да се не дозвољава заоштравање сукоба на том нивоу. Други тип разговора углавном је лишен емотивне обојености јер није личан, не тиче се карактера који говоре већ је усмерен према ситуацији према којој се односе. Конверзациони дијалог уопште није завистан од околности (премда их није ни сасвим ослобођен – тема разговора се може бирати у складу са личним и ситуационим околностима), усредсређен је на значење, што је и његов циљ, говори се самог говора ради. Та врста дијалога није неопходна, не мора се водити и знак је култивисаности. Чисти облици ових дијалога, међутим, ретки су у драмама. Често долази до њиховог прожимања. Тако, ако се лично укрсти са конверзационим, рађа се дискусија – не сукобљавају се особе већ тезе. Између ситуационог и конверзационог дијалога појављује се беседа, облик који мора имати некакву везу са предметном ситуацијом, а који се заснива на значењском повезивању реплика [уп. Mukaržovski 1981: 271–276]. Иберсфелд зато, пратећи Јакобсона, издваја шест могућих функција дијалога: фактичку (успостављање контакта), референцијалну (давање обавештења, саопштавање чињеница), експресивну (изражавање емоција), конативну (одређује смер радње), поетску (усмерену на поруку) и металингвистичку функцију (усаглашавање говорних кодова саговорника) [уп. Иберсфелд 1996: 136].

Пратећи ове одреднице и поделе, покушаћемо да систематизујемо и опишемо начин на који Милена Марковић гради драмски дијалог, односно како се дијалози појављују у различитим драмама и која је њихова функција. Посматрајући корпус у целини, издвојили бисмо као значајне неколике врсте дијалога. Најпре конверзациони, уз који иде и конверзациони дијалог који изневерава своју функцију, односно онај у којем изостаје жељена реакција саговорника, или чак и слушање. Можда је зато и честа употреба вокатива при директном обраћању, као да се тиме жели потврдити присуство оног којем се јунак обраћа. Ситуациони дијалози су веома присутни у овим драмама, уз то су често пуни емотивног набоја. Снажне емоције и жеља да се изрази и буде саслушан нужно изазивају сукобе, те се као посебна врста дијалога могу издвојити и свађе, које

су неретко праћене насиљем. Њих карактерише жустрина, присутне су провокације и увреде, реплике се брзо смењују – чиме се постиже специфичан ритам, карактеристичан за језик којим се ауторка служи у својим делима. Он често осликава хаотичност и прати унутрашње стање јунака. Највише ћемо и на испрекидане дијалоге, који најпре осликавају природу међуљудских односа, те указују на однос моћи међу ликовима. Понеки дијалози који се воде су сасвим испразни, као да је једина функција коју имају да испуне време у драми. Уз то, они имају и снажну карактеризацијску улогу, учествујући у стварању атмосфере у којима живе и своје време проводе ликови ових драма. Још се могу уочити и експликативни дијалози, чија је улога најпре у давању информација, било о ликовима, о догађајима, прошлости или будућности. Пошто драме махом имају мноштво јунака и сцене су испуњене великим бројем ликова, наилазимо и на полилоге. Уз то, јављају се и паралелни дијалози (које воде јунаци не слушајући често шта они други говоре, а понекад ни оне са којима говоре), чије су теме контрапунктиране, стварајући свеопшту дисхармонију, која избија и на другим местима у говору. У наредним параграфима истакнути су тек поједини примери као сликовити прикази дијалогских деоница у драмама Милене Марковић.

Драма *Павиљони* састављена је од низа испрекиданих дијалога, сегментираних, који су послогани како мини-исечци из живота јунака. Дијалози су махом лични и ситуациони, и функције се мењају од референцијалне (рецимо када Мацан прича Џигију шта се десило Ћопи на Сави) или експресивне са примесима конативних (свако Кнезово обраћање Лепој пуно је емоција, од беса, љутње, и увек покреће радњу – односно прати га насиље које над њом врши). Када је о природи дијалога реч, она открива већ на први поглед односе ликова – уколико се само погледа дијалог између Кнеза и Лепе, јасно је да је он доминантна фигура у односу. Лепа једва успева да изговори потпуну реченицу док су Кнезове реплике непрекинуте тираде које заузимају више редова на страни. Он њу често прекида, што је графички приказано употребом тротачке. Тако је и са Људмилом и Добрилом – Добрила је често ускраћена за могућност да заврши своју реченицу: „Ко је тебе питао шта мислиш. Ја сам ти старија сестра” [*Павиљони*, 15]. Када је о том критеријуму реч, једини равноправан однос јесте између Циге и Мацана, али њихови дијалози су скраћени, развучени, будући да се ради о говору два наркомана. *Шине* карактеришу углавном ситуациони дијалози, али они су увек лични и обојени емоцијама, које не морају да се тичу конкретних учесника у дијалогу, него су само присутне (поготово ако је реч о мржњи). Често се говори само да би се нешто изрекло, уз референцијалну, конативну, фактичку и поетску функцију. У овој драми има доста свађа, језичких сукоба који повремено кулминирају у физички сукоб. Увек је издвојена позиција жене, Рупице у дијалогу – она је подређена, без обзира на то са киме разговара и која јој је улога (у зависности од сцене) дата. Дијалози су у овој драми препуни вулгарности, откривају насилну подлогу готово свих односа. Пуно се говори, пуно се и прети, а када дође до кулминације – наступа замрачење сцене. Језик се овде користи као средство разоткривања насиља које ескалира до тих размера да мора бити скривено, односно дешава се у мраку, ван светла позорнице. Тиме се предочава и то да, без обзира на чињеницу да ликови у овој драми разговарају, ти разговори нису продуктивни јер не доносе никакво разрешење. Сви ликови остају истих убеђења са којима су ушли у конверзацију, а она се завршава сукобом у којем побеђује – јачи.

Дијалози драме *Брод за лутке* помно прате односе јунака који се смењују. Тако је уводни дијалог, између мајке и њених кћери, препун радозналих дечијих питања и покушаја одраслог да на њих што боље одговори. И питања и одговори на њих откривају пуно о карактерима, али уједно и о свету и друштву у којем они живе. Дијалог међу сестрама осликава сестринско ривалство, тон се мења према томе да ли је оно више или мање изражено. Сви дијалози у овој драми су лични, увек обојени емоцијама иако њихова функција није увек експресивна, напротив. Издваја се Учина демагогија која прераста у мизогино обраћање Снежани, као и начин на који међусобно

комуницира брачни пар Медведа, те потом извештачени говор Жапца. Уча ће тако, у једном свом обраћању, изустити:

Питање је увек почетак односа у коме људи један другом доказују да су још увек заједно, да заједно иду ка неком циљу, да се договарају. Пичко једна! Ти доведеш неку девојчицу из средње школе, а нама нема шта немамо у кући. Откуд да сад овај човек овде који се бори да нас лебом рани и преко тога моју жену, моју ћерку и још неколицину поштених радница уличних, откуд то да се овај дечко не пита кад се доводе малолетнице? Ајде ноћу, али сада улази директно у регистар [*Брод за лутке*, 133–134].

Начин на који се он обраћа открива конверзациони тип дијалога, али који брзо прераста у лични ескалирајући у сукоб. Његова потентност јесте у његовој елоквенцији, то је једино поље где се осећа супериорно и зато се њиме на тај начин и користи. Снежанин начин говора је миран, помирујући, лишен очекиваних реакција спрам реплика које јој се упућују, као контрапункт мизогином мачистичком стилу изражавања, препуном агресије и неочекиваних обрта. Када је о Мами и Тати Медвед реч, они често надопуњују једно друго у говору, као да тек скупа чине целовиту особу. Ауторка се још поиграва са њиховим бајковитим пореклом преузимајући, у једном тренутку, познати образац говора породице медведа из бајке:

ТАТА М: Неко је пио из моје шоље.

МАМА М: Страшно.

ТАТА М: Неко је јео из мог тањира.

МАМА М: Ужас.

ТАТА М: Неко се бријао мојим бријачем.

МАМА М: Она је преспавала!

ТАТА М: Каква је то девојка?! [*Брод за лутке*, 142].

И из њихових речи избија лажна патријархална норма, они су типична породица која мисли да све ради како треба и чији говор карактерише пре свега осуђивање другог и другачијег. Жабац ће се зато разметати својом елоквентношћу, иза које се крије његова права природа коју чак ни ученост не може да замаскира, тако да од великоумног говора и уметности брзо прелази на банални језик, од персирања и инсистирања на једнакости, поштовању, прелази на ти и своју предаторску намеру да освоји Палчицу. Језик је пун динамике у овој драми и увек указује на то да је главна јунакиња, спрам свих око себе, инфериорна. Последња сцена се издваја по илузији дијалога који Вештица води са својим сином. Замишљајући Студеног, она замишља и какав је живот могао да води, те му се спрам тога обраћа као да је у суседној просторији. Овај „дијалог” открива у каквом се стању она налази и потцртава њене узбуркане емоције. Тај глас у њој, замишљени глас сина, указује на то да је она, на крају, једна болно неостварена мајка.

Дијалози калуђера у драми *Наход Симеон* представљају слику говора народа – реченице су једноставне и има стилских и благих граматичких неправилности. У овој драми се, на различитим местима, постижу све функције дијалога. Они су динамични и занимљиви, често откривају, потакнути нечим што се дешава у датом тренутку, прошлост ликова. Међу њима се издваја Оцин начин говора, који је благ и смирен, за разлику од Милуновог и Јовановог, који често открива и њихове грешне намере, али и спремност на осуду. Оно што је занимљиво јесте да се и калуђери често служе колоквијалним изразима насталим око именице бог, скоро никада му се не обраћају у смислу молитве или покајања. Чак и кад то чине, Бог је *бога* или је *он*, што на језичком плану означава присни однос, али не нужно и онај пун страхопоштовања. Исто као што се Оцин говор издваја међу калуђерима, тако се и Симеонов издваја међу свима које среће у свету. Као неко ко је одрастао у манастиру, он свет не познаје – посматра га као дете, са јасним циљем да пронађе своју мајку, па се тако и изражава – наивно и меко, али одлучно када је у питању мајка. Када мајку пронађе, са њом ће, чак и док не зна ко је она, говорити другачије. Искреност је

присутна од почетка у његовом говору, али са доласком Удовице, његов језик постаје зрео, као да је, несвесно, коначно пронашао себе. Удовица у једном тренутку, у сцени у којој се дешава препознавање и она долази до сазнања да је Симеон заправо њен син, њега, готово неприметно, ослови са „сине”, чиме се наглашава изузетна трагичност тренутка у којем се јунаци налазе и стања у које Удовица запада, а које ће је одвести директно у смрт. Њено „сине” пратиће Симеоново „мамице”, чиме је само потцртано да је судбина обоје јунака одређена, и да је наступила пропаст.

Драмски дискурс Милене Марковић у овом конкретном случају [драма *Наход Симеон*] јесте фрагментарно, контрапунктно низање дијаложке форме, пресецање, коментарисање, поентиране сонговима, а сцене се, у жанровском смислу крећу у широком регистру од комедије, преко мелодраме до трагедије. Њен језик поседује алегоричност, поетски набој, чак и кад је 'чиста проза', метафоричност и кад говори о стереотиповима свакодневице [Николић 2007: 42].

Све ове побројане особине провејавају у дијалозима ове драме, чинећи је тако потентнијом и језички богатијом.

Дијалози које воде јунаци *Шуме блиста* су углавном испразни, без неког конкретног садржаја, прича се да би се испунило време и приче се надовезују једна на другу асоцијативно. Већински говори Маца, док је други слушају и коментаришу – поготово Тренер који је заљубљен у њу. Занимљиво је што она има утисак да је он не слуша, иако није тако. Такође, истиче се и то да она не воли да је прекидају у говору, иако су њене теме свакодневне – шта је сањала, о чему је размишљала, шта би волела, тек понекад говори о прошлости, и ти делови су дијаложки најпотентнији (премда више личе на монолог), најсадржајнији и највише имају удела у карактеризацији јунака. „Ја сам хтела ципелице лаковане да се чује така-така кад ходам, а они ми купили чизмице, јесу биле лепе, али са гумом доле, ко да ходам у чарапама, није ми се то свидело, увек сам хтела да ме сви виде, да ме прво чују, па да ме виде...” [*Шума блиста*, 240]. Чини се да је потреба да се искаже толика да све мора да изговори у даху. Јунаци се не понављају током саме драме, али с обзиром на то колико се дуго познају, тешко је замислити да све те приче из прошлости нису већ чули, но опет дају прилику једни другима да до краја кажу то што имају. Сви јунаци ове драме помињу своју прошлост, и чини се да им је свима најважније да то испричају – шта су некад били, што је сасвим у складу са атмосфером читаве драме (о чему је детаљније говорено у ранијим поглављима). Иако су блиски и проводе заједно дане, понекад и сами у сцени која се одвија, јунаци се често служе вокативима, као да и на тај начин проверавају да ли их саговорник слуша. Вокативи и понављања у њиховом говору доприносе ритмичности, има знатно пауза, изражених не само зарезима него и тротачкама. Важно је не само шта се говори него и како се изговара, којим тоном и темпом. Занимљиво је да се и ликови ове драме, пропали маргиналци, служе повремено поетским језиком – Срећко ће пред крај драме рећи: „Мацо, ја сам светло” [*Шума блиста*, 272]. Ауторка је, према томе, у језику којим се у својим драмама служи доследна, он је разнолик и свакодневан, па тако лако може да се деси да се уз псовку нађе и нека метафора. „... жаргон и псовка које користи у драми такође су израз и духа и времена. Псовка није ту да би се опсовало, већ је увек у служби лика” [Ђинђић 2019: 25]. Начин на који ликови ове драме међусобно комуницирају репрезентативан је у смислу да сасвим разоткрива не само њихове међусобне односе него и њих саме.

Жустри дијалози, увредљиве реплике, но изостанак очекиване реакције, ласцивни говор, брз и непрекидан – то је оно што карактерише драму *Жица*. Дијалози су махом ситуациони, увек емотивно обојени (јер су готово сви међуљудски односи у драми заострени и испуњени одређеном дозом мржње и замерања). Свађе су сталне, али ретко ескалирају (управо услед њихове учесталости). Чак и када дође до смртног исхода (а долази), он се прихвати као нешто што је

свакодневно, без побуне. Мирноћа је можда најупечатљивија реакција ликова јер околности у којима обитавају никако нису мирне. То је очито чак и у дијалозима вечитих ривала:

КУРЈАК: Пиздо, јесу ли ти дали да једеш?

ОТАЦ: Узео сам сам.

КУРЈАК: Не прима ти стомак.

ОТАЦ: Јок.

КУРЈАК: Видећемо се ми кад си без њих, лепи мој...

ОТАЦ: Ако.

КУРЈАК: Видећемо се.

ОТАЦ: Јесте, јесте...

КУРЈАК: Је ли, прода ли кућу говнима?

ОТАЦ: Јок.

КУРЈАК: Мени хоћеш.

ОТАЦ: Шта ће ти?

КУРЈАК: Ето тако, да те макнем...

ОТАЦ: Нећу ја дуго.

КУРЈАК: Чујем ћерку имаш... Каже ми бата да је лутка [*Жица*, 291].

Претње су суптилне, али присутне, оно што чуди јесте изостанак реакције, као нека врста провокације, но, онај који прети није испровоциран. Упућивање на тамо неке *оне* о којима се увек неодређено говори, открива слику мистичног заједничког непријатеља, окупатора, који ни не мора бити именован јер сви знају на кога се мисли. Брзо смењивање реплика ритмички обликује дијалог, он некада заличи и на лирско надовезивање, као када Тетке говоре, поготово када некога нападају и вређају. Иако се служе погрдним изразима, понављања и звучна преклапања обогаћују поетску функцију језика. Издваја се и двојаки језички дискурс у обраћању – с једне стране, ту је нежност и сестринска љубав, а са друге немилосрдне псовке: „Не сери, бато. Кад се усереш, ја те перем, усраног ћу да те оставим. Кад су гладни, ја кувам. Кад су прљави, перем и њих. Да идеш у курац и да једеш говна” [*Жица*, 303]. И овде се преклапају буквално и метафоричко значење речи, што је посебно занимљиво јер је реч о псовкама. Дијалози су овде разоткривајући, не дозвољава се заваривање нити има лажног афекта. Све се одмах изговара онако како јесте, и тон се мења према ситуацији и конверзационом партнеру.

Када је о драми *Змајеубице* реч, ауторка потезе специфичне технике којима постиже одређени ритам и које прате дијалоге засноване на историји, у неким сегментима чак и директно преписане из сачуваних стенографских записа суђења, писама и сећања актера.

При том свака слика има сведена али јасна амбијентална обележја, има одговарајућу атмосферу коју најчешће стварају прецизно одабрани споредни ликови, има особену језичку боју и ритам, који се не мењају само у дијалозима у зависности од места говора, пригодне ситуације, теме разговора и учесника у њему, већ и у сонговима и речитативним пасајима [Мiošinović 2014].

Међутим, та драма има Учитеља, чији говор карактерише употреба епског језика – који представља, указује на нешто и објашњава [уп. Štajger 1978: 104]. Језички дискурс на ком је заснована почетна сцена ове драме разнолик је – он садржи и поменути епски језик, представљачки, заснован на историјским чињеницама, дидактичан, али и пун поетских израза са реторским обртима.

Какво је то било убеђење, људи моји, шта је то било... Да ли тако морало... Страшна питања, страшна питања... Него, то је Други светски рат, девојко, а ми ово што сада причамо, ово што сада причамо, ово је било пред Први светски рат. Значи када је прекинуо валцер. Када је стала музика у парку, када су тела поплочала свет. Млада тела као ваша [*Змајеубице*, 342].

Драмски дијалози су овде динамични, расправе су саставни део, конверзациони и ситуациони дијалози се сударају, уз примесе личног, те уједно имају и фактичку, и референцијалну, и поетску, експресивну, па и конативну функцију – ликови успостављају контакт, реферишу о одређеној теми, уз изражавање емоција, са наговештајем поруке дела, а и уз најаву будуће радње. Виспреност, спремност на расправу, интелектуалне тираде уз колоквијалне изразе, са снажним упливом емоција, све то ће се често чути у дијалозима ове драме. Јунаци драме држе говоре на гробљу, у судници, у кафани – где год се укаже прилика. Главна функција у том случају јесте изражавања идеје, разлагање личног идеолошког становишта, које често прате и биографски елементи из живота говорника, ради постизања веродостојности, саживљавања са слушаоцима и јачег емотивног ефекта.

Ја сам, браћо, Данило Илић. Неки ме овде већ знају. Овде је гроб на коме смо се срели. Овде је гроб нашега првог мученика. Људи се спрдају, људи не разумеју, људи говоре што знају и не знају. Ево, ја могу да кажем, доле са газдама, газда ми никад није брат, никад ми није био друг, ја радим а гладан сам. Нема излаза у раду, нема излаза у стицању, нема стицања, све се слива у рупу и њихов трбух, ево, ту је Гаћиновић да каже, немамо времена [Змајеубице, 347].

Ауторка се на неким местима служи употребом паралелних дијалога који су по тону, смислу, тематици и изразу дијаметрално супротни, што је посебно уочљиво у сцени *Велики свет*, где ће Троцки и Гаћиновић водити политичку расправу о стању у Босни, говориће о великим идејама и идеолошким одредницама, док се поред њих воде наизглед најбаналнији дијалози између Курве, Педера и Кафеџије, који брину о својим тренутним потребама и не слушају их, иако се Троцки на почетку сцене поклања публици, што имплицира да ће он бити у центру пажње. Премда је претпоставка да је разговор између Троцког и Гаћиновића важнији, они причају о идејама, о промени света у држави у којој чак ни не живе, док остали говоре о животним стварима, о тугама и патњама обичног човека за кога би, макар на идејном плану, ова двојица требало да се боре. Ауторка ће помоћу дијалога указати на статус јунака у друштву – тако младог Принципа који је познат по томе да воли да чита и да је добар у школи, сељаци непрекидно задиркују. Они му се обраћају са *Гаврице*, тиме наглашавајући његову наизглед „инфериорност” у односу на њих. Овиме се указује неспособност друштвених групација да прихвате како је један од њих, који би требало да крене истим животним путем којим су они ходили, одлучио да свој живот обликује на другачији, њима сасвим непознат начин, те се против тога буне. Као да, незадовољни својим тешким животом, не могу да се суоче са тиме да су, можда, ипак имали избора, те да ствари нису морале тако да се одвију и да трпљење није било неопходно и у свачију судбину урезано. Дијалог који дечак Гаврило води са својом мајком, поред уобичајене дечије радозналости која се огледа у бескрајном низу постављених питања, открива да је у питању дечак који већ у младом узрасту преиспитује нужност поменутог *морања* и *трпљења*, те пасивност с тим у вези, најављујући тако да ће да одрасте управо у јунака-спасиоца о којем машта. Дијалози који младићи воде у сцени *Dance macabre* замишљајући будућност коју неће доживети, посебно су дирљиви. Емотивност избија из сваке реплике која је изговорена, а посебно се издваја сусрет са персонификованом Дамом Смрти, којој се сви заједнички обраћају, где се одлазак у смрт изједначава са телесним искуством везаним за рађање, док је она доживљена као оваплоћење лепоте: „А госпођо смрти имаш беле руке / а госпођо смрти имаш мека уста / а госпођо смрти имаш бујне груде / а госпођо смрти подој мене младог” [Змајеубице, 412].

Занимљив је дијалог с почетка драме *Деца радости* који је писан као интервју, али је јасно да се две стране не разумеју, то јест да једна жели да прича једно, док друга жели да слуша о другоме. Ауторка дијалозима успева да веома брзо представи и актере дијалога и предмет њиховог разговора – тако је јасно да је Муза жена у средовечној кризи, која покушава да пронађе некакав смисао свог живота, да је повучена и скучена, док је Песникова Мајка јака жена, из

народа, пуна народних мудрости и сигурна у своје ставове и убеђења. Песник је фокус и њихових мисли и њиховог разговора, он је идол, младић који је постављен на трон (и за време свог живота и после своје смрти) и који је, вероватно, био несхваћен у друштву које га је обожавало. Интересантно је и како Милена Марковић успева да покаже малограђанштину исто тако једноставним потезима – из разговора две мајке на гробљу очито је да се не подносе, иако ниједна то неће наглас изговорити и трудиће се да до краја задржи уљудно понашање. Само један коментар који обе изговарају за себе на крају сцене довољан је да оно што је лебдело у конверзацији између ове две жене изађе на видело. Дијалози међу браћом откривају никад превазиђено ривалство и вечито враћање на исте болне теме.

ОФИЦИР: Кад смо код тога бато, што посече дуд и багрењак?...

НАРОДНИ ХЕРОЈ: Немој да ме питаш више, задавићу те бато.

Народни Херој грли и љуби Официра.

НАРОДНИ ХЕРОЈ: Оно где је дуд и тај гроб је рупа једна, значи, ни за шта није, ништа му не можеш. Али на том месту сам ја први пут се загледао у облаке и у звездано небо, ту ме је љута мука мучила због црних очију поповске ћерке, ту сам побегао кад су дошли по мене и одатле сам отишао у рат и преко багрењака сам се вратио. И тамо сам је запросио и она је пристала. А после сам се у другу заљубио и њу оставио. О тај дуд се обесила. Сад не можеш да сањаш, не можеш да водиш љубав, не можеш да се сакријеш, не можеш да се обесиш. Пањеви су свуда. Реко сам им да лепо посеку али нису. Сад морам дупло да плаћам да ваде пањеве. Сељачка посла.

Писац Дисидент се смеје.

ОФИЦИР: Ту има још закопаних бато. Правиш кућу на лошем месту. Ја сам лепо рекао да се то не дира [*Деца радости*, 110–111].

Док један брат користи сваку прилику да пребаци другом за почињено дело, овај други опет одговара претњама. Непријатност разговора ублажена је вокативом *бато* којим један другога називају, но и та реч од миља у овом контексту задобија претећи тон који више нагиње ка мржњи (или макар нетрпељивости) него ка братској љубави. Народни Херој се у овом случају разоткрива најпре као наизглед романтична особа, занета љубављу и природом, но убрзо се види да се иза тога крије суровост и усмереност на себе и сопствени ужитак. Он верује да је бољи од других и да му ствари једноставно припадају, док је Официр вечито у његовој сенци, не могавши да се помири с тим да је млађи и да није могао да осваја девојке као његов брат нити да ратује и осваја ордене као његов брат – услед свега тога, као резултат јавља се вечита нетрпељивост која се испољава у свим, чак и сасвим неважним, свакодневним ситуацијама. Дијалози које деца воде откривају њихову блискост, али и замерање – Златни Дечак је заљубљен у Принцезу која заљубљено посматра Песника. Њихов говор варира од маштарија до свакодневних тема, а увек је доминантна одређена врста жеље за бегом. Породични дијалози нису пријатни, чак и кад се чини да јесу – тако рецимо Песник говори родитељима да их воли и да се брине за њих, док ће за себе тихо паралелно рећи како их мрзи и како му је мука од њихових поступака који га гуше. Та техника паралелног дијалошког тока открива лице и наличје породичних односа. Песникова промишљања о животу и стварности уносе у драму филозофску димензију која открива крхотине рањивог бића пред безобзирним светом који га окружује и који не доживљава стварност тако интензивно као он. Такве дијалогe углавном води са децом, док за родитеље има други, већ поменут, начин говора. Занимљив је и поступак ауторке којим приказује како песник ствара – поред његовог говора, чују се гласови других са стране, чиме се показују услови у којима он заправо живи, а то је непрекидна мешавина различитих гласова и различитих погледа на свет који имају жељу да буду изговорени, али не и стрпљења да саслушају другог који говори. Већина дијалога у овој драми су заправо полилози јер се ретко када дешава да два јунака разговарају, а да нико трећи не слуша или учествује у том разговору. Разговори су стално на рубу свађа, пуни су емоција, а углавном су ситуациони, макар у почетку – теме се онда ређају асоцијативно, често

сежући у прошлост. Дијалози које воде деца са Анђелом Екстазе, иако реални на плану драме, у стварности могу представљати само халуцинације и разговоре јунака самих са собом. Тако се кроз те замишљене дијалогe открива шта је оно за чим свако од ових јунака чезне и шта је оно недостижно што жели да би био суштински остварен у животу. Дијалози које деца воде када постану наркомани, поетични су и показују немогућност задржавања пажње на једној ствари, промену расположења и наизглед дубокоумна сагледавања. Тако ће Принцеца на питање шта тражи одговорити: „На једној полици има једна књига. У тој књизи једна прича. У тој причи једна реченица. У тој реченици једна реч. Е, та реч, њу када бих нашла све би било у реду. Само кад бих се сетила где је то” [*Деца радости*, 157]. Реплика почиње по бајковитој формули о магичном предмету који је сакривен и који доноси разрешење, што се наглашава елиптичним реченицама и паралелизмима унутар њих. Но, пошто је реч о стварности, нема срећног краја.

Када је о дијалозима драме *Пет живота претужног Милутина* реч, они првенствено показују однос моћи – из сваког дијалога се види ко је у позицији моћи у датом тренутку, као и однос осталих према њему, који није пријатељски, те стога драма обилује дијалoшким сукобима међу ликовима. Утисак који остављају поједини дијалози драме *Пет живота претужног Милутина* јесте свеопшта хаотичност, где се реплике изговарају једна преко друге без свести о томе шта онај други говори. Има мноштво групних сцена, ликови су ретко када сами, тако да је све јавно и увек подложно реакцијама других. Ауторка је бринула и о томе да говор буде ритмички уређен, те се то осећа и у дијалогу.

ЈАРАЦ: Милутин се пење баби на рамена па вири кроз кров.

МИЛУТИН: Јао мајко какви су им коњи.

МАЈКА: Сићи доле соколе мајкин.

МИЛУТИН: Јао мајко какве су им косе.

МАЈКА: Сићи доле мајкина будало.

МИЛУТИН: Јао мајко какво им је копље.

МАЈКА: Сети се шта ти је мајка рекла.

БАБА: Дај баби да ти одсече руку...

МИЛУТИН: Само коње да видим мајчице... [*Пет живота претужног Милутина*, 205].

Јасно је како ће се наведена сцена завршити, а сам полилог открива употребу анафоре, градације, алитерације и асонанце – чиме се постиже ритам. Ту су и стајаће речи, које призивају народну традицију, а и разоткривају се односи међу јунацима у драми – свако има своју агенду коју покушава да спроведе до краја. Дијалози су препуни увреда, вулгаризама, псовки, клетви, што показује у каквим су односима јунаци. Ауторка се поиграва и са различитим тоном реплика које се преплићу, па ће тако Милутин, при сусрету са својим одраслим братом, говорити надахнуто, поетски, изговарајући наизглед гномичне изразе, на шта му Марко одговара вулгарностима, приземљујући тако његов узвишени тон. Слично ће се десити када Пастирица буде Стихоклепцу говорила о Марковом животу – на његово „фантазмагорија”, она ће рећи „није него гузица” [*Пет живота претужног Милутина*, 227]. Нема места *фантазирању* у овој драми, све је управо онако како јесте – приземно и просто. Занимљиви су дијалози које воде Редитељ, Инжењерка и Комесар – свако од њих припада различитом друштвеном слоју и има различите погледе на свет, што је очито и у њиховом говору. Оно што се пре свега уочава јесте нераумевање. Ма колико били сличних година, они једноставно не схватају начин живота и светоназоре онога другог, чак се ни не труде. Добивши одговоре на постављена питања, они се њима не задовољавају јер им нису јасни, не припадају њиховом видокругу, те стога настављају да питају стрпљиво очекујући да ће се личност пред њима променити тако да се уклопи у њихов замишљени оквир. Ауторка оваквим конверзационим дијалозима показује немогућност људи да сагледају ствари какве јесу и да прихвате да постоје људи другачији од њих самих.

Дијалози драме *Ливада пуна таме* разнолики су, са издиференцираним функцијама. Међу њима се издвајају они које главне јунакиње воде са чудовиштима, будући да је нејасно јесу ли они реална појава или само имагинација уплашених девојчица и девојака. Као такви, ти дијалози најпре имају функцију да разоткрију највеће страхове јунакиња, иако се можда тако не чини у свакој ситуацији. Питања и одговори на њих заправо су плејада страхова и одбрамбених механизма спрам њих. И ова драма разоткрива дисфункционалне породичне односе. Погледамо ли, на пример, само један дијалог између Мајке и Бабе, уочићемо то – док се ћерка труди да буде блага и послушна (што и јесте и што се огледа у непрекидној употреби вокатива *мама* када се мајци обраћа), мајка је безосећајна и неумољива (на ћеркино *мама* она одговара исто тако узастопно са *кучко*). Употреба сленга често се преклапа са увредљивим репликама – тако ће Баба за Оца рећи да је *никавац*. Ови дијалози, као и у другим драмама, показују где се крије место моћи, ко је поседује и на који начин остали на њу реагују. Готово увек је у питању однос који, на дијалошком плану, подразумева агресивни говор са једне и пасивно-помирљив са друге стране. Свакодневни, ситуациони дијалози прожимају се са личним из којих испливава незадовољство, те лако дође до свађа. Оно што је занимљиво јесте да када свађе започну, свакодневни дијалози се паралелно са њима настављају – живот тече, а свађе су његов саставни део.

ОТАЦ: Ја сам жив закопан.

МАЈКА: Идеш стално. Три дана ниси спојио са мном.

ОТАЦ: Узми читај нешто.

МАЈКА: Могла сам да узем кога сам хтела. Рекао ми је онај господин у ресторану, госпођице, имате класичну лепоту. Тако су изгледале жене због којих се одлазило у рат. Ништа бледо није на вама. Јако сте изразити.

ОТАЦ: Јеси ми опеглала кошуљу.

МАЈКА: Јесам. Баш ми нешто тешко [*Ливада пуна таме*, 290].

Нескладни односи захтевају динамичне дијалогe, са увредама, лажима, превирањима – такви су, рецимо, дијалози међу сестрама у драми (и у случају Мајке и Тетке и у случају Вољене и Неволјене). Дијалози, према томе, јасно прате међуљудске односе чија се динамика уочава ма о чему да се говори.

У драми су

лица која наступају успостављена као субјекти који се у директном говору сами представљају [...] док се дијалог у драми јавља као аутономни говор 'објективизираних субјеката', као 'серија говорних размена' која сама својим значењском и реторичком димензијом формира драмски контекст, подразумевајући, разуме се, функционалну улогу ауторове 'режије' у дидаскалијама [Inkret 1987: 59].

Дијалози, прави или имагинарни, јесу представљачки, а дидаскалије као форма режије нису толико снажно присутне у овим драмама, о чему ће бити речи касније. Дијалози свакако откривају и у каквим се односима налазе ликови у драми. „Та се отуђеност уписује у сâм дијалог. Свака се реплика удаљује од оне која јој претходи и од оне која за њом следи. Понор се отвара између реплика као и између људи” [Sarazak 2015: 143]. Отуђеност и изостанак праве заједнице и здравих односа јесу тема ових драма, те се поменуте особине осликавају и у дијалозима које је написала Милена Марковић. Осврнувши се на типове и функције дијалога, те на начине на који се они остварују у различитим драмама, стичемо јасну слику о једном драмском свету у којем дијалог често значи сукоб, уз очекивани емотивни набој. Конверзација не мора нужно подразумевати и разумевање, а то што се о проблемима говори, не значи и да ће доћи до њиховог разрешавања. Међуљудски односи, али и однос према самоме себи, осликавају се унутар ових дијалога, који откривају и друштвене позиције карактера, али и позиције моћи. Дијалози тако постају вишеструко функционални, као што је и наглашено.

8.3. Монолог

Савремена драма другачије третира и монолошке деонице. Милена Марковић у својим драмама чешће користи дијалог, монолози су ретки, но има их, у различитим облицима. Можда би се и сонгови могли назвати неком врстом монолога.

[...] монолог мења статус и постаје простор отворен за говор у потрази за саговорником или затворен свет у којем комуникација није могућна. Ова промена парадигме нарушава саме темеље драме. Монолог је данас неуралгична форма размене која сеже до граница тишине или се претвара у бујицу речи чија реторика оставља простора за музичку звучност коју други самовољно прекида [Sarazak 2009: 119].

Оно што је занимљиво у драмама Милене Марковић је то што монолози ликова који нису обележени као сонгови или песме, тако делују. Ако се тиме надовежемо на положај дијалога у модерној драми за који се каже да га је заменио монолог усред неуспостављања односа међу ликовима и изолованости појединца, а тај монолог не покреће драмску радњу него је прекида, чиме скреће пажњу са спољашњих на унутрашње сукобе [уп. Sarazak 2009: 28–32], закључићемо да се управо у тим монолозима/сонговима крије кључ за разрешење стања јунака, будући да је поезијом омогућено још дубље разоткривање несвесног. „Монолог није више оруђе комуникације већ једина помоћ у покушају да се обнови пољуљани идентитет. Монолог у својој епској и лирској димензији експлодира, остављајући драмском само несигурне тачке ослонца” [Sarazak 2009:123]. Трагајући за својим идентитетима, било у покушају да их пронађу и успоставе или да задрже оне „бивше” идентитете, јунаци ових драма, дакле, посежу за монолошким типом говора.

„Готово неприметно дијалог поприма карактер монолога. Али то нису изоловани монолози, уграђени у дијалогско дело; у њима, штавише, дело као целина напушта драмски оквир и постаје лирско” [Сонди 2008: 60]. Оно на шта треба у том случају обратити пажњу јесте одакле се јавља та потреба да се нешто наглас изговори, односно шта ствара то ауторасцепљење унутар субјекта, која је то ситуација која тежи да буде разрешена путем монолошког изражаја. Управо овакав однос према говору ствара још веће отуђење међу ликовима, будући да, иако слушају, често јесу пасивни, а ако нису пасивни, они не разумеју оно што су чули. Тако да монолози у овим драмама остају као траг јунака о себи намењен пре свега читаоцу, односно гледаоцу драме.

Обраћајући пажњу на истакнуте карактеристике монолошког говора, скренућемо пажњу на то како се монолози остварују унутар драма Милене Марковић, напомињући на овом месту да ће се сонгови посебно третирати на странама које следе. Обраћајући пажњу на све оне деонице у драмама које се могу окарактерисати као неки вид монолошког типа говора, издвајамо посебно три специфичне врсте које се могу приметити. Најпре, „монолози/сонгови” – они који су чисто лирски, који залазе у најтананије сегменте карактера јунака и отварају пут ка њиховом интроспективном сагледавању. Потом се као спецификум савремене драме издваја појава „крњег” дијалога, оног који има монолошки карактер, којег карактерише једнострано успостављање комуникације, односно присутан је читав низ дијалога у драмама у којима изостаје комуникативна функција. Ова појава указује на отуђење међу саговорницима (ако бисмо их уопште и могли назвати тако), будући да је њихов говор често није упућен другоме него је ту или самог говора ради или самог говорника ради. Када је реч о функцији ових појава, она је двојака – информативна (у смислу упознавања гледаоца/читаоца са догађајима) и карактеризацијска (о ономе који говори једнако као и о ономе о коме се говори). Трећи вид би био „нараторски” монолог, односно појава у којој се јунаци директно обраћају публици. Он је најчешће епског

карактера, и тада даје прецизне информације о догађајима и јунацима, потом служи и као начин да се сазна како одређени ликови сагледавају ситуације у којима су се нашли, а на крају се јавља и у виду личне исповести. Почев од прве ауторкине драме, класичне монологе ни не примећујемо, но често се дијалог претвара у монолог, односно долази до одсуства реакције особе којој се драмско лице обраћа тиме конверзацију претварајући у монологску.

Мотив отуђења у савременој драми дијалог претвара у монологе који се ређају испрекидани један кроз други, док ликови који их говоре не остављају утисак као да се разумеју. Они се појављују као случајни пролазници који проводе неко време заједно на сцени, често без сусрета, без стварне комуникације, тако да је гледаоцима остављено да конструишу смисао из блокова говореног текста [Jankov 2011: 200].

Један вид ове појаве примећујемо у драми *Павиљони* – иако Кнез и Лепа разговарају, чак и слушају (донекле) шта оно друго каже, чини се да ти дијалози заправо служе Кнезу да себе искаже, он говори себе ради, да би слушао сопствени глас, а не да би се некоме обратио или чуо шта тај други има да му каже, што је у складу са његовом тиранском природом. Други тип монолога који препознајемо у овој драми јесте онај који изговара Лопов у тренутку када остаје сам – и бакице и његов друг су ошамућени од удараца. Тај монолог почиње са опажајним, Лопов примећује ствари око себе које га онда асоцирају на некакво опште размишљање о животу, које га опет враћа на ситуациону реалност у којој је. У оба случаја реч је о некаквој аутореклепсији, говору за себе који готово да задире у просторе несвесног.

Шине немају монологе, макар не праве. Постоји илузија дијалога, када Рупица-Психолог разговара телефоном. Тај монолог има информативни карактер, из њега се сазнаје шта се тачно одвило међу ликовима који ће затим бити присутни унутар наредне сцене. Такође, он открива и природу јунакиње, те њен професионални однос према озбиљној ситуацији коју описује, чиме се проблематизује став системских, институционалних процедура и решења према насиљу, у овом случају вршњачком, унутар школе. Други је Јунаков, на ратишту, када је сам и када, онемоћан раном, халуцинира, не знајући где се налази и замишљајући да са неким разговара, чиме се наглашава његова немоћ и то колико је лоша ситуација у којој се налази. Драма *Брод за лутке* такође не садржи монологе. Једино место где се чује само једна страна дијалога јесте сам крај, када неколико ликова говори о уметници, главној јунакињи, после њеној смрти. Ови „крњи дијалози” су ту да расветле околности око њене смрти, укажу на то каква је била, али они уједно до краја разоткрију и све оно што је било можда тек назначено током драме о јунацима који их изговарају. Монолози, дакле, имају често улогу у карактеризацији јунака, било да је реч о ономе што ликови говоре о себи или о ономе што се говори о другима.

Симеонов монолог у драми *Наход Симеон* пошто напусти манастир јесте заправо обраћање Оци, као нека врста обећања да ће, сад кад је отишао у свет, испунити све оно што је зацртао пре него што се у манастир назад врати. Током овог кратког монолога апострофирање Оце ће се поновити чак пет пута, чиме се истиче Симеонова везаност за једину праву очинску фигуру коју је имао у животу и према којој осећа одређену дозу одговорности и жеље за доказивањем. Други монолог је Мужевљев, који коментарише оно што гледа на телевизору, док у другој соби Трбуља и Симеон воде љубав. Овај монолог је такође кратак, Муж коментарише бокс – пошто је и сам био боксер док није постао инвалид. Плач којим завршава свој говор открива то да није помирен са својим садашњим стањем и да му бивши живот недостаје. Ова два говора супротна су по томе што се један односи на будућност, а други на прошлост, но оба откривају најинтимније тежње јунака који их изговарају. У драми *Шума блиста* нема монолога, чак су и сонгови отпевани тако да их други слушају, а у неким моментима чак и провоцирају, односно траже да се сонг отпева. Никад нико није сам на сцени у овој драми, а опет, сви ликови су веома усамљени. Сличну

ситуацију затичемо у драми *Жица*, с тим што ће се поједини сонгови отпевати насамом. Оваквом поставком ствари ауторка скреће пажњу на то да је у тешким животним условима човек ретко када сам, али готово увек усамљен у својој патњи, иако и други око њега пате. Тиме се скреће пажња на изостанак емпатије и блиских међуљудских односа који би донели олакшицу и смањили набој трагичности у животима драмских јунака.

Сваки биографски текст који у драми *Змајеубице* изговара Учитељ пред микрофоном може се сматрати монологом – није упућен лицима на сцени, заправо, њиме ауторка излази из сценске илузије, јунак-водителј се обраћа публици које је свестан, уводећи је у историјску причу. Тако да су ови монолози вишеструко значајни – и у структурном, и у жанровском, и у информативном смислу. Они служе и као један од елемената карактеризације јунака о којима се говори, а историјски су тачни, односно садрже проверене чињенице, иако не само оне сувопарне, документарно-историјске већ и личне. На крају драме овакву функцију имају и говори Целата и Франтишека, они су информативног карактера пре свега. Занимљиво је да ће се баш у том Франтишековом монологу наћи чувене речи исписане на зидинама Гаврилове ћелије: „Наше ће сени ходати по Бечу, лутати по двору плашећи господу” [*Змајеубице*, 419]. Ауторка се, као што је већ наглашено, у овој драми користила архивском грађом те је у драмски језик уградила аутентичне гласове историјских јунака. Иако се може говорити о употреби монолога у овој драми, тешко се било који говор може окарактерисати као типични монолог јер нико никад није сам на сцени, будући да ликови заправо никад са сцене не одлазе, било да у њој учествују или не. Свако обраћање јунака са вешала се може посматрати као монолог, ма како да је дато, јер је изговорено за себе. Исто је и са ситуацијама у затвору, где јунаци халуцинирају или замишљају да се неке обраћају док су сами у затворској ћелији. Ови монолози су лични, емотивни, и указују на суштину бића сваког од јунака-змајеубица јер показују о чему размишљају ти младићи и како сагледавају себе и живот онда када је извесно да је постојању дошао крај. Према томе се може закључити да ауторка у монологе уграђује како епско, тако и лирско – они бивају по потреби и продор нарације у драму, али и поетски сегменти на којима почива емотивно седиште драмске радње.

Из критике се закључује како се монолог у савременим драмама јавља разнолико – или у облику сонга, или у облику разоткривања истине, односно порицања онога што је речено у дијалогу, у сваком случају он служи да се боље разуме ситуација и често је статичан, не покреће радњу већ је зауставља, терајући читаоца/гледаоца да се запита над свиме. Саразак још истиче како су ти монолози понекад последње уточиште лика, како сведоче о изолованости јер су често изговорени у присуству других [уп. Sarazak 2009: 119–123]. Можда су најбољи пример за то монолози које изговара Песник током драме *Деца радости*. Занимљиво је, рецимо, како у истој драми Ратникова и Музина Мајка декламују као из неког приручника о томе шта ће њихова деца имати и како мајка треба да се понаша. Тиме се оставља утисак унапред наученог обрасца који треба да се испуни да би се остварио жељени ефекат, но ми одмах, из речи Анђела Екстазе, сазнајемо да ће такав ефекат изостати и да ће њихове судбине знатно скренути са жељеног пута. У драми *Деца радости* има доста ситуација где различити ликови говоре да их нико не чује или су сами на сцени па коментаришу оно што се збило у претходној слици. Тако ће Музи, на пример, бити важно да у монологу истакне да јесте познавала Песника и да јесу имали однос, пошто јој се учини из дијалога са његовом мајком да јој она не верује, док ће Песникова Мајка прокоментарисати читаву ситуацију где разне девојке долазе на гроб њеног сина, обраћајући се управо њему. Балерина ће, рецимо, у породилишту објаснити зашто је желела да роди сина, а не ћерку, док ће Партизанка говорити о свом менталном стању, усправивши се из кревета на којем се порађа. Песникови монолози откриће идентитетску кризу са којом се суочава. Свакоме од ликових дата је прилика да се на овај начин обрати публици и да открије како сагледава ситуацију у којој се нашао, чиме ауторка у виду својеврсних исповести даје спектар карактера и погледа на

свет. У монологе се убрајају и обраћања ликова који излазе из рама, обраћања умрлих. Тако ће Сеоски Учитељ у једном свом монологу изразити себе и своје погледе на своју прерану смрт, те онда идеје за које је дао свој живот. Његов монолог је потресан и трагичан, но ауторка га спушта у околности које не дозвољавају да се трагички дискурс размахне – монолог је изговорен на почетку сцене у кафани, где пијани очеви очекују рађање своје деце, успут се свађајући. Та дискрепанција има функцију да укаже на то да се сваки идеолошки замах руши у додиру са реалним животом, односно да идеали постоје једино на идејном плану, у стварности су неоствариви. Слично је и са монологом Младог Партизана. Водитељска обраћања Анђела Екстазе једнако се могу посматрати као монолози, они су написани као романескни текст наратора у прошлом делу. Сви ови монолози функционишу као директно обраћање публици и излазак из сцене у којој се налазе да би објаснили, прокоментарисали, допунили. Ликови често говоре и себи у браду, тако да их други не чују, или Песник рецимо смишља своје песме усред дијалога са другима, тако да се и то може посматрати као посебна врста монолога – изговореног за себе, иако пред другима, док други на то не реагују.

Монолошке деонице драме *Пет живота претужног Милутина* углавном су оне наративне реплике које животиње-наратори изговарају водећи нас кроз драмску радњу. Оне често звуче као сонгови услед бројних паралелизама, употребе риме и ритмичког говора. Понекада говор јунака унутар сцене подсећа на монолог јер никоме није упућен, није функционалан у смислу покретања радње, више има карактеризацијску функцију, као и ритмичку. Таква је рецимо Бабина реплика, чије ће делове Владина Службеница поновити на крају драме. Повремено се дешава да у одређеним сегментима сцена јунаци остану сами (или са ликовима-животињама) на сцени, те тада кратко прокоментаришу оно што се догодило или открију своје планове. Ти монолози су више информативног карактера (као на пример када се Војник врати из рата). Монолози драме *Ливада пуна таме* слични су другима у којима се појављују ликови-наратори, с тим што је овде наратор Глас испред хора, онај који традиционално има улогу корифеја. Само што његове деонице нису лирске, напротив, чисто епске су, и не певају се, а поред фактичких података, често садрже и коментаре. У једном од њих садржана је и поента драме.

Наука ће тек да утврди кад се буде успоставила потребна временска дистанца које је све последице мит о романтичној љубави имао за човечанство. Двоје људи улазе у романтични однос замишљајући да се то што они осећају није никада и никоме десило и да ће да потраје. То може да потраје кратко, нешто дуже, може да се заврши ружно, мање ружно, у сваком случају, прође. Колико је тих такозваних љубави одређено да се доживи? Свака на годину дана, на две, на три [*Ливада пуна таме*, 323].

Монолог је писан новинарским стилем, као да је текст за водитеља који стоји са стране, посматра збивања на сцени и успутно их допуњује својим запажањима. Издвајају се још монолози Неволјене, а одмах потом и Вољене када током игре жмурке остану саме на неколико тренутака. Оно што је прво очигледно јесте да завлада страх, након којег следи покушај његовог савладавања певањем дечје песмице.

НЕВОЉЕНА: Где ћеш у шуму?... Није она отишла у шуму. Она је ту негде... Потуљена... прави се фина... покрила се лишћем и смеје се. Како је одједном мрачно. Ла ла ла. Стазом сам шетала, цветић сам убрала, њега сам срела, са њим сам пошла ја, ништа није рекао, за руку ме узео, на брег ме је попео, са брега гледам ја, ла ла ла ла ла ла [*Ливада пуна таме*, 304].

Сличан је и Вољенин – почиње освртањем на ситуацију пре, дозивањем оних који су отишли да се врате, коментарисањем ситуације, освешћивањем страха и онда на ред долази песма. Ови монолози откривају дечију природу и њихову свест о свету који их окружује, а уједно и немогућност да се у њему сами снају, зато песмом себи скрећу пажњу.

Дакле, иако их нема у великој мери, у драмама Милене Марковић ипак наилазимо на монологе – епског и лирског карактера. Они су ту да укажу на појаву отуђености у друштву, на стања усамљености и идентитетске кризе у којима се јунаци налазе, затим да информишу о ситуацији која се одвија на сцени или да је прокоментаришу са стране, излазећи из оквира драмског, те да дају јаснију карактеризацију јунака, употпуне драмску радњу и коначну поруку драме.

8.4. Дидаскалије

Дидаскалије у савременој драми играју већу улогу но што су је имале у класичној. Оне више нису само упућивачки текст који аутор оставља глумцима, но својим садржајем често постају једнако важне као и драмске реплике. Уврежено је мишљење да су дидаскалије „комплементарни део дијалогског текста који уоквирују”, те да је у питању један „помоћни текст”, но питање је да ли се у савременој драми оне могу посматрати тек као пратећи део текста [уп. Anđelković 2022: 5]. Ако пажљиво погледамо начин на који се дидаскалије појављују у драмама Милене Марковић, уочићемо да је поменуто питање и те како на месту, те да се оне никако не могу посматрати као нешто што само прати драмски текст, већ су његов неодвојив део, често од важности за правилно разумевање драме.

У критици се дидаскалије описују вишеструко, те се деле на „независан изван-дидаскалијски текст”, односно део драме који се односи на наслов, жанр, списак ликова, одреднице које се везују за место и време радње или некакав пропратни текст аутора; те „ознаке дидаскалијског карактера” које подразумевају обележавање имена ликова који изговарају одређене реплике, разграничења целина на чинове, сцене, као и некакве метатекстуалне напомене аутора; затим „независне дидаскалије”, оне које помажу приликом сценске поставке текста – које се односе на описе сцена („дидаскалије сценске илузије”) и лица у њима („дидаскалије драмске илузије”); и коначно „репличке дидаскалије”, оперативне, оне које су зависне и везане за конкретне драмске реплике унутар текста, а које могу да пружају „визуелну” или „вербалну потпору” [уп. Anđelković 2022:19–20]. Пратећи изнесену поделу дидаскалија, осврнућемо се на драме Милене Марковић.

Независан изван-дидаскалијски текст у виду предговора не постоји у јасном облику у драмама Милене Марковић, али постоји његова супституција, у виду цитата – на почетку *Змајеубица* налази се цитат из *Јеванђеља по Матеју*, док у драмама *Наход Симеон*, *Шума блиста*, *Деца радости*, *Пет живота претужног Милутина* и *Ливада пуна таме* налазимо цитиране стихове различитих аутора. Њени наслови драма су често врло сугестивни и позивају на скраћење, односно одабир – да ли ће се представа звати *Павиљони* или *Куда идем, одакле долазим и шта има за вечеру*, на пример. Наслови често позивају и на симболичко тумачење, било да су ауторски или су цитатни. Уз наслове се понекад јављају и поднаслови, који могу бити доста занимљиви. Тако поднаслов драме *Шума блиста* гласи *драма која почиње једне вечери и завршава се ујутру*, додајући тако временску димензију наслову, односно јасно одређујући трајање драме, имплицитно упућујући да се, на неки начин, испуњава драмско јединство времена (што је детаљније анализирано у поглављу о драмском времену). Жанровска одредница јесте нешто што се често налази као поднаслов ових комада (рецимо *Змајеубице* имају поднаслов *јуначки кабаре*), но она није нужно тачна и прецизна, док је списак лица најчешће поткрепљен необичним идентитетским и карактерним одредницама („ЛОЛЕ: Млада звер са белим зубима којима ломи кору хлеба, осећања има само за децу коју сам подиже са неприметном мајком” [*Шума блиста*,

238]), о чему је већ било речи у претходним поглављима (као и о хронотопским одредницама). Ознаке дидаскалијског карактера честе су у драмама Милене Марковић – ауторка даје редитељске индикације, она се бави расподелом ликова међу глумцима, односно тиме колико глумаца тумачи које улоге, затим сценским и костимографским решењима, те у напоменама објашњава контекст – што песама које користи, то и одредница које намерно оставља неидентификованим.

Независне дидаскалије су често у овим драмама дате тако да се прожимају сценске и драмске илузије, оне се налазе и на почецима, али и унутар и на крају самих драма. Некада су разрађене и детаљне, а некада дате веома шкрто, но увек информативно и индикативно, уз снажну симболичку вредност. Свакако, разнолике су од драме до драме.

Док Милене Марковић у *Шинама* замишља позоришну сцену као јасан миметички простор, у *Змајеубицама* током трајања комада инсистира на светлећим натписима који најављују нове појаве са музичким задацима у постојећим сликама [...] лаконски употребљава дидаскалије драмске илузије када су оне неопходне у комаду *Шума блиста*, док их у драми *Шине* има у оквиру дијалога, када ближе одређује радње и стања у којима су ликови [Anđelković 2022: 130–131].

Разнолике употребе дидаскалија у складу су са различитим потребама драме и имају различите функције, о чему је било речи у претходним поглављима. Репличке дидаскалије, оне визуелне потпоре, могу бити локативне (где се налази лик који говори), мобилности (прате кретања на сцени и говор тела) и оне које означавају употребу реквизите [уп. Anđelković 2022: 163]. Милене Марковић се оваквим дидаскалијама ретко служи, тек онолико колико је функционално неопходно (поготово када је реч о онима које се тичу мобилности). Дидаскалије вербалне потпоре јесу дестинативне (одређују коме је упућен говор), интерпретативне (на који начин се нешто изговара) и односе се на трајност – колико траје комуникација, односно пауза [уп. Anđelković 2022: 183]. Ово помаже да се, у неким случајевима, боље разуме одређена драмска ситуација. „Милене Марковић вешто избегава упућивање реплика путем дидаскалија, али ипак када је више ликова на сцени она је принуђена да одели гласове своје јунакиње и то чини пре именовања лица које говори” [Anđelković 2022: 183]. Интерпретативних се махом клони, као и оних које упућују на застој у комуникацији.

Милене Марковић користи дидаскалије у својим драмама на различите начине. Оне су вишеструке и служе и као упутства, али и као коментар, односно објашњење ситуације у понеким драмама.

Наиме, дидаскалије у драмама Милене Марковић одређују четири доминантна својства или садржаја: 1) утицај на радњу драме; 2) декор; 3) упутство за глумце; 4) сведочанство о времену које није обухваћено радњом драме. Свако од ова четири својства има двоструки утицај, прецизније, свако својство утиче на два поља – на саму радњу драме и на карактеризацију ликова [Мијаиловић 2019: 334].

Како се тачно дидаскалије појављују и која им је функција, анализираћемо у даљем тексту. Ове дидаскалије су у критици одређене као романескне јер често дају позадину збивања – драмска радња, наиме, подразумева најчешће да познајемо читав живот карактера драме, те су дидаскалије у том смислу кључне. Радња се често наставља на оно што је описано у уводним дидаскалијама, а потом се, током драме, допуњује даље дидаскалијама, будући да је исецкана на фрагменте [уп. Мијаиловић 2019: 334–335]. Тако ауторка дидаскалијама надомешћује оно што није изречено акцијом, што није показано конкретном драмском радњом како би је употпунила и боље објаснила.

Дидаскалије уводног карактера имају улогу да: а) мотивишу дијалог; б) дају информације о спољашњем и унутрашњем амбијенту под чијим је утицајима јунак дела и под чијим се утицајима

формирао; в) учествују у карактеризацији и изградњи ликова од чега зависи даље разумевање драме; г) дају информације о томе који јунак се трансформише у ког што је битно својство и идеја епског театра [Мијаиловић 2019: 335].

Све ове функције се појављују у различитим драмама. Значајне су и финалне дидаскалије, оне често разјашњавају и расплићу коначну судбину јунака. Довољна је тек једна реченица да би читава драмска радња задобила коначну димензију и да би се појачао жељени смисао. У критици се уочава да средишње дидаскалије, оне које прекидају сцене, често служе да би се у њима описало насиље [уп. Мијаиловић 2019: 337]. Усмеравајући пажњу на функцију и позиционираност дидаскалија у драми, показаћемо како их је Милена Марковић употребљавала у својим драмама.

Уводне дидаскалије драме *Шума блиста* детаљне су – оне откривају изглед сцене, звукове који се појављују, као и детаљан изглед ликова. Сваки од ових детаља указује на нешто што ће бити важно за саму драмску радњу. Читајући ове напомене, јасно се стиче утисак какви су социоекономски услови у којима живе ликови, али и у којем су они животном стадијуму. Драма *Павиљони* има детаљне уводне дидаскалије у којима се описује изглед сцене, као и костими ликова. Самим тим се указује на то да је визуелни идентитет важан за разумевање текста, или да макар ауторка жели да утиче на то како читалац замишља простор у којем се крећу њени ликови. Такав је случај и са драмом *Жица* – на самом почетку је јасно описано какви су сегменти предвиђени на сцени и које их ознаке прате, а има их и на почетку сваке сцене, где су дидаскалије дате у својој традиционалној функцији (откривају место радње и ликове који у њој учествују, али и расположење ликова). Према томе, већ са читањем описа у списку лица и напомене пре почетка драме, добија се јасна слика о томе како и у којим условима живе јунаци, те какви су они сами. У обе драме се брине о детаљима када је простор у питању – да ли се ту налази мушема, телевизор, икона или навијачка реквизита. Сви ти детаљи имају симболичко значење, они јасно прате и драмску радњу, али и карактере и о њима више говоре (што је детаљније анализирано у поглављима који се баве поменутим драмским сегментима).

Најпре, декор има функцију да одреди јунака тиме што ће простор у ком се он креће симболично представљати не оно што јесте сам јунак, већ оно што јунак жели да буде, али чему не припада. Друга функција декора је да дочара специфично стање и атмосферу у којој се радња дешава [Мијаиловић 2019: 338].

Ове дидаскалије су вишеструко корисне – оне служе као нека врста пролошког објашњења и унапред стварају жељену атмосферу у којој се драма одвија. Такође, оне имају функцију и у структурном уређењу драмског текста јер се објашњава на који начин ће се мењати фокус драмске радње, како ће се и шта пратити. Сличну симболику простора, назначену (додуше мало шкртије) на почетку драме и на почетку сваког њеног сегмента, уочавамо у драми *Деца радости*, с тим што ауторка овде бира да поједине сценске реквизите непрестано трансформише – „Столови се по потреби претварају у гроб а може и у кревет” [*Деца радости*, 64]. Једини лик који се у овој драми трансформише, Анђео Екстазе, има своју гардеробу на сцени – ауторки је очито изузетно значајно огољавање, распрскавање драмске илузије.⁵⁴ И драма *Шине* обилује уводним дидаскалијама. Упућивачки коментари у опису лица иду дотле да ће ауторка Гадног описати са „не желите да знате” [*Шине*, 64]. Она се, дакле, свесно обраћа читаоцима припремајући их за причу која следи.

⁵⁴ Иста ситуација је и у драми *Змајеубице* – на почетку је прецизно објашњен изглед сцене уз све реквизите, микрофоне и светлећа слова, а онда ће се прецизније, на почетку сваке сцене у драми, давати описи и наслови, тако да се убрзо открива функција сваког предмета који се на сцени налази, будући да је ауторка овде сасвим оголила простор „иза завесе”, инсистирајући на томе да се све промене (и пресвлачење ликова и прерасподела предмета на сцени) дешавају пред очима гледалаца.

Посебно је важна напомена која се тиче звукова – јер њима ће се завршити свака сцена, те ће дидаскалије које обележавају мешавину непријатних звукова бити нека врста „спуштања завесе”. Одабир овог функционалног средства у смислу структурне организације драме ефектан је, посебно због тога што уједно обележава и вршење насиља које се одвија ван сцене, далеко од очију гледалаца. Тако да звукови сугеришу на непријатност коју би требало да изазове изузета сцена насиља.

Осим своје најважније функције – упутстава за сценску реализацију драме, дидаскалије све више попримају одлике објашњења, коментара и излагања, чиме постају посебна врста ауторских бележака. [...] Говорећи о дидаскалијама, тачније о ауторском помоћном тексту, Пфистер каже да је он толико постао коментаторски и дескриптиван да се 'не може у потпуности реализирати на сцени', пошто је књижевно обликован и способан је да 'интерпретира унутрашњу разину драме' [Anđelković 2022: 221].

Драму *Наход Симеон* прате уводне напомене на почетку сваке сцене, и односе се како на опис простора (аудио-визуелни), тако и на опис ликова који се у сцени појављују. Кратке су, али сасвим довољне да се задобије јасан утисак о атмосфери која ће пратити сцену која следи. Драма *Брод за лутке* јесте фрагментарнија од претходно написаних драма, у смислу да се сваки пут прате нови ликови и нова прича, односно да нове сцене претпостављају другачији бајковити предложак. Стога су ауторкине уводне напомене заправо на почетку сваке „нове бајке”, односно новог сегмента у животу главне јунакиње. У њима се дају већ уобичајене сценске напомене. И оне откривају изврнути бајковити свет, застрашујућ и небезбедан. „По завесама играју сенке одраслих људи. У рукама имају торбе, ножеве, свињске главе, виле...” [*Брод за лутке*, 121]. Још једном се показује како је изглед сцене и атмосфера која се постиже аудитивно-визуелним ефектима важан елемент драмског света Милене Марковић. Такође, важно је увек имати на уму симболичку равн значења, који је у читавом тексту ових драма, па и у дидаскалијама. „Дрвеће завија, као да неко вришти, као да дете плаче, као да се смеје нека жена, не зна се како, али леди крв” [*Брод за лутке*, 166]. Овим описом је већ дат оквир који искривљује бајковиту причу о вештици у шуми. Читаоци већ пре читања сцене добијају слику која је у складу са стањем у којем се налази главна јунакиња. Дидаскалије тако премашују уобичајену функционалност коју имају у класичној драми и добијају додатну значењску димензију. Посебан лирски замах дидаскалије добијају у драми *Пет живота претужног Милутина* – уводне су уобичајено информативне, изостају на самом почетку, али их има пре сваког дела драме. Ауторка се поиграва са редом речи у реченици, са лексичким одабиром (то важи за целу драму, језик је истоветан у репликама и у дидаскалијама), присутан је хумор, као и елементи шаливе народне лирске поезије: „Млада једра Пастирица Овце је чувала. Онда чучну па се попишала. Хајдук Марко вири, гледа и уздише” [*Пет живота претужног Милутина*, 212]. Из цитата се види да ауторка језички дискурс и стилске тенденције приликом писања дидаскалија сасвим усклађује са драмом чији су оне саставни део. Оне тако постају неодвојив део драме и њихова функционалност се, као што је већ напоменуто, знатно шири у односу на ону уобичајену помоћног текста. Драма *Ливада пуна таме* има спорадично уводне дидаскалије на почетку појединих сцена, пошто се често изглед сцене описује и унутартекстовним. У *Шинама* се први пут појављују јасно обележени сонгови, иако је тек један ауторски, те Милена Марковић има потребу да јасно објасни у уводним напоменама одакле су преузети текстови песама које отварају сцене, дајући им специфичан контекст. Осим тога, она даје просторни контекст тиме што објашњава одакле потичу одређени јунаци, али ипак наглашава да је изостајање јасног именовања ликова и градова свесна и намерна одлука – насиље је универзално, сви га трпе. Драма *Брод за лутке* јесте прва драма у којој су сонгови есенцијални и ауторски. Милена Марковић подразумева и пратњу живе музике, што истиче на почетку драмског текста. Све потоње драме ће бити пуне ауторских сонгова, ауторка увек обележава ко пева одређени сонг, и именује их, тако да и ове дидаскалијске напомене постају важне за њено драмско стваралаштво.

Милена Марковић за начин глуме бира онај који је карактеристичан за Брехтово стваралаштво и епско позориште. Дакле, глумци својом игром треба да објашњавају, а не да представљају личност. Ауторка овај ефекат постиже најпре поделом улога која је назначена у дидаскалијама [Мијаиловић 2019: 342].

Ауторка, као што је већ поменуто, има обичај да даје јасна упутства глумцима – ко, како и шта у одређеном комаду треба да игра. Са драмом *Шине* ауторка ће почети са својим обичајем да у напоменама сугерише о томе колико глумаца игра које улоге. Ова конкретна драма подразумева, између осталог, да једна глумица игра све женске улоге – чиме она симболички постаје једна жена, што се уклапа у ауторкину намеру да напише драму која је метафора насиља према жени, пре свега, и генерално описује положај жене у друштву (иста је ситуација и у драми *Брод за лутке*). Јунак се одваја не само својим именом већ и сугестијом да глумац који игра њега не може играти друге ликове, док остали могу да се комбинују. Он је посебан, и карактеристике других ликова не могу да буду повезане са лицем глумца који га игра. Важно је да буде један, да буде издвојен – важно је да он буде *јунак*. Посебно је занимљив овај поступак у драми *Змајеубице* јер је већ списком ликова одређено који јунак ће се у којег трансформисати током саме представе (а тако је и у драми *Пет живота претужног Милутина*), док је у драми *Деца радости* наглашено да исти глумци играју ликове и кад су деца и када су одрасли. Оно што се закључује на основу наведених индикација јесте како сама ауторкина потреба да их истакне на овакав начин указује на то да су оне важне за функционисање и правилно разумевање драме. У драми *Ливада пуна таме* истиче: „Изразито је битно да овај текст играју две глумице и један глумац. Текст је написан да се тако игра” [*Ливада пуна таме*, 281], те потом и уобичајено који ликови могу, односно не могу да се преплићу. Напомена да је текст написан да се тако игра остварује се управо кроз унутартекстовне дидаскалије – оне често усред сцена напомињу како се ликови трансформишу једни у друге не би ли одиграли сцену из прошлости или тек неку сцену која служи као паралела или експликација онога усред чега је дата сцена уметнута.

Унутартекстовне дидаскалије, међурепличке, доста су ретке у драми *Брод за лутке*. Као да су уводне, овога пута на почетку сваке сцене, довољне да ауторка објасни све што се репликама не може изрећи. Појављују се повремено да укажу на проток времена или промену ситуације унутар сцене. Са друге стране, у драми *Наход Симеон* су оне честе, и сличне оним уводним. Њихова функција је традиционална – указују на то ко, шта и како ради на сцени.⁵⁵ Занимљиве су унутартекстовне дидаскалије драме *Деца радости*, јер поред уобичајених назнака, оне откривају и симболичке појаве на сцени: „На гробље долази Ратникова Мајка. За њом иде гроб њеног сина са крстом” [*Деца радости*, 105], које се потом могу вишеструко тумачити – и као сценски апаратус који се уноси са појавом новог лица у сцени, али и као симболичка равна која говори да јунакиња непрестано са собом носи свест о мртвом сину и бол која је прати. Оне повремено бивају и поетске јер се не чује гласан врисак него „врисак из стотину грла” [*Деца радости*, 152], односно „из хиљаду грла” [*Деца радости*, 166], тако да лирско продире повремено и у језик дидаскалија. У драми *Шума блиста* су унутартекстовне дидаскалије развијене у тренуцима када се појави значајан лик, као што је Срећко, или када се нешто значајно дешава (у смислу стања у којем се јунаци налазе). Дидаскалије још могу да буду и сведочанство о времену – оне задиру у прошлост јунака имајући функцију карактеризације, или говоре о збивањима која нису обухваћена драмском радњом, а смештена су између две сцене – тада служе као допуна драмској радњи, те

⁵⁵ Слично је и у драми *Пет живота претужног Милутина*, а тако је и у драми *Жица* – дидаскалије непрестано пружају и вербалну и визуелну потпору. У сцени просидбе се, само читањем дидаскалија, добија јасан увид у драмску радњу, као и у однос сваког од присутних ликова према ономе што се у том тренутку одвија („Курјак се смеје. Мајка изађе. Отац га служи. Гледа га са мржњом. Види како га Женско гледа” [*Жица*, 314]).

на јасним примерима у стваралаштву Милене Марковић уочавамо како „романескна темпоралност” задира у драмски свет [уп. Мијаиловић 2019: 343].

Такву ситуацију уочавамо у драми *Ливада пуна таме*, где се кроз дидаскалије додатно појашњавају временска и просторна преплитања, а оне уједно имају и већ поменуто симболичко значење, о чему је говорено и у претходним поглављима у којима смо анализирали различите аспекте ове драме. У *Павиљонима* се дидаскалије унутар текста јављају у класичном драмском смислу – штуре су, али упућивачке – сазнајемо ко улази и излази, као и шта ради, односно који звукови се чују. Оне понекад јасно указују и на то како се третира оно што је тема драмског света Милене Марковић – насиље. „Кнез изводи један брз кратак и снажан шамар у правцу Лепе, која пада на под, и онда је шутне” [*Павиљони*, 18]. Овакав начин саопштавања радње је ту и да посредно упуту на то да је овакво насиље уобичајено, да је свакодневна појава у датој породици, те да не изненађује и не изазива бурне реакције. Можда је најчешћа дидаскалија у овој драми она која упућује на то да је неко некога ударио. Треба истаћи и да је језик дидаскалија једнак језику реплика јунака – жаргонски је, лаконски („Снифне кокаин” [*Павиљони*, 44]). На језичком плану, закључујемо, нема одвајања језика јунака од језика ауторке, они чине складну целину. Драма *Шине* има мало детаљније дидаскалије унутар текста – оне упућују на то у ком делу сцене се одређена сцена одиграва и у којој атмосфери, будући да садрже информације о томе ко се у сцени појављује, а повремено се каже и на који начин, што је новина у односу на претходно написану драму „Гадни *нонишалантно* пуши” [*Шине*, 67]. Дидаскалије унутар текста су у овој драми значајне за радњу, без њих би она у одређеним моментима остала непотпуна. Дидаскалије попуњавају празнине и допуњавају општи утисак који сцена треба да остави. Унутартекстовне дидаскалије драме *Змајеубице* најважније су за саму трансформацију – оне упућују на промене које се на сцени збивају, од тога који лик се у ког претвара до тога шта ће писати светлећим словима на сцени. Поред ове намене, јављају се и оне које прате саму драмску радњу, репличке дидаскалије, и које је допуњују.

Ауторка се дидаскалијама служи и као епилогом – драму *Павиљони* завршава речима: „Мрак и експлозија” [*Павиљони*, 61], тиме разрешујући судбине јунака.⁵⁶ Такође, и у *Шинама* се дидаскалијама поентира – није у питању експлозија као у *Павиљонима*, већ једно поетично „Љуљају се” [*Павиљони*, 117], дајући тако утисак трајања и контемплације у којој су остављени ликови у рају. Финалне дидаскалије су изузетно значајне у драмском свету Милене Марковић. Оне откључавају судбину јунака, указују на то како су завршили, а често завршавају веома мрачно. „Сви иду у воду” [*Наход Симеон*, 233] – тако се завршава *Наход Симеон*, што не имплицира нужно мрачан крај, али наговештава смрт. Но, пошто је смрт повезана са водом, симболички се ту крије и преображај. Драма *Жица*, рецимо, завршава дидаскалијама које најављују револуцију, промену која се антиципира и последњим сонгом у драми. Та промена значи борбу, а борба може значити уједно и прерани крај живота. Унутардрамске, оне на крају сцена, означавале су смрт појединих ликова. Финалне дидаскалије драме *Деца радости* гласе – „Музина Мајка звижди” [*Деца радости*, 192], но дидаскалије које су само једну реплику изнад говоре о томе како родитељи, као преживели и очајни, траже своју прерано умрлу децу. Ове дидаскалије су, дакле, опет повезане са смрћу, иако нису индикација крајње катастрофе. *Брод за лутке*, *Змајеубице*, *Пет живота претужног Милутина*, *Ливада пуна таме* и *Шума блиста* немају финалне дидаскалије, ауторка бира да ове драме поентира сонгом. Реченица од само једне, помало застрашујуће речи – *Мрак* честа је дидаскалија на коју се наилази у драмама Милене Марковић. Углавном обележава крај сцене или ситуације, и симболички означава да је оно што ће уследити мрачно – невидљиво на сцени, али и да је манифестација зла материјализованог на

⁵⁶ Исти поступак искоришћен је и мало пре краја драме, онда када Мала одузима себи живот – и њена судбина је завршена унутар дидаскалијског текста.

различите начине. Мрак је и пауза, тренутак кад гледаоцу треба да „падне мрак на очи”, пошто је сведочио стварности коју живе јунаци драма. Тако се обележава и метафорички означава драмски свет ауторке.

Пошто смо сагледали појаву и функције дидаскалија у овим драмама, закључујемо да су оне њихов неодвојив део, као и да без њих драмска стварност Милене Марковић остаје непотпуна. Дидаскалијама се говори све што је у репликама прећутано или за шта у њима једноставно није било места. Упућивачке, информативне, конструктивне – појављују се различито, но увек помажу при разумевању драмске радње и дају потпунију слику ситуација и ликова у драми.

8.5. Лирско у драми

Будући да је Милена Марковић и песникиња, посебно ћемо се позабавити лирским аспектом њених драма, и уопштено и посебно обраћајући на пажњу на сонгове, као и на цитиране песме унутар драма. Не само да је имплементирала поезију у своје драме већ изискује често и музичку пратњу при изведби сонгова, а њен језик је ритмичан и мелодичан, те и сам подразумева одређену врсту музикалности. „Музика је средство повезивања са невидљивим, уз чију помоћ *ништа* најједном искрсава *ту*, испред нас, у форми која се не може видети, али се свакако може чулно доживети” [Брук 1995: 138]. Павис истиче да се музика природно намеће у позоришној изведби, постајући део сценских дисциплина. Она не служи да улепша текст или као пауза унутар представе, наиме, од музике или ритма се долази до структуре покрета. Мења се фокус у начину на који се ствара или прикрива значење, поступци и механизми музике чине да гледалац другачије доживљава однос између онога што види и онога што чује [уп. Pavis 2021: 189]. Милена Марковић је позната песникиња и драмска списатељица, а њене драме су пуне лирског набоја – што кроз сонгове, без којих се неке од њих не могу замислити, што кроз поетску структуру и асоцијативну логику повезивања коју препознајемо у њеним драмским текстовима. Неке драме подразумевају и музичку пратњу, а све имају специфичан ритам и знатно утичу на целокупан доживљај представе, као и на крајњу поруку.

Долазак поезије доводи до промене ритма, најчешће до успоравања, понекад убрзавања, када се исказом сажимају или објављују дугачка излагања или компликована објашњења, сажимају значења, мења функционални статус и мења перцепција, дакле долази до ефекта зачудности, дистанцирања (*Verfremdung* код Брехта) или стављања у први план (*foregrounding*) [Pavis 2021: 216].

Драме Милене Марковић су драме о људима који су рођењем осуђени на пропаст. И они то знају. Свесни себе и времена у којем живе, они управо у сонговима најчешће изражавају трагичност свог постојања или суровом истином суочавају читаоца, односно гледаоца са реалношћу која је пред њега постављена и са животом самим, огољеним у потпуности. Сонгови су како израз индивидуалности појединих јунака, тако повремено и хорске песме које изражавају став заједнице или доприносе разјашњавању драмске радње и околности у којима се она одвија. Милена Марковић је у неким драмама јасно назначила присуство хора, док у другима то није, али су песме отпеване хорски, певају их одређене групе. „Процес хора у трагедији јесте драмски прафеномен: да човек самог себе види пред собом преображена, па да дела као да се заиста утопио у туђе тело, у другу личност” [Ниће 1983: 68].

Често се у критици говорило о снажној поетичности драма Милене Марковић и о нераздвојивој вези између њеног драмског и поетског стваралаштва. Њен драмски свет као да почива на поетском, прати његову логику и свој емотивни набој изражава управо на начин на који се то чини у поезији. „Иако су писане за позориште и потчињене његовој логици, ове драме, готово узгред, остварују и снажну поетску сугестивност, често засновану на естетици ружног и на искуству модерног песништва и песника 'оператора језика'" [Pešikan-Ljuštanović 2011: 16]. Поетски језик ауторкиног драмског стваралаштва једнак је језику у њеним песмама. Често долази до преклапања мотива, некад и читавих стихова, а песничке збирке и драме се преклапају и тематски. Ауторка, дакле, не преза од тога да песнички приступи драмском, да у њега удене оне најтананије поетске црте, остајући у поменутој *естетици ружног*, не одмичући од савременог поетског дискурса. „... песме и драме Милене Марковић су засебни светови човекових снажних осећања, осликавају његов унутрашњи живот што је одлика романтичара" [Ђинђић 2019: 26].

Поезија Милене Марковић и њене драме деле исти језички дискурс, као и тематски. Приче о насиљу, утицај рата, промене које затичемо у новонасталом окружењу – то је оно што ћемо пронаћи у њеним првим драмама, али и у првој збирци песама *Пас који је појо сунце* (2001). Примећује се у критици да прва драма *Павиљони* и прва песничка збирка ауторке *Пас који је појо сунце*, објављене исте године, деле сличну атмосферу – у питању су деведесете, мрачно доба, социјалистички павиљони, период митоманије и носталгије [уп. Копицл 2018: 19]. Тако се у песми „У име свих нас" налази идеја за побуном, али не и могућност да се она спроведе, затим песме „Деведесетпрве" и „Лето деведесет друге" јасно дају слику предратне и ратне, свакако мрачне атмосфере, у песмама проналазимо мотиве везане за ћеркину везаност за оца, и за то „како је било лепо са татом / док није све почело" [„Татице", 10]⁵⁷, док се у песми „Љубави", поред осталог, говори о рушењу и сечи шуме на чијем ће месту никнути тениски терени – све су ово мотиви које проналазимо у *Павиљонима*, *Шинама*, *Броду за лутке* и драми *Шума блиста*. Не само што је занимају исте теме него ће се служити и сличним изразима – тако да ћемо у поезији често затећи свакодневни говор, пун псовки, ласцивности, жаргонизама. Мотив односа мајке према сину са посебним потребама и приче о мајчинству појављују се у ауторкиној поезији од збирке *Истина има терање* (2003). Улога мајке јесте једна од важнијих у драмама Милене Марковић. Стихови „онај кога сам родила / не жели / да прича са мном" [„Дечја соба", 68], једнако откривају родитељску патњу и жељу да све буде како треба као и сцене у којима Вештица замишља да разговара са Студеном. Свет који гради у својој раној поезији је свет младих људи који немају где и који покушавају да пронађу себе, мада никако то не успевају, па се онда окрећу опијатима. Збирка *Црна кашика* (2007) доноси причу о недостижним могућностима, носталгични поглед у прошлост чији се снови нису испунили, окретање ка деци, ка свету који о њима не брине, уз честу употребу лирских паралелизама – што је сасвим у складу са атмосфером у драмском делу. Рецимо, песма „Неко је лежао у мом кревету" се на слични начин поиграва са мотивом из бајке као и драмска прича о Златокоси.

Птичје око на тараби (2011) уноси дах народне поезије, уз етно-мотиве, животиње-симболе и ритам народне лирике у појединим песмама, остављајући на моменте утисак магијског говора – што је нешто што ћемо од драме *Шума блиста* проналазити у појединим деловима драмског говора јунака Милене Марковић. До преклапања долази и када ауторка своју песму „Реко моја речице" преноси у драму *Шума блиста* као сонг *Мајчице*, а стихови песме „На крају света" се преплићу са Срећковим сонгом *Мили моји*, док песма „Бели медвед" може да се разуме као поента четврте сцене драме *Брод за лутке*, потом стих песме „У години тридесет седмој" и „Све твоје уз пут низ пут" развијени су у сонгу *Трбуље* у драми *Наход Симеон* [уп. Копицл 2018:

⁵⁷ Сва поезија је цитирана са бројем стране и насловом песме, према издању сабране поезије: Marković, Milena (2017). *Pesme za žive i mrtve: sabrana poezija*. Beograd: LOM.

20–23]. Такође, појављују се сродни мотиви – мајка ће сина у песми „Лепа сине” називати рибице, исто као Удовица у својој успаванци Симеона, док лирски субјект песме „Успех” на сличан начин посматра овај феномен као и јунакиња драме *Брод за лутке*. Изразита наративност и нешто дужи стихови у појединим песмама карактеришу збирку *Пре него што све почне да се врти* (2011), а на шта опет наилазимо у драмским сонговима ауторке. Сцена пред огледалом у једној песми подсећа на сонг Женског – „види како сам лепа / како би било лепо да неко види како сам лепа / да ме неко сагледа и пољуби у очи / и гледала сам се и мислила / да ли неко зна / и како сам дивна / и како сам / и све тако” [„Кровови” 291], док лирски субјект песме „Велико питање” по тону и ставу подсећа на Песника. Свест о смрти и пролазности избија из ових песама, једнако као и из драмског света Милене Марковић, то је свест о човеку и његовом немилом положају на овоме свету. Занимљиво је и да је ауторка у песми „Лаку ноћ синови моји” цитирала стихове из ћелије Гаврила Принципа, које читамо и у *Змајеубицама*, што сведочи о томе да су једне те исте теме и једни те исти мотиви проналазили свој начин да се појаве у њеном целокупном стваралаштву.

У збирци *Песме за живе и мртве* проналазимо јасније наглашену окренутост ка памћењу и ка вечности, али и решеност да се из мрака изађе јер „није крај док не буде крај / мрак није најгоре место / крај није најгоре место / страх је најгоре место” [„Ово су песме за живе и мртве”, 359]. Атмосфера коју стварају ови стихови који су заправо поента песме, неодољиво подсећају како на ону која влада у драми *Змајеубице*, тако и на драму сасвим другачије тематике – *Ливада пуна таме*. Милена Марковић често адресира исте проблеме из различитих углова и на другачије начине. У песми „Улица” проналазимо тражење опроштаја од сина и осећај кривице спрам њега, а уједно и жељу да се поново роди, што је све већ познато из драме *Брод за лутке*. Прерана смрт, река, зид и љуљашка – мотиви драме *Шине* проналазе се у песми „Љуљашка”. Ово су само неки од примера који су ту да покажу да ауторка има препознатљив језик и препознатљив стил који је једнак ма о ком жанру у оквиру којег ствара да је реч.

Ауторка често у оба књижевна рода пише о истој теми, користећи различите могућности форме и истовремено их декодирајући међусобним укрштањима у некој врсти полижанровског модела. Већ таква постмодернистичка стратегија *ишчашеног жанра* гради иронијски дискурс у заједничким темама [Копицл 2018: 21].

Исто се може рећи и за роман у стиху *Деца* – ту ће се, у једној другачијој форми, пронаћи мотиви који провејавају у драмама: одрастање, идентитетска питања, место жене у свету, тежња ка уметничком, родитељство, а све то уз мотиве шуме, реке и воде генерално, уз медведе и вукове који седе на грудима, уз младалачки бунт, аутодеструкцију са повиком ка мами која треба да примети своју ћерку, чекање на спас који треба да дође од другог, жеља да се проживи младост усред ратног времена, породични односи, сцене вршњачког насиља... – све су то мотиви који су вишеструко обрађени у драмама Милене Марковић. Неки ће се стихови чак преклопити са драмским репликама. Тако рецимо тетка у роману каже „деда вам је умро беднице / а ви се смејете” [*Деца*, 26]⁵⁸, што је нама позната реплика из *Жице* изречена у истој ситуацији, док нас жеља јунакиње која каже: „само сам хтела лаковане ципелице / што се чују така така” [*Деца*, 146], одмах подсећа на Мацу и њена сањарења, а има још таквих места. Исто тако, у роману ћемо препознати већ познатог нам из драме *Деца радости* у рату погинулог стрица, учитеља кога су скинули са бицикла да би га стрелили, као и сина, Огњена, односно Студена у драми *Брод за лутке* или мајку наставницу која ћерку води са ђацима заједно на море, односно у драми на планину, као и Мајка из *Ливаде пуна таме* – а то су, опет, тек понеки које овде помињемо. Све наведено показује да ауторка пише о друштву које је окружује, пише о личном и о темама које су

⁵⁸ Сви цитати из романа у стиху наведени су са насловом *Деца* и бројем стране према издању: Marković, Milena (2022). *Deca*. Beograd: LOM.

за њу важне, третирајући их кроз другачије жанрове и у другачијој форми, исказујући увек једнаку слику живота и стварности коју приказује.

Сонгови јесу препознатљива форма када је у питању драмско стваралаштво Милене Марковић, но они нису одувек били присутни. Драма *Павиљони* јесте једина од досад написаних драма Милене Марковић у којој нема ауторских сонгова. Појављује се, додуше, певање на неколико места – Лепа, натерана од стране Кнеза, пева „ону песму”: „Узми све што ти живот пружа, данас си цвет, сутра увела ружа”⁵⁹ [*Павиљони*, 40]. Песма говори о пролазности, о *Carpe diem* филозофији, па је стога посебно интересантно што ће је певати једна истрошена, намучена, остарела жена под претњом насиљем, само неколико тренутака пре него што ће се коначно одупрети своме насилнику и први пут га ударити и – усмртити. Као да се песмом најављује коначно ослобођење мука, „узимање” од живота који пролази за трен. Експлозију такође најављује певање – овога пута ће Ћера певушити: „Дај ми мама шибицу и мало бензина”⁶⁰ [*Павиљони*, 60], док ће се из другог стана чути хорско певање навијачке песме Црвене звезде⁶¹. Овај контрапункт навијања и певања шаљиве песмице док се хрли у смрт указује на све оно што је у свету померено, изопачено. Поменућемо још да је *Наход Симеон* драма по мотивима познате епске песме. У том смислу је занимљиво како се ауторка осврће што на народну епску песму, што на друге текстове из којих црпи инспирацију и на које се ослања, о чему је више говорено у претходним поглављима. Још један од начина да се лирско инкорпорира у драму јесте путем драмског лика – Песника из драме *Деца радости*. Наиме, он својом личношћу сведочи природу лирског дара, а сонговима – својим песмама је реализује. Он често говори како чује и види нешто, но није му лако да то изрази у песми – песма не успе да дочара оно што је он осетио. „Лиричар стално ослушкује расположење што је једном зазвучало, изнова га ствара” [Štajger 1978: 45]. Овим се ствара другачија атмосфера у драми, чији је неодвојиви део лиричност, као и уметничка природа главног јунака – што је, опет, на друкчији начин инкорпорирано у драму *Брод за лутке*.

Лирско је, дакле, вишеструко присутно у драмском стваралаштву Милене Марковић, њене драме су готово незамисливе без поетског у њима. Могло би се рећи да је поетско седиште ових драма у сонговима, да се ту крије семантички кључ за њихово тумачење, али и пут ка некој врсти катарзе. Управо стога ћемо се у наредном сегменту посебно позабавити сонговима у драмама, цитирајући их у целости притом, управо због идеје о њиховој важности за поенту драма у којима се појављују. Посебно смо издвојили хорске песме, и оне ће бити анализирани након сонгова које изводе појединци, односно оних који се изводе у дуету.

8.5.1. Сонгови

„Језик је у лирици често у великој мери лишен логичке јасноће” [Štajger 1978: 57]. Ова појава није нешто што карактерише драмски језик, но ипак, имплементиран на прави начин, успева да изнесе јасно поруку. Можда управо тај изостанак логичке јасноће доприноси једном дубљем, емотивном приказу драмске стварности и јунака који у њој обитавају. „Доводећи сонг до значења и функције перформатива (језичког и извођачког), Милена Марковић од њега гради симболички ниво текста и тако сâм експеримент претвара у знак” [Копицл 2018: 11–12]. Управо зато и сваки пут када наиђемо на сонг у њеним драмама, застајемо, што због емотивног набоја,

⁵⁹ Народна фолк песма из 1985. коју је у оригиналу изводио Предраг Живковић Тозовац.

⁶⁰ Шаљива песма о крају школске године и свршетку ђачких мука.

⁶¹ Благо измењен текст настао после успеха Црвене звезде, а позива се на неуспех Партизана.

што због запитаности над поетском поруком која израња из сваког сонга. Разни прекиди успоравају драмску радњу, у овим драмама је то најбоље изражено посредством сонгова који прекидају радњу, а не морају нужно да је логички употпуњују и да је прате. Они постају „простор за интроспекцију” [Sarazak 2009: 177], који открива неке дубине јунака којих нисмо били свесни или се иронијски осврћу на ситуације у драми.

Тамо где индивидуа нема могућности да каже своју реч о себи и свету у којем дијалог не постоји, а монолог није довољан, она пева, и тако кроз нову форму заузима позицију изван субјекта и свој лични удес претвара у мит. Метајезик који се на тај начин конструише од поетских и формалних одредница сонга постаје средство кроз које лични мит досеже универзално значење, али истовремено и нека врста деконструкције самог процеса митологизације и митоманије [Копицл 2018: 14].

Управо ова одлика језика Милене Марковић је можда и најснажнија – испољава одређену јачину израза која никога не оставља равнодушним, која драмском језику даје једну специфичну, *марковићску* боју и која даје личностима у драми величину коју иначе можда не би досегле. Певање, говорење себе кроз сонг, лирско изражавање дубина свога бића кроз мрачна, симболичка места, уз одређени ритам и музикалност, са местима неодређености, али уз јасан емотивни набој – то је оно што сонгове чини незаобилазним у тумачењу карактера и драме у целини.

Од драме *Шине* сонгови постају неизоставни део драмске сфере Милене Марковић. Ова драма обилује сонговима, но само један је ауторски. Први, онај којим драма почиње и који отвара сцену под називом *Школа* јесте једна дечија песма *Вук и овца* Љубивоја Ршумовића (објављена 1995) која говори о страху (с тим што ауторка изоставља последњу строфу о неразумевању тих односа између насилника и жртве). Порука ове песме јесте да је природа насилника (вука) и природа овце (жртве) таква да се они по правилу понашају нападно, односно реагују страхом, као да је то понашање научено, или можда боље речено – урођено, па се против њега не може ништа. Оно што се посебно истиче јесте међузависност: „овца не сме да се брани / вук се њеним страхом храни” [*Шине*, 67]. Закључује се да је страх категорија од које све зависи, она жртву чини жртвом и она напада насилника, као да бодри то његово насилничко понашање. Ако се овај сонг уведе у контекст драме, врло је јасно зашто је он одабран – сцене које следе јесу сцене вршњачког насиља које је вишеструко и разноврсно, чак и тако постављено да су жртве у неким другим ситуацијама насилници, о чему је више говорено у поглављу о драмским јунацима. Дечија песма која се користи као сонг у драми *Шине* мења значење у новом контексту у који је стављена, те постаје „ужасавајућа слика механизма зла, патолошког односа крвника и жртве, игре моћи и страха као њихове нераскидиве везе” [Копицл 2018: 60]. Тако песма постаје део стратегије страховите иницијације у свет зла, а слично је и са песмом Драгана Лаковића *Шума блиста шума пева* – која од радосне дечије песме у контексту драме постаје знаковно одредиште између инфантилног света и смрти цивилизације, притом се још повезује и са песмом у драми *Снежана и седам патуљака* Аце Поповића [уп. Копицл 2018: 61].

Други сонг драме *Шине* започиње сцену названу *Војска* и у питању је популарна рок песма (*Све је лако кад си млад* у извођењу Прљавог казалишта (загребачки рок бенд) из 1983. године) која говори о лакоћи младости, но помиње ране које мање боле, и крв и сузе које могу неосетно да теку. Да ли је заиста све лако кад си млад јесте питање на које ће се брзо одговорити у сценама које следе. Ако је младост обележена ратовима и свиме што један рат прати, ништа никада не може и не сме бити лако. Ауторка песму користи као један од сегмената којим наглашава да је

читавај генерацији југословенских младића младост – одузета, нису је ни имали и нису никада успели да науче шта то значи лакоћа постојања. Одабиром овог сонга, као и у претходном случају, спаја се оно што је безбрижно и лепо са суровошћу и окрутношћу света. Занимљиво је да ауторка благо мења један стих: уместо лакше окрећеш леђа срећи, она пише „лакше крећеш према срећи” [Шине, 79]. Грешка је, вероватно, ненамерна, али свакако мења однос према срећи, то јест жељу да се к њој хрли уместо да се од ње побегне. Срећа није категорија која је њеним јунацима позната, тако да је мање важно да ли је у питању намерна измена или обична грешка. „Користећи песму популарне загребачке групе Прљаво казалиште *Све је лако кад си млад* (1983), песму веселих 80-их коју сада изводе српски војници усред грађанског рата, Милена Марковић отвара и питање драматике расклопљених идентитета, наметања нових колективних улога па и идеологизације културолошких матрица” [Копицл 2018: 62]. Слично се дешава и са народном песмом коју певају Јунак и Весели – „Само са неколико резова на телу текста свет љубави, сигурности и нежности нестаје, а иста мелодија пева о његовом уништењу, попут надреалистичких слика Лоркине поезије” [Копицл 2018: 65]. У драми *Шума блиста* долази до сличне измене – стихови народне песме *Сиромас сам ал’ волим да живим* промењени су – они говоре о проблемима са којима се у друштву сусреће једна нероткиња, Црна, једна од девојака која покушава да пронађе своје место у друштву које је одбацује. У оквиру дела *Шина* који се бави ратом, ауторка ће цитирати рефрен једне фолк песме *Мирно спавај, нано* (у извођењу Зорице Марковић (1994)), измењен на начин на који су је певали војници на ратишту. У питању је љубавна песма у оригиналу, која говори о заљубљености која превазилази све препреке, која је незауостављива у својој тежњи да се споји са предметом своје љубави. Ратна верзија квари ову песму, дајући јој немилосрдну конотацију – обраћа се драгој коју позива на миран сан јер су сви њени ближњи убијени на најокрутнији начин, а посебно њен вољени. То што ауторка користи ову песму као сонг показује како се у драми инсистира на аутентичности, ма како застрашујућа она била. Рат значи изостанак емпатије и владавину мржње, што је сонгом потцртано. Послератно време започиње цитирањем неколико стихова шаљиве староградске песме *Чеп, чеп у славину*, извођене уз музику у више интерпретација, која говори о преокрету са бриге ка веселу, упућујући на то да је са тешкоћама завршено. Но није баш тако, све у складу са припевом песме који гласи „јој” [Шине, 102], што је оноματοпејски узвик који подразумева бол.

Први ауторски сонг Милене Марковић налази се на почетку крајње сцене у драми *Шине* и гласи: „Љуљашке у рају / а у рају / а у рају/ сви се / церекају” [Шине, 114]. Док први стих упућује на идиличну атмосферу, остварење онога што је јунакиња замишљала, желећи за себе рај (непрекидно седење на љуљашкама), крај сонга је глагол који означава смејање, али оно ружно, непристојно и гласно смејање, које никако није у складу са блаженством које би рај требало да подразумева. Можда јунаци који су живели у свету изврнутих вредности не могу ни да задобију прави спокој на крају. Церекање у рају и љуљашке о којима говори ауторкин сонг на крају драме долазе као горак укус у устима после читања драме. Све је уништено, разорени су људи, а не само једна држава. Сонгови само потцртавају ауторкин однос према насиљу и последицама које оно оставља, у било ком облику да се јавља.

Поезија, посебно у сонговима, прати било митског пулсирања драме Милене Марковић. Порив за магијским изражавањем путем речи (слично узрокује слично; слично подржава слично), митотворачки је поетски поступак. Понављањем фонема, речи, синтагми, мелодијске матрице, подражава се првотна мелодија мита. Трагички имбус драме постиже се пре свега митотворством језика и стиха [Сувајџић 2012: 116].

Тако да је поетска употреба језика важна и у том смислу – шта се све њоме постиже и на који начин се остварује присуство митског унутар драмског текста. Ма о чему да говори, ауторка увек за тему има човека и његов неправедан положај на свету, ослањајући се било на реалност која је окружује, било на свет бајки, митова или песама.

Брод за лутке јесте драма који обилује сонговима – они ће постати централно место у драмском свету Милене Марковић, из којег се црпи семантичка порука комада и у којем се крије суштинска природа бића. Први сонг пева Мама, обраћајући се својим ћеркама, одговарајући на њихова питање о зверима које обитавају у суседној соби: „Једна ти каже сад, / друга ти каже не, / трећа те гледа и цери се, / четврта седи и једе месо које мрда, / али су јој добре очи, / пета каже уради уради, / неће ништа да ти буде, / шеста нема очи, / седма нема уши, / осма нема уста, / девета је сећање, / десета је смрт” [*Брод за лутке*, 121]. Оваква форма личи на песме које се певају деци са циљем да се она науче бројању и у којима доминантну улогу игра ритам спрам значења. Но, у овој песми нема ничега наивног. Тако када већ на почетку Мама говори о зверима, то на први поглед делује као нека дечја песмица набрајалица, а у ствари је нешто сасвим далеко од наивног света дечје песме. Суочавање са смрћу као крајем свега је већ ту присутно као маркер „антибајке” која је пред нама. Иако веома ритмична с почетка, ритам се полако губи и даје предност симболичком значењу текста. Ако се вратимо на то да је реч о зверима на које мајка упозорава, није ни чудо што песма има застрашујућ карактер. Кренувши од првих стихова, примећујемо контраст – звер која води на једну и звер која води на другу страну, док се трећа свему томе смеје. Чини се као уобичајена појава двојакних гласова на човековом рамену, но ниједан од њих овде није добронамеран, то нам открива церење трећег. Четврта упозорава на сурове (канибалистичке чак – свакако симболички) намере које се крију иза наизглед добрих очију, док пета има тенденцију да гура у пропаст, терајући на занемаривање последица. Шестој и седмој одузети су чуло вида и чуло слуха, а осмој могућност говора, као да немају опажаје за свет око себе, што би требало да их чини страшнијим. То што је сећање на претпоследњем месту, тик пре смрти, говори о томе колико прошлост јесте болна и колико је тешко живети заробљен у њеним канцама. Ауторка овим уводним сонгом најављује да ће у наредним сценама уследити један „зверињак”, односно да ће њена ћерка (која, као јунакиња бајке, чим чује забрану мора да је прекрши) морати да се кроз своје одрастање суочи са најразличитијим патњама и злом. Иако овај сонг није означен као песма и није предвиђен за певање, он својим ритмом завређује нашу пажњу на овом месту. Главни сонг који Мајка пева и који је назван *Песма* јесте привидно успаванка, којом мајка покушава да умири своју млађу ћерку, уплашену сенкама. Занимљиво је да су сенке оно што је плаши јер оне подразумевају скривитост, али уједно и мрак који није потпун. Да би било сенке, мора бити и светлости. Ипак, сонг од основних значења и функције успаванки одступа.

Дубинска значења успаванке (пре свега усмене, али и писане), која нуди заштитничку љубав, благослов, мир, у потпуности се поричу у драми Милене Марковић. Мајчина песма се окончава два пута поновљеним стихом: ’боли боли трпи’, а деминутиви, који, привидно смештају дете у центар света прилагођеног његовим мерама и виђењу, суштински откривају да је заштитничка природа мајчинске љубави и родитељског дома само игра речима, прича која маскира стварну окрутност света [Пешикан-Љуштановић 2010: 599].

Поменути сонг гласи: „Пућпурица пућпуриче, / малу децу она виче, / децо, децо, дечице, ви немате кућице, / све су људи узели и код куће однели, / ја направих гнездић, мали мали колибић, / а богић / дуне ветрић, / па однесе тај гнездић / боли боли трпи / боли боли трпи” [*Брод за лутке*, 123]. Песма веселог тона је све само није весела, нити може заштити децу од злих сила током спавања и донети им жељени мир. Викање као вид обраћања подразумева одсуство благодати, поготово када је упућено малој деци. Деминутиви којима песма обилује застрашујући су јер кућице (дома, сигурности, места које треба да заштити) нема – лишавају их је људи, а потом

и Бог. Нема утехе и спаса ниоткуда, и физички и метафизички свет су једноставно окрутни. Управо стога једино што преостаје јесте трпљење бола, које се понавља. Пешикан-Љуштановић још налази да песма подсећа на *Препелица пућтуриче*, песму која се налази у збирци песама са Косова и Метохије [уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 599].

Ако знамо да су тужбалице у народној усменој лирици искључиво посвећене погинулим ратницима, односно само исказивању туге поводом смрти мушких чланова породице који носе оружје, онда овај експеримент са формом успаванке и поетиком тужбалице добија посебно значење за проучавање не само интертекстуалних него и антрополошких истраживања, али и превазилази само пуко подривање поетике одређеног жанра одузимањем његових основних карактеристика и прелази у транс-жанр који се може ишчитавати и кроз термин *погрешног представљања* [Копицл 2018: 79].

Успаванку налазимо и у драми *Наход Симеон* коју мајка пева детету-беби док је напушта и ставља у воду. Она се тим сонгом, заправо, опрашта од детета и упућује му савете које неће моћи да му изрекне онда када му буду потребни. Оваква употреба успаванке опет одудара од њене основне намене, а то је терање злих сила, будући да мајка овде пева успаванку у тренутку када дете пушта низ воду, у непознато, несвесна шта га на другој страни чека. Она није мајка-заштитница која ће бити ту ујутру, да подигне дете из сна. Мамина песма *Успаванка* нема много везе са жанром чије име носи, осим што се завршава обраћањем детету, са жељом да оно заспи.

Ја сам јахала ову звер на точковима / јахала сам данима / јахала сам ноћима / све ме ово боли и ово и ово / по леђима су ме пржиле оне / а доле ме пржила звер ова на точковима / на два точка ова звер / то није коњ да има срце / топли коњ / топла је и звер на два точка / и она је топла / река је хладна / рибе су голе у води / и рибе не једу / децу / и звезде се смеју на / децу / и коњи газе на децу / кад деца не гледају где иду / ја сам јахала / јахала сам данима / ноћима сам јахала / полетела сам знаш / видела сам мале куће / мале људе / мале жене / беле чаршаве како се суше / мој је црвен као свет / црвен сине као цвет / ја на њему летим / лети лети као птица / пливај пливај као риба / гризи гризи као кер / кољи кољи као вук / када пржи небо / неко ти пљуне на леђа ти пљуне / баш те брига / онда прође / ја ћу да одем негде / па ћу да те нађем / пливај пливај рибице / спавај рибице [*Наход Симеон*, 187–188].

Понављања на којима ауторка инсистира у складу су са стањем у којем се јунакиња налази. Покушавајући себе да објасни (можда чак и оправда), она свом сину даје животне савете. Поређења су сва везана за природу, за животињски свет, будући да ће он, остављен у води, и бити препуштен природи на милост. Сан на крају може значити и смрт, то је оно што је за младу жену неизвесно. Звер на точковима на којој инсистира, симболички представља узрок њене пропасти, али уједно и разлог полетности и осећаја узвишености. Јахање као радња која траје и која изазива бол и врелину, насупрот хладној води која је пред њом, представља заправо њен дотадашњи животни пут, и однос према њему.

Сонгови су ту и да открију жеље и тежње ликова, што је случај са сонгом *Газдарица*. Али се у њима открива пре свега тежња ка материјалном благостању, без помисли о било чему другом, што упућује на обрт вредности и на сушту супротност ономе што бајке носе у својој сржи. Сестрин сонг говори о њеној природи и показује све оно што главна јунакиња није.

Ти ради што нико није / ја ћу да радим што нико не види / имаћу кућу и базен / и чистача за базен / кад се накупи лишће у мом базену / он ће да га муља / лево десно лево десно / и деца ће да носе лепе ствари / биће дечаци деца / и газда ће бити богат / газда ће бити богат / газда ће бити мој / газда ће бити глуп / живот ће бити скуп / живот ће бити мој / за гледање [*Брод за лутке*, 128].

Овај сонг открива патријархалне корене васпитања, жељу да се успе у материјалном смислу, али кроз мушкарца, *газду*, који ће донети срећу оваплоћену у животу *за гледање*. Статусни симболи овде више откривају жељу да се из садашњег стања пређе у боље, угодно, и да живот не буде дефинисан као нешто што *боли* и што се *трпи*. Не само то, у питању је живот до којег се долази кришом, док други не виде, а који је спреман за показивање тек у сегментима који задовољавају патријархалне норме и правила високе друштвене лествице. Такође, истиче се изостанак жеље да се буде другачији, што Мала Сестра издваја као своју тежњу. Великој Сестри то не представља задовољство, она не жели да прати своје унутарње тежње нити да буде посебна, она жели да буде – газдарица. Занимљиво је упоредити га са сонгом из драме *Шума блиста* који пева човек који има све оно за чим Велика Сестра жуди. Уводни стих Газдиног сонга *Није живот* представља семантичко жариште комада – у њему се крије однос према животу свих ликова унутар драме:

Није живот торта са шлагом / ја им кажем сваки дан / није живот бели леба / и кајмака поваздан / није живот да спаваш до подне / није живот да ти пупак буде го / кад те деца посеру мој бого / посрало те све те посрало / ето сад кад одем ја на пут / неће бити више пара / и кад су ме пљували / има сами да раде што и ја / да трче да раде / да говно чувају чак / има све да раде што и ја / није живот торта са шлагом [*Шума блиста*, 251].

Затворена, кружна композиција песме указује на то да нема места срећном крају – безизлазност се подразумева. Живот је да се пати и да се трпи, а метафорички израз којим песма почиње (и завршава се) само поетичније потцртава ту, у случају јунака драме, непобитну и неупитну чињеницу. Ритмичност и рима песме у складу су са тематиком – стихови су углавном дужи, а понављања наглашавају поенту – живот не може никада бити леп. Пораз јунака се посебно читује у делу у којем, опет сликовито, говори о односу његове породице према њему, и чини се да се посебно радује што ће они, оставши без свог заштитника (лирског субјекта) коначно осетити животне потешкоће на својим плећима. Чак и када ауторка остави могућност маштања о животу из бајке, убрзо ће одговорити на њега указујући на то да је немогућ јер, осим у сновима и жељама, *није живот торта са шлагом*. Поготово то није за јунаке драма Милене Марковић.

Породични односи који откривају и суштински однос према животу честа су тема сонгова ових драма. Сонг *Није наше* који певају Тата М и Мама М јесте дует отпеван углас, а упућен Златокосој:

То што си ти родила / то није човек / то је биљка / то није наше дете / то је твоје дете / то што си ти родила / родила си свој грех / ето шта си родила / родила си / свој грех си родила / није наш / није наш / то није дете то је нешто / ти ниси мајка / ти си гадна / твоја крв је гадна / то што си ти родила / нема чак ни нос / има рупу неку / није наше / није наше [*Брод за лутке*, 144–145].

Овај сонг је пре свега пун негација, одрицања од одговорности и не давања за права припадности, уз оштар осуђивачки тон и неприхватање другог јер то друго *није наше*, односно није као ми. Алузије на посебне потребе тек рођеног детета које се дехуманизују, чиме се и том детету, а и његовој мајци, одузима загарантовано људско достојанство, говоре о малограђанштину, ускоумљу и строгим правилима „нормалности” од којих не сме да се одступа. Све што није нормално, не може и не сме имати икакве везе са нама, грешно је и туђе. Суровост која избија из стихова овог сонга реалистична је, открива оно са чиме се мајке деце са посебним потребама сусрећу и указује на бреме које им друштво набацује на леђа, уместо да им помогне да се са потешкоћама изборе. Анафоре које ауторка користи не служе само ритмичности већ и

упућују на однос према ономе о чему се пева *то* је *нешто*, односно није неко, уз понављање негација, које као да служе да јунаци и сами себе убеду у оно што снажно негирају. Коришћењем ове заменице на овакав начин само се још више наглашава социјални проблем неприхватања и кривице, која је увек женина. Породичне односе и хијерархијско постављање ствари на своје место показује и Медведићев сонг *За сина*, који такође обилује анафорама, али онима које означавају простор у којем се његов син налази, уз епифоре којима се инсистира на осветљености простора, односно изостанку мрака и страхова које он подразумева.

Није он сам / ту су звезде ту је месец / ту су пси и мачке / ту су продавци воћа на велико / ту су таксисти који застају / ту да погледају / звезде и псе и мачке / а њему гори светло / у соби му гори светло / само да му не гасе светло / јер он се плаши / сам [*Брод за лутке*, 147].

Емотивни тон ове песме открива пре свега грижу савести Медведића, и сасвим се разликује од песме његових родитеља, но води до исте одлуке – напуштања Студена. Ова песма има функцију утехе, али сопствене. Лирски набој емоција појачава контраст у песми. Наиме, почетни и крајњи стих кореспондирају – од покушаја заваривања до суочавања са реалношћу, но без реакције на прихватање стварности каква јесте, као да је и сам Медведић беспомоћан и неспособан да се носи са ситуацијом која га је задесила, па се препушта одлукама својих родитеља. Занимљиво је повезати ове сонгове одбацивања детета са оним које пева одбачено дете, насловни јунак драме *Наход Симеон* – иако су из различитих драма. Први сонг главног јунака *Сироче* открива његове тежње и муке:

Никад ме није миловала мајка / никад ме није миловала сестра / немам другарицу / имао сам јагње једно / порасло у овцу / сад ме гледа глупо / имао сам јаре / порасло у козу / уватило ногу / упало у бунар / надула се коза испале јој очи / а на брке ватило се иње / то је иње било лепо ладно / ту сам је пољубио / ту моју козу / ништа што је ружно није лепо / лажу да је лепо / вода је лепа / снег је леп / колачи су леви / лажу да сам ја леп / зашто ме није миловала мајка / зашто ме није миловала сестра / зашто немам другарицу / зашто ми јагње порасло / сад ме гледа глупо / и где ми је другарица / и где ми је сестра / и где ми је мајка / и шта то имају оне што ја немам / и што ми нико не каже / што су оне горе од нас / зато што порасту / и гледају глупо / и падну у бунар / и надују се / и излазе из њих кржаве лопте / и зато што их једемо / где су те жене / и да ли су меке / волео бих да видим / да ли су меке те жене / да ли су лепе те жене / да ли су као ја [*Наход Симеон*, 202–203].

Песма, готово читава написана уз коришћење анафоре, открива потребу да се пронађе сопствени идентитет, али и потребу за женом и разоткривањем те, толико скриване, женске природе, као и усмереност на тело и лепоту. Сонг је дугачак и подразумева успорен ритам управо спрам силних понављања, а уз слободан стих и апсолутно изостављање риме. Песма, ипак, има своју јасно назначену композицијску ритмичност – од *никад* прелази на *зашто* и *где*, да би дошла до *да ли*. Симеон је препун питања која га муче и спреман да оде у свет како би на њих пронашао одговоре. Убрзо следи други сонг *Исповест* којим се само наглашава нужност одласка и који потврђује Симеонову усмереност на телесно, еротско.

Ја откад сам био мали / имао сам звонце своје / и кад сам био тужан / хвато сам се за звонце / и једном кад сам ишао преко ливаде / и упао у замку / уватио сам се за звонце / и једном кад сам био сам / држао сам звонце тако јако / пошле су ми сузе на очи / и једном ми је нека баба рекла / сине имаш га / свака ти част / не знам како је видела / моје звонце / моје звонце / ту је кад сам сам / увек се са њим играм / причам му приче / оно путује тамо где ја не смем / моје звонце / некад је никакво а некад баш је моћно / моје звонце / оно је веће од мене / моје звонце / оно ми пева / моје

звонце / оно ми прича / моје звонце / једном кад сам био сам / држо сам га / и било је лепо / са њим / једном кад сам био сам / помогло је / звонце / и хиљаду пута после тога / ту је било звонце / да ми да светлост / мени је мој Бог / моје звонце / моје звонце [*Наход Симеон*, 205–206].

Сви сонгови у овој драми (а и у неким другима) наративни су, ауторка се њима служи уместо монологом, онда када је потребно дати драмском јунаку простора да изрази себе, да изнесе оно што га у датом тренутку мучи. Иако се служи слободним стихом и избегава риму, она постиже ритам помоћу рефрена, понављања и звучних стилских фигура, те карактеристичне употребе језика, односно појединих језичких израза и лексема. Последњи сонг главног јунака *Хоћу да ме нема* најављује смрт.

Дошао сам да останем / дошао сам да останем доле / испод земље где су кости / дошао сам да останем ту / и да не гледам сунце / дошао сам да останем ту и да / не слушам птице / дошао сам јер сам нашао своју мајку / дошао сам јер сам био у мајци својој / дошао сам јер сам јој био у утроби / дошао сам јер ми је било лепо са / мајком мојом / дошао сам јер сам јој ја ставио нож у утробу / дошао сам јер нећу више да постојим / дошао сам јер хоћу да се молим за њу / дошао сам јер сам гори од сваког ко / хода по земљи / дошао сам да молим за оца свог / дошао сам јер сам гори него он / он није волео мајку моју / онако као што сам је ја волео / целу ноћ и један дан / волео сам мајку своју / читав живот сам је тражио / читав живот ћу да молим за њу / нисам јој рекао да има унуче / оно нека иде где му је воља [*Наход Симеон*, 227–228].

Уз већ уобичајено присутне стилске фигуре понављања, ауторка показује очајно стање главног јунака. Од запитаности у првом, разиграности у другом, до апсолутне пропасти у трећем сонгу, она и овим путем указује на развој јунака и промену у његовом карактеру изазвану несрећном судбином. Тако се, пажљиво читајући сонгове Милене Марковић, сусрећемо са различитим перспективама – и родитеља који напуштају дете, али и напуштене деце. Ауторка гради слику породичног света, породичних односа и проблема који из њих извиру, а који задиру потом и у идентитетска питања сваког појединца. Кроз те односе, огледа се и стање у друштву и уочавају се проблеми једног друштва.

И у сонговима драме *Брод за лутке* ће се преиспитивати породични односи и свет у којем се успех мери новцем, који је скупо плаћен губљењем себе, свог сопства. Други дует у овој драми изводе Палчица и Жабац, у питању је сонг *Успех*:

Стигла сам на то дивно место / и сви су били ту / и тражили су ме / и била сам ту / а онда сам остала сама и отишла / да се јебем са барменом / а бармен је био брз / мама је л' ме видиш сад / мама је л' ме чујеш сад / мама све је то било / због тебе / мама / што не причаш са мном / мама [*Брод за лутке*, 154–155].

Иако означена као да је певају обоје, песма је очито Палчицина. Употребљена симплоха крије суштину сонга – потребу да се буде прихваћен, виђен у целости, и то од стране рођене мајке. Овим сонгом ауторка открива да је њена јунакиња заправо, тражећи себе, чинећи силне преступе спрам друштвеног морала на том путу, заправо тражила безусловну мајчинску љубав. Супституција која долази у виду успеха није довољна и не испуњава јунакињу, напротив, чини је само још више очајном. „У сонгу који пева заједно са Жапцем она [Палчица] узалуд призива мајку, парафразирајући у ироничном кључу чувену реплику Џемса Кегнија – 'Гледај ме, мама, на врху света!': 'мама јел ме видиш сад / мама јел ме чујеш сад'” [Пешикан-Љуштановић 2010: 594]. Ловчев сонг *Свет је твој*: „Шшш... / Све је твоје / само не мисли шта је било / имаћеш и балкон за махање / имаћеш сву децу овог света / гледаће шта си направила / сва деца и сви људи / гледаће

да машеш / ти наплати балкон / наплати децу коју нећеш имати / наплати пакао твој / попишај се на свет / са балкона / свет је твој / пакао је твој” [Брод за лутке, 161–162], такође говори о супституцији – успех треба да надомести све што се хтелo, а било је недостижно. Успех треба да значи и могућност освете, могућност да се понизи исти онај свет који није дозволио Палчици да буде оно што је желела, да буде мајка. Овде се свет, односно успех у виду освајања света, изједначава са паклом, што само потврђује да јунаци ових драма и те како знају у каквом су се свету обрели и немају илузија, нема више наде. Успех је оно ка чему се стреми, а што се, кад се до њега дође, испоставља као недовољно и погрешно. Орлов сонг *О прождирану* осликава његову грубу природу, која је (ауто)деструктивна. „Ја те једем сваки дан / мила моја драга / ја чекам да умреш ти / мила моја драга / ја чекам да видим ти срце голо / како куца тика така / и зато идем ја / и зато идем ја / нико те неће јести полако / нико те неће волети тако / као ја / као ја / моја драга / моја мила” [Брод за лутке, 165]. Требало би да овај сонг говори о љубави, но он приказује токсични однос између нарцисоидне, манипулативне личности и особе која је од ње зависна. Понављања, правилна употреба риме, звучне стилске фигуре – све то служи као контраст, песма има весели, раздрагани тон, али говори о мучењу и о разарању.

Као што је важна чињеница да иста глумица игра улоге Мале сестре, Алисе, Снежане, Златокосе, Палчице, Принцезе, Жене, Вештице, градећи неку врсту прототипа жене уметнице, тако је важно и то што кроз сонгове, које такође пева један глас, пратимо посебну врсту музичке драме – од дечјих песама, разиграног панка, рока, шлагера, блуза до гласа који нема више снаге да пева [Копицл 2018: 73].

Крајњи, Вештичин сонг је најпотентнији, носи дозу трагичности у себи, будући да почива на жељи за поновним почетком, а отпеван је на самом крају живота.

Татице, хтела бих да те питам / да ми направиш брод да одем / Татице / направи ми брод да одем / Татице / седи са мном у тај брод / Татице / нисам пила нисам тамо била / Татице / чувај ме на броду / Татице / то се није мени десило / Татице мој мили / идемо заједно на брод / Татице / да пловимо и да ми причаш / лепе приче / Татице / хоћу опет да се родим / Татице мој [Брод за лутке, 181].

Рефрен у виду апострофе, где се ауторка служи деминутивом, ставља фигуру оца на место спасиоца – још једном је у питању мушка фигура од које јунакиња тражи стабилност и спас. То што се служи деминутивом њу ставља у додатно подређену позицију, тако овај стиховни говор није говор одраслог, већ детета које у свом оцу види хероја. Жеља да се оде, да се оправда, да се буде сачуван и утешен јесте нешто што се понавља кроз драму, а у стиху *хоћу опет да се родим* задобија свој врхунац. Успорен ритам постигнут слободним стихом, уз употребу императива, сонгу даје посебно емотивну, трагичну ноту јер ставља лирско ја у позицију очајника, у безизлазну позицију. Развој јунакиње који се уочава у овој драми видљив је и кроз сонгове Женског, главне јунакиње драме *Жица*. Сонг који пева Женско личан је и говори о доживљају себе, о жељама да се буде виђен и препознат, односно о телесној потреби да се лепота валидира.

Моје око лепо / моје раме лепо / руко моја бела танка / на стомак што пада / башто моја слатка чиста / башто моја тајна клиска / руко моја бела танка / нико тебе неће да види // нико тебе неће да види / само очи куће моје / само очи од ограде / од ограде од жичане / од жичане од слађане / да прескачем па да паднем / па да се посечем / руко моја лепа / башто моја зелена / земљо мирисна [Жица, 307].

Чини се да се, према описима који следе један за другим, стихови прате поглед лирског субјекта, начин на који себе види, а пошто се рука као мотив понавља, претпоставља се да се прати уједно и кретање те руке. Понављањем присвојне заменице наглашава се свест о себи, о припадности, из чега потом произилази и потреба да други сагледа предмет пажње лирског субјекта, а потом и патња услед немогућности да се дата жеља оствари. Поједини изрази и начин на који се граде стихови подсећају на народне лирске песме. Други сонг Женско пева као удата жена, која се спрема да почини прељубу са својим девером.

Тужна мала птица седи / на клиском камену / тужна мала птица гледа / поток пресушио / тужна мала птица лети / са клиског камена / лети лети преко шуме / лети све до мора // на мору су бродови / на мору су таласи / ево оволики / море слано камење далеко / море слано рибом пуно / лети мала птицо // тужна мала птица седи / на клиском камену / њој је крило почупано / њој је око ископано / не може да лети / не може да лети [*Жица*, 325–326].

Мала птица која је тужна представља симбол, и врло је вероватно да се Женско са њоме поистовећује. Немавши слободе, односно воде тамо где је, она решава да лети ка мору, мноштву воде, ка богатству и слободи да се креће, но завршава сломљеног крила и ископаног ока – слобода је била само варка, или је она превише хтела, море није за њу. Чини се као да је Женско, добивши потврду за којом је трагала, превисоко полетела, па ће потом, у складу са народном пословицом, пасти, изгубивши и оно што је имала пре полетања. Но, Женско није беспомоћна мала птица, што открива последњи сонг у драми, једини насловљен – сонг *Борбена*.

Ништа није моје било / од ове планине / ништа није мене мило / од ове планине / мила моја росна гадна / лепа моја оштра јадна / у тебе ћу да легнем / муж ми је сишао / гуја отрована / отац ми је сишао / црко да ми је / а и људи нису моји / него ко зна који / ништа није моје / до ове планине // мајко моја другарице / посади ме на планине / посади ме до дрвета / оног високог [*Жица*, 333].

Овај сонг на први поглед не позива на борбу, али Женско ће у борбу кренути, водећи за собом Мутавог, Монахињу и војску инвалида – дакле, све оне одбачене људе. Планина као лајтмотив ове песме представља простор слободе и простор борбе, са којим се Женско временом мири и пристаје на улогу која јој је дата у животу, односно бира да не буде пасивна и спрема се на покрет. Ритмичност песме постигнута сменом петераца, осмераца, шестераца и седмераца ствара динамичност, уз различита понављања, па долази до одлучног, жустрог завршетка на крају. Јунакиње две драме се мењају, расту, што је природна појава, али и реакција на притисак друштва, на породичне односе и поступке чланова породице, као и на патријархалне захтеве стављене пред једну жену. Паралелно читање показује да је судбина жене у различитим околностима иста – она на крају, уколико жели да опстане, мора постати *борбена* и почети да се ослања пре свега на себе и своју снагу.

Први сонг у драми *Шума блиста* под називом *Певаљка* пева Маца, без задршке говорећи о свом статусу:

Добро нам дошли драги гости / имамо програм за вас као и / толико пута до сада / имамо програм за вас / ја сам кафанска певачица / глас ми је просечан / стас исто тако / ако видим да тип воли гузицу / ја му мешам испред тањира / ако видим да тип воли сисицу / ја му вртим испред тањира / ако видим да воли курву / ја га гледам мало овако / ако видим да воли душу / ја га гледам мало онако / нема тога коме нисам дала / на знање да је мушко / има да ти нађем штос / има да изађеш бос / ја сам кафанска певачица / мени можеш да мислиш шта хоћеш / кад се окренеш ја ћу да ти пљунем у чашу / или да ти попијем шта остане иза тебе / има да ти попијем и очи / има да ти

попијем и мозак / има да ти попијем имање / има на гробу да ти играм / без једне ноге ћу да ти играм / у гробу има да се презнојиш [*Шума блиста*, 243–244].

Сонг је ритмичан, има доста понављања, замишљен је да се пева и представљачког је карактера – певаљка се обраћа својој публици, говорећи о себи и о својим способностима. Псовке и ласцивости су саставни део, све у складу са Мациним занимањем, као и граматички неправилне конструкције којима се служи. Ауторка аутентично прати глас својих јунака, те су сонгови увек најличнији израз који осликава њихову суштину. Овај сонг конкретно говори о положају жене у патријархалном, мачистичком друштву, поготово једне кафанске певачице која своју еротичност користи како би зарадила новац, а уједно и открива своју сналажљивост и прилагодљивост муштерији, јер њен је посао да потврди њихову мушкост, како сама каже. Но, она је ипак све време усмерена на себе и своју добробит – није њој стало до тих муштерија, али јој је стало да свој посао обавља онако како сматра да је то неопходно. Такође, уочава се и одређена доза садизма јер она жели да муштерије натера на патњу, како каже, иако тврди да јој није стало до мишљења које о њој имају. Занимљиво је да је ово једна од ретких јунакиња Милене Марковић чије лично име чујемо током драме, али она одбија да га користи. А опет, сонг који пева говори о њеном идентитету. Анафора као основно стилско средство којим се служи ауторка и овде запада за око. Материјализам је и даље владајуће мерило међу јунацима драма. Овако постављене ствари доводе до запитаности о прошлости ових јунака, односно о ономе што их је начинило таквима какве их затичемо. Шта је то довело до толике несреће? Други Мацин сонг *Кућа мала* говори о интимном, породичном животу, али оно што наизглед треба да буде уточиште, стабилност и мир, љубавна прича, постаје заправо насиље у којем жена страда. „Кућа мала насред блата / волели се ти и ја / пивске флаше на прозору / туко си ме до пред зору // ал у зору ал у зору / игра сунце на прозору / твоја рука ме узима / нема ватре није зима // није зима није зима / твоје очи срце има / води мене на ливаду / удави ме на извору” [*Шума блиста*, 266]. Чак и ако нам се учини, препознајући стихове песме, да ће понегде бити речи о неком бившем срећном животу, ауторка изневери сва очекивања. Она се поиграва са формулама и облицима типичним за фолк песме, пратећи тако идентитет своје јунакиње. Лирски паралелизми и подудараче слогова одговарају поменутој форми, подразумевајући да је песма певљива и да се лако памти. Оно што изненађује јесте што је идилична слика мале куће смештена у блату, а уместо цвећа, прозор красе пивске флаше – што је алузија на алкохолизам вероватно онога ко туче ноћу да би онда ујутру миловао, па на крају одвео у смрт.

Тренеров сонг *Сунце није за мене* открива његов однос према себи и према животу, ослања се на прошлост – на оно што је било и за чим се жали.

Живим овде откад знам / сваку стазу прешо сам / препознајем птице и поток кад крене // сунце снег кад кида / и кад цвеће цвета и кад вене / није сунце за мене // имао сам пара имао сам / имао сам ударац имао сам / имао сам косу имао сам / имао сам прстен имао сам // отишле ми паре / ударам главом / коса ми опала / прстен је у реци // препознајем птице и поток кад крене // сунце снег кад кида / и кад цвеће цвета и кад вене // није сунце за мене [*Шума блиста*, 252].

Рефрен песме се надовезује на почетак, Тренерову увереност у то да познаје овај свет и место у којем живи, односно начин на који се ствари дешавају у природи, при чему је снажно наглашен мотив пролазности. Из те уверености избија тврдња из наслова песме. Лирски субјекат је убеђен да не заслужује светлост, односно живот сâм, а то потврђује симплохом у којој се издвајају мотиви који опсују шта је имао у прошлости, само да би се у наредној строфи истакло

како су, на различите начине, нестали. Ти мотиви могу се посматрати и као симболи, они су за њега представљали нешто важно, елементе који су њега чинили важним и давали му за право да се осећа као човек који завређује пажњу. Но, пролазност захтева промену, али Тренер је не види као циклус који се преокреће већ као финално, несрећно одређиште.

Сонг *Блато* који изводи Пословођа открива природу његовог посла и његов однос према променама које се дешавају. Као нека врста немотивисаног монолога, овај сонг има функцију да пружи и пословођи (заједно са радницима, који су на почетку драме означени као проклетни) прилику да се оправда.

Путевима блато влада / прљаве су чаше / стомак ми је страдао / и жена ми се љути што сам / на терену јадан / направиху нову земљу / биће хотел биће финог / света златног и језици / разни овде са птицама / ће да се мешају и ја ћу / да седим у башти са под хладом / неким и сви ће да се са мном / рукују са једним осмехом / препознавања ја ћу бити неко / и мој хотел биће нешто / и моја жена неће да се љути / и стомак неће да ме мучи / само кад би овај ветар престао / и ови људи кад би нестали [*Шума блиста*, 271].

Песма се од других у драми издваја изостанком еуфоничности, али и низом опкорачења, као да ауторка и тим поступком жели да укаже на суровост капиталистичког поретка, који ништа не штеди и не поштује и који не може да нешто заврши и остави, него се вечито наставља и надограђује. Драму затвара Срећков сонг *Мили моји*:

Лепо море људско данас / позвало топлу зиму и ја / звоним звоним путем / кроз лепо море људско // удри удри нама баш / рату глади несрећо / да свирају кости мили / нису дуго умирали моји // река иде муља носи / лепо море људско / расте трчи смеје се / чупа чупа перје мили // е кад би знали знали / кад би знали што ја знам / ала би ме газили газили / лепи моји мили моји // ми смо на крају света / лепо море људско / на крају света на крају / копамо у редовима // мили моји срце моје / данас пуца ми крваво / мили моји очи моје / лепоту су угледале [*Шума блиста*, 274].

Благи тон и патња који избијају из ове песме дају драми једну трагичну поенту – да ли су очи тек у смрти могле да угледају лепоту? Тек на крају света, када је време да срце препукне?

Уоквирена између наслова који евоцира дечју песмицу у програмској шпици Радио Београда и песме лика Срећка, *Шума блиста* сабира типове измењених идентитета у кафани поред ауто отпада, постмодерног не-места. [...] Марковић ову драму назива причом, чиме би се могла поновити теза о истрошеној драмској форми постмодерне, али је пре реч о употреби народних предања јер се користи мотив урока [Јанков 2011: 199].

Несрећне судбине ликова потцртане су наведеним сонговима, а оно што нарочито скреће пажњу јесте њихова убеђеност у то да је са животом свршено. Горак укус који су осетили толико их је обележио да су доспели у свој лични пакао – тамо где свака нада престаје и где не преостаје ништа друго до ламентирања над прошлим.

Млеко тече је сонг који пева Циганка, дојиља, она која храни бебу Симеона.

Ја имам своје деце / имам и туђе деце / све сам их хранила на сису / не знам само одакле / млеко тече / сва сам кост и кожа / стално једем паприкаше / без мяса / овај ме пита јел пијем / пијем кад има шта има / највише волим да пијем / какао / једном сам пила дао ми / милицајац / али ми је још нешто ставио у уста / па ми био горак / какао / тетка каже да је то пиће безвезе / а мени се баш свиђа / какао / и кад би' отишла у рај / тамо би' стално тражила / какао / једном ми мој отишао и

доно ми / хладан какао / али изболи га поред аутопута / и просуо се / какао / није био крив он / крив био онај други / сад би' баш попила / какао [*Наход Симеон*, 193–194].

Песма је наративна, састоји се од наизглед неповезаних наративних токова, но сви описују тежак живот припаднице подређене друштвене класе и њену усмереност на преживљавање. Циганкин сонг *Плакаће му мајка* другачији је од првог који она пева. Наиме, он има форму клетве и одговор је на свирепост света који онакве као што је она безобзирно одбацује.

Ти си ме избацио ко кера / да те буде срамота / ти да ми кажеш да сам крала / а имаш толико ствари / које ти не требају / шта ће ти то све / мени требају / то мало дете порасло од мене / ја сам га волела / плакаћу за њим / очи ћу да исплачем за њим / јер ће да буде гадан / много гадан / многа ће жена за њим да плаче / и мајка ће да му плаче / најстрашније [*Наход Симеон*, 195–196].

Песма опет почиње наративно, као одговор на прекор који је добијен, али се претвара у клетву. Оно што је посебно чини занимљивом јесте што ће се клетва заправо, по правилима античке драме, испунити. Трбуљин сонг *Уз пут низ пут* јесте песма којом се она растаје од Симеона:

Широко поље далек му је пут / само што није скинуо тај капут / што није скинуо ципеле / што су њему кошуље све беле / капут сам му купила / и ципеле сам му дала / и кошуље пеглала / није реко хвала / и држала му главу ноћу / и кад нећу и кад оћу / и научила га како се воли жена / и како да буде жена задовољена / јер ми реко хвала није / широко поље далек му је пут / да бог да ногу сломије / уз пут низ пут [*Наход Симеон*, 217].

И ова песма се завршава клетвом, но то је клетва осујећене љубавнице и она се не остварује. Више је одраз немоћи и повређености него што има магијску црту. Ова песма је написана у рими, правилно распоређеној, једноставна је и јасно осликава патње напуштене и осујећене жене. Сонг који пева Тако насловљен *Град*, разоткрива једну остављену жену, која пркоси својој судбини, хрлећи ка пропасти.

Одлазим ја у град / чујем га, чујем град / како пуца град / како цвили град / чујем га чујем град / испод њега гробље / испод њега јад / чујем га чујем град / горе птице пацовке / тупа тупа ногама / чујем их чујем ја / ногама иду њих сто / овамо вамо / ту сам ја / злати се кров цркве брадате / није ми страшна смејем се ја / чујем га чујем град / дишем га дишем јад / грли ме грли град / мрзим га мрзим ја / сећа ме сећа град / злати се трака речна / скаче дете неко / тамо је рупа скочи / бијем га бијем град / ту ће ми бити крај [*Наход Симеон*, 229–230].

Ритам песме је у складу са пркосном природом јунакиње. Понављања и инверзије истичу тај ритам, а на семантичком плану песме открива се да је јунакиња свесна пропасти која следи, али да нема намеру да покуша да је заустави или спречи, напротив. Други Удовичин сонг у драми *Наход Симеон* под именом *Вир* јесте опет повезан са водом – овога пута ће се она, сазнавши да је починила инцест, утопити у реци. „Волим кад се врти у глави, / волим да ухватим ваздух / да држим дуго дуго / вир је моја кућа сине / у виру ме нађи” [*Наход Симеон*, 227]. Кратак је и обојен трагиком, јер води директно у смрт, у немогућност остајања живим после сазнања до којег је дошла. Одузимање равнотеже и ваздуха о којем говори имају и пренесено значење – њен живот се завртео када је упознала Симеона, само да би одмах потом стао. Све жене ове драме јесу на неки начин осујећене, без изгледа за спас и са сазнањем о тешкој судбини која је предодређена, неизбежна, а чији је узрок, најчешће, мушкарац.

Скоро сваки од ликова драме *Жица* има свој сонг, односно монолог, пошто није јасно назначено да се ради о сонговима (осим у појединим случајевима где у дидаскалијама пише да се одређени део пева). Дуетски сонг у извођењу Бабе и Деде налази се у првој сцени, и открива околности у којима се драма одвија.

Родили се за планине / што покида небо / оно тамо њихово / ово овде ничије / само нас не дирају / због поганог детета / јединога мушког / крвава нам долина / што ће да нас покрије / родили се у штали ко бог / умрећемо у великој кући / сами смо је направили / сами смо је одржали / деца су нам никаква / од народа шта остало / остало је по планини / то све бункер до бункера / по змијском зимнику / у долини долиници / курвина кућа до куће / сви језици на свету / све млад момак до момка / пуно зуба имају / добре зубе имају / то није јело кртолу / мајку им јебем у око / у долини долиници / земља црвена / у долини долиници / небо ниско плаво / наша кућа остала / кућа велика [*Жица*, 279–280].

Слободни стих и наративни тон дају песми успорени ритам, који претходи Дединој смрти. Као да је морао да се, на неки начин, кроз ову песму исповеди пре смрти. Сам текст песме указује на веома проблематичне породичне односе, и родитеља према деци (коју родитељи безрезервно куде, немајући свест о свом уделу у одгајању и васпитавању сопствене деце), и деце међусобно (што је имплицирано јединим мушким дететом које се издваја међу сестрама), али и на тешке околности у којима се живи – ничија земља, *они*, крв, расут народ, змије, све су то мотиви који указују на ратне околности и подељеност коју су изазвале. Други сонг овај двојац пева повампирен, после смрти: „Да ти ћерке буду курве / а синови пиздурина / да ти кичма осуши се / ништа да ти не остане / нико да те се не сећа / ни по добру ни по злу / твоја крв ти дође главе / зло ти било твоје семе” [*Жица*, 305]. Овај сонг испеван је у форми клетве коју умрли родитељи упућују сину пошто није испунио њихову жељу о месту где ће бити сахрањени. Крвна клетва у народном веровању има много јачу моћ, но драма се завршава пре него што можемо да сазнамо да ли се она у потпуности испунила.

Још један дует у драми изводе Курјак и Отац, с тим што се смењују и у соло певању на моменте, али увек у дијалогу.

КУРЈАК: Газда, газда, прошло твоје. / ОТАЦ: Волим што је прошло. / КУРЈАК: Газда газда дошло моје. / ОТАЦ: Волим што је дошло. / ОБАДВА: Живот љути никакав / хлеб је бајат кукаван / имаш мене газда / имам тебе ја // земља пуста уплакана / кућа мала порушена / девојка је пробушена / кашика је прљава // живот љути никакав / бунар стари отрован / имаш мене газда / имам тебе ја // курвају се младо старо / курва се ту мајка ћерка / курва се ту јагањац / курваш се ти кукаван. // ОТАЦ: Имам тебе ја. / ОБАДВА: Да ми кућу направимо / да ми кућу оградимо / да девојку испросимо / да јагањца закољемо. // КУРЈАК: Имам мене ти. / ОТАЦ: Имам тебе ја [*Жица*, 310–311].

Смена позиција моћи на коју радо пристају обојица, као и свест о међусобном разумевању и подршци у овом *љутом* и *никаком* животу, главне су поруке песме. Мотиви хлеба, земље, куће, девојке и кашике, а потом бунара и јагањца, разоткривају њихов материјализам и усмереност на телесна задовољства, као и жртве које се зарад њих морају поднети. Овај сонг заправо претходи сцени продаје Женског, на коју се Отац одлучује, и показује у каквој је атмосфери дошло до те одлуке.

Емотивни сонг Мутавог завршава се његовим плачем. И овај сонг почиње са *ја*, што је често у драмама Милене Марковић. Ауторка се управо сонговима служи као лирском формом

исповедног монолога, који разоткрива суштину карактера, али често и скреће ка неким општим темама.

Ја сам оштећен ратним дејством / сад могу само да певам / воде нема / био један извор / од извора расла коса нокти / све са лица падало / све што не ваља / у рупу падало / у рупи живи баба са брадом / чупа брадавице / воде нема више / извор био коса расла од те воде / лице бело од те воде / нокти чврсти од те воде / руке јаке од те воде / на брдо да понесеш / дете у рукама / деци зуби расли / од те воде / девојке ишле / момци им певали / код те воде / трчале после / они за њима трчали / момци / деца се рађала / јака / од те воде јака / онда неко неког / убио / код те воде / вода смрдела / за зиму, лето, јесен / на пролеће кости / смрделе / крај те воде / извор више нема / нико не иде [Жица, 297].

Жртва рата идентитетски обележена својим деформитетом певаће о магијским моћима извора, које су, под утицајем људи и рата – нестале. Успоставља се паралела између самог лирског субјекта којем је одузета моћ говора и воде којој је одузета благотворна моћ. Извор који лечи, напаја и инспирише виталност у сваком смислу позната је појава у оквиру народних веровања, и појављује се на разним локалитетима и у разним етнографским списима. Овим сонгом ауторка метафорички указује на то да је са ратном свакодневицом живот сасвим угашен. Такође, овде се буквално показује оно што важи и за друге драмске јунаке – кад не могу да говоре, они певају, те њихови сонгови откривају све оно што они не умеју или немају снаге да кажу. Други сонг који пева овај јунак налази се на почетку последње сцене у драми.

И онда курјак у курвину кућу / и отац тамо га закла / а невеста довела себи помоћ / да нема језик ил око / руку или ногу / да нема где да оде / да нема шта да једе / то је довела невеста / диже се кућа њена / диже се зид око куће / диже се страх око куће / не сме се приђе / не сме се погледа / невеста пушку узела [Жица, 322].

Иако пева сâм песму, окружен је инвалидима, па ова песма има функцију хорске – да обавести о томе шта се у међувремену догодило. Мелодија је постигнута употребом алитерација и асонанци, као и лирских паралелизама, уз употребу елипсе на крају. Мотив пушке овде функционише као симбол моћи, коначно преузет из руку мушкараца који су дотад управљали свачијим животима, чак и у свом одсуству. Овај мотив овако постављен најављује преокрет.

Мајчин сонг, отпеван на микрофон, враћа у прошлост и лепша времена.

Он кад је мене волео / играли су јагањци / он кад је мене волео / рекла била плитка где прелазиш / дубока где пливаш / он кад је мене волео / коса била густа црна / обрве ко лутка / терала сам косу на страну / пила лимунаду на корзо / прала се ја у лавору / чекала на њега / чекала да дође / свирао је инструмент / имао је косу чврсту / зубе беле очи тврде / кратко било / није било нешто / јебо све то [Жица, 300–301].

Рефрен и почетак песме указују на то да је реч о једној лепој, романтичној љубавној песми у којој се жали за прошлим временима, но крај деромантизује тон и враћа у реалност. Мотиви које ауторка бира да изрази лепоту типични су, сви осим *тврди*х очију мушкараца, које наговештавају бездушност. Крај песме обележава изневерено очекивање, и читаоца, који се нада лепом љубавном исходу, али и лирског субјекта, жене која је толико разочарана животом и стварношћу да је једино што може да све своје бивше наде и жеље одбаци као сасвим безначајне и безвредне. Ауторка се, још једном, дотиче мотива изневерене, остављене жене, чији је живот предат у руке мушкарцима, не милост или немилост. Показује се, такође, да су сонгови често поглед ка жељама

јунака, било да се оне крију у носталгичном осврту на прошлост која своја обећања није испунила у садашњости, било да је реч у надању усмереном ка будућности.

Посебно место у ауторкином стваралаштву заузима историјска тема којом се бави – прича о Гаврилу Принципу. Сонгови ове драме се, стога, издвајају и својом историјском подлогом. Наиме, ауторка се свесно користи постојећом грађом, чак и ауторским стиховима историјских јунака.

Милени Марковић пошло је, наиме, за руком да на историјску сцену столетњег судског процеса сарајевским атентаторима, око којег се јагме историчари и државници, либерали, комунисти, прогресисти и реакционари, као кључног сведока на страни оптужених изведе драмску поезију – која је последње средство (*ultima ratio*) потлачених [Раковић 2014].

Управо је у овој поезији сакривена снага, младалачки бунт и жар који карактерише њихове поступке и има функцију њихове одбране, водећи ка разумевању и саосећању.

Жерајићев сонг *Шест метака* први је у драми.

Ја сам силно патим и немам снаге / ни да мислим ни да причам / страшни су ми осећаји, страшно ми је све што видим / ништа више не верујем ни себи ни другоме / само мислим има људи који ничему не вреде / ја сам такав бедан човек и такав сам увек био / ја сам бедни згажен кмет весело европско робље / бедно јесте наше стање, све што било је велико / право, свето, истинито, ничег више овде нема / још ме мучи моје тело када њега било не би / напунићу ја оружје и пуцаћу где год било / пет метака испалићу, шести ја ћу да загризем / све је тамно све је мрачно само тела да ми није / све је тужно све се клања шест метака опалићу. / ко хоће да живи, нек мре / ко хоће да мре, нек живи [*Змајеубице*, 345].

Ауторка последња два стиха преписује из Принципове песме, у којој је он цитирао Жерајића, дајући тиме гласу свог јунака аутентичност. Исповест јунака предочава мучно стање у којем се налази. Његова потреба за слободом и унутарњи осећај поводом свог положаја у друштву (а и положаја многих) толико су у њему нарасли да су почели да се испољавају кроз физички бол. Осећаји изопштености, омаловажености, потлачености и незнања воде ка једином могућем решењу, а то је отпор, пуцањ. Свест о томе да је самоубилачка мисија у питању Жерајић дели и са осталим јунацима драме, младићима-змајеубицама. Сви су они спремни да дају животе за оно у шта верују. Ауторка се служи метафорама, пренесеним значењем, звучним стилским фигурама и лирским паралелизмима ради појачаног ефекта трагичности и одлучности. Поента песме осликана је у крајњим стиховима, који снажно изражавају идеју крилатицу главних јунака драме. Сва тежина положаја Срба у Аустроугарској изражена је у тих неколико стихова, и баш зато што је реч о стиховима, та истина има посебну јачину. Јуначки апел којим се сонг завршава подсећа на снагу народне епике и на покличе са којима се радо одлази у смрт, са сазнањем за шта се чини највећа жртва. Сонгови овде прате радњу, најављују је, прате одрастање главних јунака, стање у држави, промене које су се дешавале... Занимљиво је да мењају динамику, некада је стих дужи, успоренији, чиме се постиже одређена свечаност говора и тренутка о ком се у сонгу говори, а некада је краћи, раздраганији, иако тема никада није весела. У тим сонговима је посебна пажња посвећена и рими, која је често правилна и чиста.

Када је реч о сонгу *Данково срце* из *Змајеубица*, он је направљен по мотивима приповести Максима Горког – препознаје се „еуфорична самосвест осакаћене полупериферне културе која од саме трауме гради културолошки код као основ свог иронијског патетичног идентитета жртве”

[Копицил 2018: 47], па одатле потиче отпор – и у *Жици* на крају Женско води војску инвалида. Поменути сонг први је који у драми пева Гаврило Принцип, те стога значајан.

У мочвари мраку блату / живело је једно племе / споро лењо и буновно / тужно слабо и суморно / родио се дечак Данко / пожелео сунце јарко. // Одрастао човек Данко / рекао је браћо моја / има једна земља тамо / рекао је сестре моје / дај да сунце угледамо / да пођемо до слободе / можда буде хране воде. // Кренуло је за њим племе / и дошло још горе време / болест ужас тврда тама / непрегледна густа јама / гута људе гута жене / гута децу гута стоку / нигде гласа нигде птице / ни ваздуха ни звездице. // Данко натраг погледао / срце своје извадио / срце пут је показало / и мочвару обасјало / угледаше људи поља / реке, море и планине / прегазише људи Данка / оста срце усред тмине [*Змајеубице*, 348].

Иако наративна, прича одређену причу, песма је ритмична и ауторка води рачуна о везаном стиху. Песма говори о жељи за слободом и бољим животом, о одласку и потрази за жељеним, о човеку-вођи чије срце обасјава свет и у којем се крије пут ка остварењу снова, но уједно показује и суровост људи који заборављају онога ко им је отворио врата ка слободи. Није ауторка случајно одабрала управо овај сонг као онај са којим Гаврило први пут ступа на сцену. Говорећи о Данку, он говори о себи, о борби која ће уследити.

Прича за слуге јесте дует двојице жандара у којем се читава огромна друштвена неједнакост између повлашћених и потлачених.

Слуга је устао рано да помуже краву / нежно је виме тврдо и телад тешко муче / напољу сунца још нема а бела госпођа / сања о великом свету и бели месец гори / муж јој се спрема за војску а мува је много / у овој тужној земљи у рупи без сунца и ваздуха / бела госпођа спава и одмара беле руке / на планини медвед игра и крвави му зуби / потуљен народ гледа белу госпођу саму / муж слуша музику клавир негде је живот прави / бела госпођа устаје и беле руке умива / млеко госпођу чека а телад мукло муче / сунце је изашло црвено госпођо много ће крви бити / што једном из рупе скочи никад се неће вратити [*Змајеубице*, 350].

Доминантни мотив беле боје спрам спорадично поменуте црвене која најављује крв, односно борбу, овде није уобичајени симбол невиности и чистоте. Бела боја се везује за господство, за привилегован положај, пиједестал са којег се не види оно што је доле испод и чији носилац на све око себе гледа са висине. Контраст између два света, господског и сељачког, снажно је наглашен, као да су у питању непомирљиве крајности чији судар може резултирати једино крвавим сукобом. Црвено сунце га најављује, у складу са народним веровањем. Гномски стих којим се песма завршава такође алудира на неповратност, на неминовност сукоба који следи. Иако је дуго тињала, жеља за ослобођењем, једном пробуђена, неће нестати – побуна је извесна.

Дует *Рођендан* певају Курва и Педер, како је у тексту назначено, али из текста песме је јасно да се ради о животу жене.

Мени је данас рођендан / имам година колко ми даш / тамо је киша падала / где сам ја сина родила / тамо сам имала драгана / ко право дрво и чистог ко снег / прстен је остао закопан / на главу драган је са скеле пао / газда је рекао да није му жао / а поред прстена а поред прстена / сина сам ставила добро га покрила / попиј за мене до јутра / попиј за мене и сутра / тамо сам имала драгана / сад имам три, сад имам два / сада се војска спремила / мацани са пуним пушкама / војници дођите и са мном попијте / пијемо једемо мало се ваљамо / перемо уши перемо ноге / да буде рата да умре газда / а испод дрвета дете је заспало / птица је певала па је одлетела [*Змајеубице*, 356].

Рођенданска песма требало би да подразумева славље, но пошто су идентитетске одреднице ликова који је певају такве да подразумевају подређени положај у друштву, онај на који лажни друштвени морал уме да гледа са оштром осудом, оно што следи јесте тужна животна исповест. Иако тужна по садржини, по тону она то није, поготово у крајњим стиховима. Судбина ове жене изражена наведеним сонгом слична је судбини других жена у овим драмама – све су доведене у позицију да су морале да поступе онако како јесу и свима је живот обележен трагиком.

Сонг *Земља* Илићеве мајке написан је тако да истакне оно што идентитет једне мајке јесте, иако се она обраћа Гаврилу који није њен син.

Ја ћу да ти спакујем пите / кад идеш да пољубиш српску земљу / ти мораш нешто појести и мораш негде одспавати / ти се немој тамо на војску љутити / војска ратује годинама / Данило се нагледао рата / Данило је покварио здравље / Данило је научио школе и сада миран посао ради. / Теби школе треба и мирнога посла, па ти читај, читај / учи друге то што знаш, али ако / земљу пољуби, ако мораш само синко / пази да се земље не нагуташ [*Змајеубице*, 372].

Сонг је топао, његов тон открива мајчинску бригу, искуствено сазнање о тешкоћама света и саветима како да се оне превазиђу, помиреност са одлуком младића, но, у последњем стиху, и упозорење које наговештава опасност – младићки идеали могу одвести право у смрт. Песма је пуна топлих зналачких савета напаћене мајке, али се, уобичајено за сонгове Милене Марковић, завршава врло хладним, предвиђачким упозорењем.

Чабриновићев сонг *Писмо сестри Чабриновић* јесте заправо једно писмо у стиховној форми којим се јунак од ње, на неки начин, опрашта.

Питаш ме јесам ли још за наше / јесам / само сам мало паметнији – друкчији / једну ствар знам / брата немој издати / не као наш отац што је био шпијун / брата немој издати / сестру немој издати / ни мајку ни оца / осим кад је отац издајник / онда оца немаш. / Питаш ме јесам ли гладан / нисам много / бивао сам доста пута / на крсно име ви сте јели печење / ја сам јео сува хлеба / пљувао сам крв / соба ми је била хладна влажна / пљувао сам крв / газди сам писмо написао / тај добри човек ме није ни чуо / та добра жена његова жена ме није ни чула / када сам видео рођену крв било ми је жао / пустио сам две сузе и било ми је жао / после сам опет пљувао крв / али нисам плакао / нисам плакао ни кад ме је отац тукао / сада сам висок као он / само сам гладан и танак / он се најео на својима па је висок и дебео / ципеле су ми издеране / а блато се не суши / али ништа зато нашао сам другове / нашао сам браћу и оца у њима [*Змајеубице*, 376].

Мотив издаје провлачи се као централни, у смислу да је то највећи грех који може да се почини и на који брат упозорава сестру, имајући у виду да му је рођени отац издајник. Борба за правду и слободу, борба на правој страни постаје његов главни фокус, као и на гладовање радо пристаје, као и на разне муке, ако то значи бити на правој страни.

Одлучност у борби истиче се као главни мотив свих сонгова младића. Тако ће Трифко Грабеж извести сонг *Пуштај царе*.

Пуштај царе нашу земљу пуштај царе низ воду / и шта буде нека буде седи царе својој кући / имаш царе своју кућу имаш царе своју кулу / имаш царе своју цркву имаш царе своју војску / имаш царе пуно злата имаш царе децу своју / пуштај царе не долази седи кући не прилази / и ја хоћу своју земљу и ја хоћу своју кулу / и ја хоћу своју цркву и ја хоћу своју војску / и ја хоћу своју реку своју реку и планину / макар ништа друго нем'о хоћу царе то / макар црко макар пуко хоћу царе моје / да си трипут толки царе није царе твоје [*Змајеубице*, 379].

Песма је испевана у дугом стиху, а мелодичност се постиже репетитивним апострофама, пре свега. Први део песме јесте једно обраћање цару уз заповедни начин, док је други варијација тога – овога пута се уместо именице цар у вокативу који све има, употребљава заменица *ја* уз глагол који означава хтење, задржавши све у претходном делу поменуте мотиве, чиме се постиже паралелизам. Лирски субјекат, према томе, себе и цара ставља у исти ред у људском смислу, обојица су људи и имају потребу за припадањем и за присвајањем и одвајањем онога што је своје од онога што је туђе, макар и по цену живота. Оно што се уочава јесте намерно изостављање интерпункцијских знакова, чиме се оставља утисак да се сонг изриче у једном даху. Нагомилавање речи „царе” у сонгу (појављује се чак 14 пута иако је реч о песми са само 12 стихова), и то углавном у оквиру анафора, што на почетку стиха, што на почетку другог полустиха, говори о тиранској фигури која наткриљује све бедне животе, одузимајући им чак и оно мало људског достојанства којег су жељни.

На тужбалицу, због запевања, подсећа сонг *Јадан био мајци* Сељака Митра.

Јој ђаци јадан био мајци / дошли ђаци јадан био мајци / да сам знао да се сакријем / деда ми се за пушку хватао / прадеда ми колац прогутао / је ли јунак ђак / изједе га мрак / јесам ја јунак / изео ме мрак / да се легне сад не могу / куда да идем / да се ради е то могу / јао ђаци јадан мајци / боже ми помози [*Змајеубице*, 383].

Лирски субјекат ове песме преиспитује свој положај, своје одлуке и поступке. Иако сâм себе проклиње, очекујући тешке последице, он и даље чини то што чини, питајући се је ли то јунаштво. Метафорички описи насилних смрти, које као да се преносе с колена на колена, указују на тешку судбину сељака, али и на њихову борбеност.

Песма Сањане Девојке *Детету* почиње нежно, са мајчинским упутствима сину, но прераста у ангажовани сонг о неједнакости међу људима, о подели на њих, царски народ и на нас, који *нисмо исто што и они*.

Кад порастеш гледај право / не онако баш у очи / немој горе немој доле / него гледај негде поред / немој да си много мутав / немој да се правиш бољи / но што јеси јер ми нисмо / исто што и они / јер имају моћног цара / јер имају много пара / јер имају катедралу / јер имају строгу правду / јер имају школе, људе / ниси исто што и они / лепше једу лепше пију / лепшом водом лице мију / само да си здрав и жив / не смеш бити ништа крив [*Змајеубице*, 392].

Овим сонгом указује се на то да се менталитет потлачености усваја одмалена, ради очувања живота. Страх је толико велики да мајке децу уче да морају да пазе како гледају и како се понашају у присуству *бољих*. Моћ је оно што управља свачијим животима. Анафоре *немој* функционишу као забрана која се упућује у облику савета, а анафоре *јер имају* дају објашњење услед којег се забрана изриче. Сонг одише ритмичношћу. Сврсисходност упутстава која се дају на почетку открива се на крају – реч је о алатима за преживљавање јер у таквим околностима човек се лако може пронаћи кривим за ма шта, и још лакше потом изгубити главу. Средишњи део сонга разоткрива свест народа о пореклу моћи глачитеља: политичка моћ, економска стабилност, религиозна утемељеност, правно уређење, образовање и људство на крају. Важно је напоменути да је дете у колицима, односно да су људи не само помирени са својим тренутним потлаченим положајем већ немају ни трачак наде да ће се тај положај у будућности променити. Милена Марковић у овој драми кроз различите сонгове, отпеване од стране најразличитијих ликова у разним околностима, увек открива исто – друштвену неједнакост и потребу потлачених да на њу

одговоре отпором. Овим се само појачава утисак неизбежности онога што је уследило, а то је Први светски рат. Ауторка као да покушава да покаже микродетаље који су до тога водили, усмеравајући се на мале људе, оне који у таквим историјски преломним тренуцима, највише страдају, али и оне који историју ломе, једнако како се она преко њихових плећа прелама.

Драма *Деца радости* има двојакe сонгове – оне које изводи Песник, који се изводе уз рок музику осамдесетих и хитови су, па их самим тим издваја и другачији тон, и оне које изводе други ликови у драми. Први сонг јесте онај који пева Песникова Мајка при рођењу свог детета.

Проћи ће проћи ће / кад обере звончиће / када прође ливаде / када прође шуму / када прође реку / кад уђе у море / а у мору риба / што по мору гиба / ено тамо кита / што по мору скита / проћи ће проћи ће / све до друге стране света / а на другој страни света / има једно лудо дрво / испод дрва тупа рупа / све што боли у њу трпа / проћи ће проћи ће / а кад прошло друго дошло [*Деца радости*, 113].

Рима коју ауторка употребљава у овом сонгу подсећа на ону коју проналазимо у песмама за децу – једноставна је и певљива, но између њих крије се рефрен *проћи ће проћи ће* који упућује на патњу и бол које треба савладати у датом тренутку. Друга страна света која крије неоткривено подсећа на бајку, но оно што се налази на крају откривалачког пута јесте рупа пуна бола – још једном је изневерено очекивање посреди. Не само што се непрестано алудира на немогућност останка у садашњем тренутку јер он превише боли и акценат се ставља на будућност у којој је он прошао него се мисао о тешком животу продубљује и даље леонинском римом у крајњем стиху. Нема одмора и нема олакшања, а трпљење постаје животна девиза, што смо већ навикли када је драмски свет Милене Марковић у питању. Официрев сонг који пева пијан у кафани, када се после рођења сина суочава са својим непроживљеним животом, пропраћен је његовим неуспелим покушајем да се удави каишем док стоји на кафанском столу.

Кад сам био млад сваком добру рад / поповску сам ћерку хтео а образ ми био цео / она усне имала је као пуна шака дуда / она груди имала је да ти буде пуна рука / она срце имала је девојачко смело мало / мој брат њу је оставио срце јој се поцепало / водио сам је на траву дала ми је што и њему / није дала што и њему није ми се насмејала / није дала што и њему после мене заплакала / где си срце где си душо где си око моје мало / отишло си ти на дрво са дрва се зањихало / зањихало зањихало, скидала те моја мати / оплакала и опрала да те могу богу дати... [*Деца радости*, 121].

Дуги стих песме у складу је са тужном тематиком, носталгичном, а песма је испевана у ритмичком смењивању леонинске и парне риме, те анафора и понављања унутар стиха. Опис девојачке лепоте није типичан (на пример, усне се пореде са пуном шаком дуда), али свакако оставља утисак изузетности. Иако је песма о првој љубави која се завршава трагичним исходом, она је уједно и песма о ривалству међу браћом. Ословљавање вољене жене средњим родом у крајњем делу песме има за функцију да појача њену невиност, као да је дете које страда спрам туђе насилности. Еуфоничан опис њене смрти открива да је лирском субјекту и даље, иако су године прошле, тешко да се суочи са губитком. Ове две песме указују и на различите перспективе рођења детета – мајчину и очеву. Док је мајка у тренутку, опхрвана порођајним боловима и мисли на живот који се рађа, отац се у кафани препушта носталгији, потпуно одвојен од онога што се дешава, чиме је већ тако стављен у привилегован положај у односу на своју супругу.

Сонг који пева Анђео Екстазе упућен је деци – овим сонгом отвара се његов однос са њима, односно започиње живот који ће их одвести у прерану смрт.

Добро ми дошли децо моја / ја сам радост твоја и твоја / ја сам музика прогнаних на острво
сласти / ја сам отрован цвет у мојој си власти / дајем ти смех и победу без борбе / дајем љубав
силну што прође и оде / узимам само лепе и добре / ко неће са мном нек одмах оде / и нека га жеља
мори и боде / пођи сада са мном држи се за реп / отвори широм очи немој бити слеп / немој бити
послушна кротка / како је дивно није дошло до грла / како је дивно није дошло до носа / лепота и
радост и вечита младост / шта видиш убери шта не волиш баци / не брини за сутра и не мисли на
јуче / лепота и радост и вечита младост / док дође до очију видећемо света / док дође до краја биће
игра лепа [*Деца радости*, 137].

Основни мотив ове песме је радост, а она је писана као дочек пред уласком у имагинарни
простор непрестаног ужитка. Но, отрован цвет који влада другима најављује да такво стање није
трајно, што се огледа у вечитој младости – вечитој јер је заустављена. Победа без борбе
подразумева вештачко постизање среће, односно свет дроге у који ће деца закорачити. Рима реп–
слеп позната нам је из дечијих песмица, али лепа игра која наступа није дечија и није наивна јер
води право у смрт. Посебно су занимљиви сонгови Анђела Екстазе којима се обраћа појединачно
деци, па му они на строфе сонга реплицирају. Тако ће певати Песнику:

Дај ми се дај ми се / да ми своје живо срце / дај ми своју вечну душу / дај ми да уђем у тебе.
// [...] Сви чекају на тебе / сви сањају о теби / сви желе да буду као ти / сви желе да их јебеш / живеће
због тебе / умреће због тебе // [...] Мислиће да су велики због тебе. / У својим малим собама. / Са
својим бедним очевима. / Са својим угашеним мајкама. / Желеће да уђеш у њих. / Желеће те у
својим главама. / У својим пичкама и гузовима и устима. / Послаћеш реке семена / Деца ће бити
рођена. // [...] Толико радости. / Толико живота. / Толико туге. / Толико дивне смрти. / И пропасти.
/ И спасења [*Деца радости*, 161–162].

Док се Песник у почетку опире, он ће убрзо пристати на улогу идола широких маса која
му је дата, а коју Анђео Екстазе својом песмом само наглашава, варирајући од романтичних до
ласцивних мотива. Чини се као да поставља Песника на пиједестал, у улогу спаситеља, коју овај
радо прихвата. Сонг који пева Принцези другачији је. „Ја ти узем и ја ти дам / мене мрзиш и
мене волиш / ја сам твој и ти си моја / ми смо заједно ти и ја. // [...] Само још једном те љубим ја /
и ти у мом наручју дрхтиш сва. // [...] Јеси ли спремна за загрљај мој / да те понесем љубави
великој?” [*Деца радости*, 163–164]. Ова песма је ритмична, уз правилну употребу риме, нежна је,
као најављива љубави којом се завршава, но испоставиће се да пољубац о којем се у песми говори
јесте пољубац смрти. Снажно присуство лирског субјекта у складу је и са његовом доминацијом
у Принцезином животу. Он је персонификација наркотика који влада њоме. Једнако је нежан сонг
којим се обраћа Музи.

Ти си најлепша од свих / тебе волим ја / пођи са мном сада ти / све до краја / само немој да
ме питаш / где сам био / само немој да ми причаш / сад о себи / ја те знам љубави / ти си моја
љубави / пођи са мном сада ти / ништа не мисли / само играј / играј за мене сада ти / једина љубави...
[*Деца радости*, 189].

Стихови су кратки и ритмички повезани, иако се ритам мења. Оставља се утисак да
мелодија наставља да тече и природно долази до паузе изражене са три тачке на крају песме.
Апострофа *љубави* којом јој се обраћа указује на то колико је Муза желела да буде вољена, и то
од стране оног који није могао да је воли.

Први Песников сонг, као песма једне рок звезде, изазива падање на колена оних који су на
сцени – Песник постаје познат.

Мама дај ми да живим / ја нисам твој пусти ме ти / оче дај ми да будем слаб / ја нисам добар пусти ме ти / брате дај ми да те убијем / ако ме волиш пусти ме ти / сестро дај ми своју љубав / прими ме и спаси ме ти / када дође тама / она ме узима / у њене меке руке / падам сад ја / желим крв и светлост / из хиљаду грла / и да птице стану / када певам ја / оче убићу те / мама умри ти / брате дај ми срце / сестро дај ми руку / када дође тама / она ме узима / у њене меке руке / падам сад ја / желим крв и светлост / из хиљаду грла / и да птице стану / кад почнем да певам [*Деца радости*, 153].

Овај сонг подразумева специфичну музичку пратњу и тако је и писан – у стилу рок песама осамдесетих година. Рефрен открива жељу за славом, светлошћу позорнице која побеђује таму унутар лирског субјекта, док се строфе фокусирају на породичне односе и жељу да се измакне из родитељских руку које га спутавају. Сонг после Принцезине смрти има друкчији тон.

Били смо деца радости и наде / где ћемо када је радост отишла / нас памте улице и другови мртви / ја сањам како те држим за руку / дошли су зли дани родили бесну децу / и сваки дан је тежак као ниско небо / чекај ме сачувај кревет за мене / чекај ме сачувај тањир за мене / чекај ме и знај да се сећам / чекај ме и знај да те сањам / твоје танке младе руке као / кора од брезе као прва трава / твоје усне што се смеју и твој глас / нисам знао да ће да прође / мислио сам вечно ће да траје / нисам ти био добар као што си мени ти / нисам застао и дисао и гледао сада само / питам и плачем и смејем се чекам да / чекај ме и знај да се сећам / чекај ме и сачувај кревет за мене / да у њему спавам као дете што сам био / у неком другом свету / овај није за мене [*Деца радости*, 165–166].

Трагичност извире из сваког стиха, доживљавајући кулминацију у последњем, којим се одбацује овај свет, односно место лирског субјекта у њему. Опкорачења указују на недовршеност, не само идејну већ и животну – зато се и апострофира неименована, прерано отишла жена која треба да чека, што је наглашено анафорама. Ауторка се служи необичним поређењима и метафорама – зли дани рађају болесну децу, дан који је тежак као ниско небо, руке танке као кора брезе и младе као прва трава, све то указује на оригиналност Песника. Богатство његовог стваралаштва открива управо разноликост песама – тако ће сонг који пева Музи бити посве различит.

Мала девојчице дођи код мене / немој пуно да причаш и да ме питаш / ја тебе волим што немаш прошлост / ја тебе волим што не тражиш ништа / ти другом дај своје бедне снове / из мале собе са четвртог спрата / ти другом дај свој мали пакао / из прљавог ходника велике зграде / обуци ципеле што доносе ми снове / о мојој младости која није била / играј за мене и насмеши се мило / дај ми се цела без питања / дај ми се цела без тражења / волим те мала девојчице / не могу ништа ја / не могу немам да ти дам [*Деца радости*, 174–175].

Разлика у годинама лирског субјекта и предмета његове жеље у складу је и са неравноправним односом о којем пева – она даје све, а не добија ништа до присуства у друштву велике звезде, што је у складу са „репутацијом” музичких рок звезда осамдесетих година. Последњи Песников сонг заправо је песма о Ратнику.

Мене је тата послао у рат / и мама ми је испекла колаче / по први пут су јој успели добро / последњи пут сам их појео ја / ја трчим по ливади и тражим шуму / тамо да легнем да одморим мало / тако сам трчао за лоптом / тако сам трчао кад неко је јачи / мало ко је боље трчао од мене / мало ко је скакао боље од мене / где су ми сад ноге / где су ми сад руке / последње што сам видео је торта / на њој свећице двадесет и две / ја могу све са двадесет две / ја могу све са двадесет две / могу да умрем ако ми се хоће / ко си ти да ми кажеш да станем / стани сине мој / пољуби брата свог [*Деца радости*, 184–185].

Ауторка се у овом сонгу поиграва са стихом познате рок песме⁶², али заправо указује на несрећну судбину генерације коју је рат дословно уништио (слично као у драми *Шине*). Почиње исповедно, благог тона, а завршава се скраћеним стихом, жустро, у заповедном тону, али све време са одређеном дозом трагике. Лирским паралелизмима се у стиховима прелази на наредни сегмент, где се исти мотиви појављују, али у другачијем контексту.

Нема пуно сонгова у драми *Пет живота претужног Милутина*, али је скоро читава драма написана као песнички уређен говор. Први сонг на који наилазимо јесте онај који певају три гаврана – питању је, дакле, један трио.

Полетела булбул птица / преко брега бреговита / преко горе зеленгоре / Хајдук Марко шумом ходи / Турке бије и уходи / Мајку своју да освети / Туђе крви да осети. / Поочима укопао / Костима се поиграо / Љути Марко он самује / Црни Марко не тргује. / Јунак силни над силнима. / Што по шуми снагу има. / лети птицо булбул мени / па ми брата мога нађи / да ми дође мени мили / да заједно остарили / да заједно планином / да заједно долином / брат до брата нема рата [*Пет живота претужног Милутина*, 211].

Песма има две целине – једну у којој гавранови, традиционални носиоци лоших вести, описују шта се дешава кроз нарацију, и другу у којој се јунак о којем је претходно певано директно обраћа птици с почетка песме. Ауторка употребљава стилске фигуре типичне за епску народну поезију, као и регистар појмова. Песма је испевана тако да прикаже промену у јунаку који од *малог* постаје *хајдук*. Иако гавранови у епским песмама традиционално доносе лоше вести, овде се још увек не открива шта ће се то лоше десити, и по кога ће (и да ли ће) бити лоше. Ауторка користи и мотив славуја, птице за коју се везује леп пев, те се она стога углавном појављује у контексту љубавних песама, но овде се њен пев не спомиње – већ је акцензован њен лет. Песма коју пева Млада испољава њену чежњу.

Ноћи о ноћи, мила другарице, / мрак ми љуби лице, певају ми птице / што нису заспале, а кад заспу / тишина ме грли, био си ми први / први и последњи, чекам твоје писмо / љубим твоју руку, где си сад драги / да ли љубиш другу, или си под земљом / празне су ти очи о ноћи о ноћи [*Пет живота претужног Милутина*, 242].

Апострофира се ноћ с почетка и с краја песме, као период који је пун тајни и у којем може слободно да се машта и да се испољавају хтења. Рима је присутна и једноставна је, као и метафоре којима се ауторка служи да дочара стање једне младе жене чији муж ратује. Ауторка се поиграва са романтичним сликама чинећи их једноставним, а ова песма се претвара у позив Тихомиру да задовољи жеље младе жене. Редитељев сонг претходи снимању филма на које се спрема, а чији је план нејасан, „У шуму у шуму у наш крај / у шуму у шуму тамо је рај / путниче лези на саг од траве / и стави крошњу изнад главе. / небо ти покров очима прави / чисто у срцу, јасно у глави / заспи са миром живот поздрави / чисто у срцу, јасно у глави” [*Пет живота претужног Милутина*, 264]. Правилна употреба риме уз богатство стилских фигура чини песму мелодичном, скоро идиличном. Имајући у виду да Редитељ помиње виле, богиње, амазонке и пастирице приликом објашњавања лика који треба да игра Инжењерка, чини се да овом песмом само потцртава своју општу идеју о идили у природи, уз једнако опште необразовање о појмовима које узгред помиње.

⁶² Песма *Ја могу све са двадесет и две* у извођењу Бајаге и инструктора, писана за филм *Грозница љубави* из 1984.

У овом делу позабавили смо се сонговима које певају појединци, евентуално дуетима, и једним сонгом у три гласа. Остали сонгови које пева мноштво ликова, налазе се у наредном делу посвећеном хоровима и хорским песмама – а такви су сви сонгови драме *Ливада пуна таме*. Сагледавањем свих ових сонгова, уочава се једна свеукупна немоћ драмских јунака коју они често не умеју другачије него лирски, кроз песму, да изразе. Иако су им животи, приче и околности у којима се налазе другачији, судбина им је свима иста – осуђени су на страдање и пропаст. Правећи драмске паузе сонговима, Милена Марковић позива гледаоца да застане, да се заустави и заједно са јунацима остане у тренутку, загладан над њиховом судбином.

Као што Ролан Барт тумачи брехтовски гест као *присуство свих одсуства* (сећања, емоција, обећања), сонг постаје простор свести о изгубљеној суштини бића и света. У драмском свету Милене Марковић трагедија бића је у спознаји, присуству одсуства, губитка суштинских вредности: дом није заштита, мајка губи мајчинство, успаванка не успављује, бајка нема срећан крај. Делез и Гатари су такав модел приказивања света изложеног насиљу системског мишљења назвали *ризом* – антигенеологија која представља средину између ствари и бића, непостојање фиксних идентитета [Копицл 2018: 85].

Сонговима се потцртава оно што је претходно наговештено, у дијалозима, дидаскалијама, драмским ситуацијама – драмски свет Милене Марковић осликава простор лишен илузија и идеала, свирепу стварност која нарушава основна људска права и која појединца баца на колена. То што се овакав свет исказује и драмским и лирским језиком омогућава његово вишеструко проживљавање – и путем рација, критички, и путем емоција.

Форма сонга у њеној драми постаје и својеврстан простор негирања света моћи, врхунски чин побуне, како то тумачи Светислав Јованов, али пре свега замена за катарзу коју је савремена драма изгубила, или ничеанска потрага за метафизичком утехом. То непостојање катарзе постаје суштина трагичности савременог јунака, а сонг постаје израз спознаје тог одсуства, присуства одсуства [Копицл 2018: 17–18].

Снага драма Милене Марковић се крије управо у поетском, у сонговима и поезији која извири из сваке реченице. Пратећи свој ритам и метар, оне понављањима наглашавају и упозоравају на место човека у изразито трагичком свету, али ипак пуном неочекиване лепоте. Иако фрагментарне, драме су поетски заокружене, делују целовито. Језик Милене Марковић је чист и јасан, све је прецизно исказано, чиме се постиже посебна експресивност. Читајући ове драме, препознајемо себе, уочавамо лице и наличје света у којем живимо и питамо се можемо ли ишта урадити како бисмо га учинили бољим. Сонгови извиру из ових драма као израз ламентације, али и беса, без обзира на то да ли је реч о већ постојећим песмама ауторке, прерађеним или у целовити пренесеним популарним песмама или сонговима насталим искључиво за потребе драме. Они ауторки дају могућност истицања одређених сегмената или коментарисања радње, па зато често подсећају на антички хор. Без њих драме би остале без свог средишта, без ослоњања и суштине, и такве би биле знатно осиромашене и не би ни упола снажно дотицале болну тачку унутар читалаца. А ипак, иако делови веће целине, сонгови се могу читати понаособ и сасвим равноправно са поезијом Милене Марковић.

8.5.2. Хор

„Сваки пут хор означава дистанцу у односу на радњу, на осећања која она изазива, на размишљања на која подстиче, па и у односу на сукобе вредности које ова садржи” [Иберсфелд 1996: 143]. Хорске песме традиционално функционишу као спољни коментар, као појава која нам са стране нешто саопштава, објашњава, употпуњујући слику света који је пред нама. Хорови су различити, сачињавају их другачији ликови, некада су јасно обележени као хор, а некада су само скупина појединаца, појављују се у различитим тренуцима – не само у прелазним као у античкој драми. У сваком случају, они јесу (или би требало да буду) нека врста објективног приказа драмске ситуације, или макар једно могуће гледиште на њу, из угла одређене скупине људи (најчешће класе).

Када је реч о хору у драмама Милене Марковић, он се појављује у разним облицима, наглашено и скривено, и са различитим функцијама. Уочава се чак од прве драме – када јунаци *Павиљона* заједно певају навијачку песму на крају. „Наравно, није то онај хор из античких трагедија, али има тај глас узвишеног патоса и у свом брехтијанском руху нове форме колективне свести и у гласу различитих социјалних и политичких група, као хор студената, радника, сељака” [Копицл 2018: 72]. У драми *Шине* популарну песму *Све је лако кад си млад* изводи војска, па се условно речено може говорити о употреби хора.

Војници се тако истовремено доживљавају као још увек деца која се играју рата уз архетип иницијације у свет друштвено прихватљивих идентитета, у игри нарочито агресивној јер се свесно гради нова матрица конструисана на претходном културном искуству. Исте речи у новом контексту, потпуно огољене у свом сировом, скоро обредном значењу, добијају симболичка обележја културног империјализма који подразумева насилну промену значења тела текста [Копицл 2018: 62–63].

У ове две драме, према томе, нема правих хорских песама, али има хорског извођења, што указује, пре свега, на заједништво, односно заједничко преживљавање предодређене судбине.

Поетски гледано, сонгови су засновани на понављањима и на ритмичности која се тиме постиже. Оно што је увек најупечатљивије у сонговима Милене Марковић је њихов крај, који изненађује и често испада из унапред успостављеног ритма. Управо је у понављањима и звучним стилским фигурама суштина сонгова које певају Патуљци, а који су углавном сексуалне конотације, чиме се они који су у бајци представљени као добри, вредни, ведри спасиоци девојке у невољи, овде откривају као насилници, намучени људи који морају да раде и који покушавају да се насиљем задовоље јер другачије не умеју. Патуљци су заступљени са више сонгова и они сачињавају хор који се појављује у драми *Брод за лутке*, мада имају тек назнаке типичних особине хора. Први сонг је *Девојчице*:

Он је довео било их је три / једна је повратила / остало их две / друга је отишла / остала је
једна / једна ко ниједна / ништа нема за нас / руке да нас грле / то је спас / и да праве колаче / ми
немамо девојчице / ми немамо / хоћемо руке да нас грле / хоћемо колаче / хоћемо да нам попуши /
понекад / ми не тражимо много / то сваки човек мора да има / понекад [*Брод за лутке*, 130–131].

Гледајући песму као хорску унутар драмског дискурса, једино што се уочава од типичних особина таквог израза јесте извештај, давање информација о ономе што се десило претходне вечери. Но, убрзо извештај прераста у исказивање личних жеља које су усмерене ка женском телу, а оно је доживљено као оруђе намењено за задовољење мушких потреба. Патуљци, дакле, овим

сонгом исказују своју природу која није радничка, као у бајци, њихов понор није рудник него је еротски, они су сасвим усмерени на сексуално и мрачне дубине које их карактеришу с тим су у вези. Друга песма коју ауторка зове поскочицом насловљена је *Пилица*: „Ко храни пилицу / ко храни рилицу малу / са чим / са чим / јој јој пилицу малу / јој јој рилицу малу” [*Брод за лутке*, 131]. Хедонизам као одредница јесте нешто на шта су Патуљци усмерени, на телесно у сваком смислу. Занимљиво је да Снежану зову пилицом, тиме јој наизглед тепајући, али заправо заузимајући јако доминантан положај у односу на њу. Слично је и са *Пилицом поскочицом 2*: „Спава мала пилица / у нашој лепој кући / срце нам је пуно / у нашој лепој кући / напустила је свој кревет / који мама спрема / пилица чека / да почне живот / пилица чека / да почну снови / о, дивни, дивни снови / ми смо прави за то” [*Брод за лутке*, 132]. Узимајући улогу посматрача-коментатора, Патуљци испуњавају делимично традиционалну хорску функцију, но смех којим се песма завршава потврђује ироничан тон у којем је отпевана. Они нису ти које Снежана занима нити желе да јој пруже уточиште или помоћ приликом потраге за собом у коју се упустила. Последњи сонг Патуљака *Доле* потврђује њихову природу на коју смо указали: „Сваки дан ми радимо / овде доле / ту долазе разни људи / овде доле / ми ћемо да умремо / овде доле / а људи ће да нас памте / овде доле / неће знати / како се ко зове / како се ко зове / овде доле” [*Брод за лутке*, 139]. Није случајно што се инсистира на рефрену који се понавља после сваког стиха – то *доле* јесте мрак, наркоманско легло, друштвена маргина у којој не важе правила уобичајеног живота, али уједно и утамниченост у том таквом доњем свету.

Истиче се, у вези са драмом *Наход Симеон*, инспирисаност античком трагедијом не само у смислу тематике и мита о Едипу већ и појавом хора калуђера и хора удовичиних пратиља, а потом и клетвом садржаном у Циганкином сонгу (о чему је већ било речи), и то клетвом која се остварује (као Касандрина у Есхиловој *Орестији*) [уп. Ђинђић 2019: 52]. Хор калуђера пева веселе песме, које прате рад. Сонг *Калуђерска*: „Ја кад оплевим сунце ми се смеје / кад заложим пахуља ме греје / кад посадим кишица ме гаси / када падне ноћ боже мене спаси. / Милун је волео да поједе пуно / и пио док је јео / Јован је волео само да пије / а пити није смео / Јован је волео да слуша / песме оне тужне / Милун је волео да слуша / песме оне ружне” [*Наход Симеон*, 196]. Док уводни део певају сви калуђери, онај који осликава Јована и Милуна пева један, који излази испред свих – што подсећа на улогу античког корифеја. *Калуђерска* песма открива чари калуђерског живота, који тече складно са природом, али који није лишен греха и грешних мисли које долазе ноћу. Контрастно представљање двојице калуђера, већ познатих из ранијих сцена, само наглашава њихову природу и прошлост од које су побегли у манастир. У наставку ће се смењивати Јован и Милун: „Откад нађо Симу Симеона, / живим ја за њега... // Откад нађо Симу Симеона, / учим га ја све што знам... // Сима је златан дечко, коса му је лепа и очи / су му лепе и добар је дечак и смеје се лепо / и хоће да послуша и сви му се радују... // И Сима се свему радује / И буби и лептиру, Сима Симеон...” [*Наход Симеон*, 197]. Овај наизменичан пев открива однос двојице јунака према детету које су пронашли у реци. Калуђери ће хорски наставити да га портретишу:

И са непуних годину пола тепсије гибанице / и са непуне две десет сарми... // Једанаесту му нисам дао / да поједе. // Сима Симеон / и после се попне на крушку / и све крушке са врха поједе / ове доле донесе нама / да правимо ракију / и све шљиве поједе са врха / оне зелене / и не поквари стомак / и грожђе легне па га једе устима / непрскано грожђе устима га једе / и пије из потока / Сима Симеон / и плива ко риба / Сима Симеон / и пева ко птиче / Сима Симеон / не да да му сечемо косу / Сима Симеон / не да косу / а браде нема / Сима Симеон / не / леп је ко девојка / Сима Симеон / јој [*Наход Симеон*, 197–198].

Рефрен који је име јунака о ком песма говори само наглашава то да је он запосео читав манастирски живаљ и да су сви очарани њиме, његовом посебношћу о којој се у песми говори, а која се махом ослања на телесност, хедонизам и лепоту. Ова хорска песма има улогу представљања ликова, њиховог портретисања и важан је елемент карактеризације јунака. *Удовичина песма* коју она пева док су поред ње пратиље није хорска песма, но будући да иза ње стоји пратња, чини се као да је она вођа испред хора.

Идем у своју кућу / у свој затвор / идем у своју кућу / у свој гроб / идем у свој кревет / у своје миле ланце / идем у своју башту / у своје трње / идем у своју шталу / у своје благо / идем да бројим шушке и гризем злато / идем да ставим груди на јастук / идем да ставим стомак на јастук / гледај ме гледај са слике / чувај ме са оног света / умрла би слатко [*Наход Симеон*, 222].

Низ анафора од којих се песма састоји (а које су у првом делу песме присутне и унутар стиха), наглашава неповољан положај Удовице. Њен дом је њен затвор, а пратња су чувари. Заробљеност о којој сликовито, поетски говори важна је јер ће најавити ослобођење које долази са појавом Симеона. Жаргонски изрази, тако карактеристични за језик Милене Марковић, присутни су и унутар сонгова.

Сонгови драме *Шума блиста* које певају девојке имају елементе народних лирских песама. Сонг *Шећер за душу* почиње као хорска песма коју певају све девојке, а онда се појединачно издвајају гласови како би свака од њих отпевала своју животну причу. „СВЕ ДЕВОЈКЕ: Хлеб и млеко хлеб и млеко / са мало шећера / мени моја душа пева / за мало шећера” [*Шума блиста*, 257] – овим стиховима сонг почиње и завршава се, у питању је затворена композиција, а стихови најављују народни лирски напев. Храна која се помиње јесте основна, док мало шећера за душу представља жељу девојака да осете макар мало среће и лакоће у својим тешким животима, о којима ће сведочити унутарње песме. Тако Дете пева: „Мој драгане душо моја / лепа су ти кола твоја / погинуо си крај пута / фамилија оста љута. // Нисам крива нисам крива / веш сам нови купила / живим петнаест годиница / нисам ноге скупила” [*Шума блиста*, 257]. Подсећајући тоном и изразом на народну љубавну песму, овај сонг указује на тежак живот петнаестогодишње девојчице која је већ удовица и која вечито трпи – љутњу фамилије, али и суровост живота који је приморава на такву судбину. Песма Смеђе је другачијег ритма, али једнако је трагична: „Око куће ограда ми / на огради срча лежи / очух мени срчу спрема / кад га видиш а ти бежи. // Не прескачи у авлију / ту је бесно куче једно / ујешће те насред врата / куче једно и још једно” [*Шума блиста*, 257–258]. Везани стих, строфичност и брз ритам најављују весели тон као контрапункт садржају песама. Плава ће певати: „Одакле сам шта те брига / а и шта сам чучумига / играм око шипке / играм исто пипке. // Шта пре било баш ме брига / а шта после чучумига / играм око шипке / дај ми мало пипке” [*Шума блиста*, 258]. Ауторка иде дотле да чак правилно користи осмерац, типичан стих лирских народних песама, пративши пре свега ритам. Тако и користи необичне речи, подударана ради. Свака од две строфе у сонговима девојака открива страховиту судбину, која подразумева трпљење и насилно понашање у породици, што доводи до приморавања на окренутост ка продавању сопственог тела. Песма коју пева Црна наглашава одбаченост, која се подразумева уколико жена не испуњава друштвом намењену јој улогу: „Јалова сам јалова сам / ал волим да живим / ко не роди ко не роди / не треба да једе / рекоше ми једног дана / можемо без тебе” [*Шума блиста*, 258]. Смеђа пева о отпору, о одметању од таквог, подмуклог за жену света (унутар сопствене породице), но оно што је чини трагичном јесте што будућност коју је за себе изабрала неће нужно бити боља: „Очух страشان стомак боли / зуби јастук гризу / а муж мој домаћин прави / узео ме близу / око куће близу куће / даље нисам смела / деца лепа ти дечаци /

само ћуте очи крупне / питају сад где је мајка / мајка лети преко поља / мајка оставила тајка” [*Шума блиста*, 258]. Сликавитим изразима се, исповедним тоном, указује на патње жена и насиље које се над њима непрестано врши. То што ове песме певају девојке којима је дата вилинска, магијска природа (о чему је било речи у поглављу о драмским јунацима), доприноси њиховој трагичности и оставља још јачи утисак на читаоца.

Марковић, да би сажетије представила ликове девојака користи мотив виле. Прво га наговештава у сцени чешљања кад, примећен као свици, електрицитет у коси бива описан као последица некупања. Овом сменом легенде и реалног прелази се на нагађања зашто шума светли ноћу:

Плава: Није, него човек један је видео виле и умрео.

Црна: Вило, вило, ти си ми баш вила и ниси природна плавуша.

Смеђа: Вило, вило лепо женско

Овамо ти коса

А доле ти папци

Овамо за прстен

Онамо за супу

Вило вило лепо женско

Побегни из супе

Скочи скочи вило

Сестро моја лепа (Марковић 2009б: 92).

Двострукост младих женских ликова у овом случају није ’извор моћи, већ извор угрожености. Све традиционалне представе о граничној природи жене и моћи женских демона, бивају у драми Милене Марковић суштински десемантизоване’ (Пешикан Љуштановић 2008: 13) [Јанков 2011: 199].

Цитирани сонг транспонује двострука обележја – вилинску природу и косу као симбол лепоте, али и папке као оно што представља демонску, ружну природу. Бег који се помиње у складу је са позицијама јунакиња, оне, наиме, покушавају да побегну из свог напаћеног живота, али на том путу постају робље. Поред стављања познатих песама у другачији контекст, Милене Марковић некада као сонгове користи своје песме, објављене претходно у збиркама поезије. То је случај са сонгом „Мајчице” из ове драме, односно песмом „Реко моја речице” из збирке *Птичје око на тарابي*. Сонг у овим драмама постаје перформатив, он је простор у којем се може продубити тема којом се ауторка бави. Сонг *Мајчице* девојке певају смејући се, пошто је Тренер изударео Лолета.

Реко моја речице / прими мене мајчице / реко моја речице / од сумрака румена / од јутра ми блистава / а у подне опасна / реко моја речице / прими мене мајчице / да ти мене одведеш / до великих мостова / до великих градова / и до срећних народа / реко моја речице / прими мене мајчице / да ти мене одведеш / до великих мостова / и до страшних бродова / где се види застава / нека сва у цвећу [*Шума блиста*, 268].

Брз ритам седмерца, уз многа понављања, захтева и весело, радостан тон песме. Мотив реке је чест у драмама Милене Марковић, и овде значајан, а о његовом значењу смо детаљније говорили у претходним поглављима.

Хор војника у драми *Жица* пре свега има функцију да укаже на присуство војника на територији.

Јутрос сам добро јео баш / од куће стигло је / баш како волим ја / мајка ми је рекла коју маст да мажем / што сам се мало ојео између ногу / добио сам неколико кила овде / па сам се мало ојео / док ходам сам се ојео / звала је моја драга и рекла ми / да је на мене поносна / што војску служим ја / ништа ништа што сам мазо маст / нема одмора ноћас / ту су две велике газде / главати хтео да убије брку / јер му је бркин син јебо ћерку / али није убио брку него бркиног сина / а заједно су одрасли / и братимили се крвљу / само да оду брка и глава / мени су исти не знам који је који / обојица брата смрде // кад оду брка и глава / идем да убијем неку од курца / онда ћу лепо да се оперем / па ћу да намажем маст / пре спавања ћу да се помолим / и да напишем писмо мами [*Жица*, 288–289].

Средишњи део хорске песме личи на оне античке хорове који су ту да читаоцима, пре него што се одигра сцена у садашњости, испричају шта се међу ликовима десило у прошлости. Ауторка овде класичну функцију обмотава баналностима из живота једног војника, комбинујући притом контрастне мотиве молитве, писма мами и грубо исказаних телесних задовољстава. Оваквим сонгом се војници стављају у позицију обичног човека који ради посао који му је задат, али који мисли о другим стварима, њега рат заправо не занима, он само жели да лепо спава на крају дана. Монахињин сонг који она пева у пратњи других монахиња има посебан положај у драми, наиме, дата му је цела сцена која је по њему и названа *Ћеркина песма*.

Ај водо слатка / миришљава траво / ај земљо лепа / крвава / ту расли смо / једно до другога / син душманина / брата оца мога // широко небо / звезде позлатиле / милују руке / душманина миле / побеже псето / преко планине / мене остави / оца ми пљуне // ај убише га / узеше му главу / ај побегоше / преко планине / сирота љута / моја мајка мила / све оставила / преко планине // ај не живи се / преко планине / ај земљо моја / тебе сањам ја / ја тебе сањам / лепа земљо моја / ти ме не волиш / земљо крвава [*Жица*, 316].

Ова песма се по садржају надовезује да средишњи део песме војника, јер говори о истој причи – трагичној судбини двоје младих из зараћених породица. Осећа се форма и мелодија лирске народне песме, од уводних апострофа до оних крајњих. Поред елемената љубавне, уочавају се и елементи родољубиве песме, као и тужбалице, јер се жали за нечим што је прошло, уз узвик *ај* који се типично користи за изражавање бола. Хорска песма сватова којом дочекују младу у новој кући опет призива народне лирске сватовске песме: „Дошла нам је лепота / тешка нам је дошла лепота / кук широк да ради / рука јака да носи / коса тешка да пада / дошла нам је лепота / нисмо видели лепоту / дуго нисмо / сад да гледамо / сад да пипнемо лепоту / мало за нас да буде / лепоте” [*Жица*, 322]. Иако почиње као добродошлица, препуна дивљења лепоти, претвара се у сирову жељу да се та лепота доживи и осети сопственим рукама. Тако се ауторка поиграва са народним наслеђем, не романтизујући га, но дајући му застрашујуће примесе. Хорови у овој драми, дакле, коментаришу и допуњују драмску радњу, али и наглашавају окренутост ка телесном, потом окрутне услове у којима се драма одвија, као и на крају неповољан положај жене у таквом свету која утеху и сигурност не може пронаћи чак ни унутар своје породице и која је, кад се све сведе, увек крива и увек жртва.

Милена Марковић у драми *Змајеубице* уводи на неколико места различите хорове који, као антички, својим сонговима подржавају радњу и певају о ономе о чему се у дијалозима који им претходе расправљало (нпр. Хор писара и трговаца) или пружају различите тачке гледишта на одређени догађај, као што је случај са реакцијама на убиство Фердинанда (трговци, радници, писари и господа, сељаци, студенти) – из такве поставке ствари ефектније се сагледава један историјски догађај и његове последице, али се види и друштвена подељеност, односно класна

условљеност која управља не само животима људи него и њиховим ставовима и моралним вредностима. Иако није јасно назначен као хор (за разлику од других хорских песама у драми *Змајеубице*), ученици га, певајући заједно сонг *Кметодери*, сачињавају.

Ми весели кметодери / шта је било ми појели / кад је био Турчин главни / четири дана у недељи / морао си да им радиш / макар песак преносио / макар лишће преносио / женско мора да се да / кмет је стока најгора / сада нама иде воз / скроз доле на море / не бије нас нико више / имамо и жандаре / писаре и трговце / не знамо да читамо / не знамо да пишемо / биће деца трговци / писари и жандари [*Змајеубице*, 359].

Ангажовани тон песме експлицитно описује положај људи који су вечито нечији робови и који су, из турских, прешли у аустроугарске руке – оне у рукавицама, али и даље оне које управљају њиховим животима. Положај се побољшао, доневши пре свега могућност образовања за будуће генерације, но са образовањем, што ће се видети касније, долази и свест о себи и свом положају у свету и способност критичког мишљења. Ауторка пише песму у осмерцу, нема правилно распоређене риме, но ритам је постигнут употребом различитих стилских фигура које подразумевају понављања.

Као хорски није обележен ни сонг радника, насловљен *Пуца лomi*.

О камење где ћеш поћи / да ли ће ти сунце сјати / или слатка киша прати / ко ће сенку да ти прави / коме стајаћеш на глави / девојчици или баби / господину ил војнику / само нећеш мојој кући / моју кућу киша купа / моју кућу војска једе / моју кућу ветар зави / моју кућу јад направи / дугме, каиш, ластич / шипка, пушка, шлаг / доктор, ћата, ђак / свако кућу оставио / цару да се поклони / цару кућа / цару земља / цару камен у главу / скочи царе са камена / падни царе у дубине / преврни се до ђавола / ђаво камен ситно жваће / ђаво камен ситно крца / на све стране камен пуца / чизма, четка, метак / дошо црни петак [*Змајеубице*, 366].

Апострофа камења с почетка сонга одмах указује на то да је камење симбол нечега што жели да промени своје станиште, но боји се промене и новина које с њом долазе. Будући да је реч о радницима, они се заправо уједно и буквално обраћају камењу које ваде из каменолома, знајући да је судбина тог камена боља од њихове. С камења се фокус путем асоцијације помера на кућу, дом радника – низом анафора, уз персонификације и метонимије, као и метафоре, назначаваче се тежак живот препун мука. Набрајање уз употребу асиндетона форма је која подсећа на народну лирику, а присутне су и асонанца и алитерација, ради постизања милозвучности. Први ред набрајања означавају појмови који се могу повезати логички – у питању је нешто што спаја, што држи одећу да не падне, а трећи су занимања. Други почиње оруђем за борбу у који је залутао, чини се, појам *шлаг*. Четврти стих састављен од набрајања асоцира на војника. Мотив цара као присуства свемоћи којем су сви наклоњени и који над свима бди, ауторка користи како би указала на то колико је лако да се народ окрене против онога ко носи круну – што та круна више од народа отима, то ће пре народ пожелети да јој подари смрт. Мотив ђавола који се с мотивом цара повезује уноси елементе демонског, магијског чак, будући да ти стихови задобијају форму клетве, све до *црног петка* који означава крај.

Изгубљена младост, која свесно срља у смрт, слично Антигони, пратећи до краја своја убеђења, као и она, опрашта се са животом жалећи за недоживљеним младалачким радостима и љубавима. Да нема стихова о скорој смрти која прети у разним облицима, могло би се рећи и да је реч о једној серенади којом заљубљени младић покушава да омекша срце своје вољене. Баш због тога ту младост још више жалимо јер је нежна и искрена и јер иде путем којим се ићи мора.

Вечни живот се спомиње и овде, као у Жерајићевом сонгу, а оба пута се везује за јуначке заслуге које га омогућавају. Занимљиво је да сонг *Момачка песма* изводе сви мушкарци, а да се он изводи током сцене у којој се Гаврило опрашта са животом.

Што ниси цуро ватрена / младост је кратка и прошла је већ / док си ти бирала са мном се играла / зуби ти пропали груди ти опале / што ниси цуро волела / плакаћеш кад будеш увела. // Што ниси цуро ватрена / под метак идем ил омчу ил нож / што ме ти ниси љубила / била би једина била би једина. // Мученик ја сам проклети / само ме мајка љубила малога / што ниси цуро ватрена / да си ме љубила / у песми би остала / да си ме љубила / вечно би живела [*Змајеубице*, 386].

У овој песми обигравају паралелно ерос и танатос, виталност и еротичност које призива близина смрти огледају се у обраћању девојци која је изневерила младићеве жеље. Читава песма опевана је у односу ја–ти, какав је лирски субјекат и каква је девојка, те шта их обоје у будућности чека, а шта би чекало само да је она била *ватрена*, што се понавља као рефрен у свакој строфи. Тон песме је весео иако садржина то није, она је трагична, али одише и помирљивошћу, као да главни проблем младића није смрт која му се спрема већ љубавни неуспех.

Хор писара и трговаца, који Јова гледа с поштовањем, певаће прву, изричито обележену, хорску песму у овој драми.

Дете неће трговац да буде / масним парама да упрља руке / да се сваком ко му плаћа клања / и да ради од јутра до мрака / неће дете да се моли богу / неће да напуни часну кућу своју / да напуни кућу за својега сина / него дете хоће бајонет у руке / своје народу да продужи муке / на својему месу бајонет умаче / и да својом руком брани туђег цара / када дете ради од јутра до мрака / и богу се моли и кућу напуни / са масним парама и поштеним хлебом / онда ређа новце а новци владају / онда се он бори за себе и своје / новцима и радом тад моћни падају [*Змајеубице*, 369].

Дете о којем сонг говори јесте Гаврило који не жели да буде занатлија већ инсистира на томе да настави школовање, и то у гимназији у Београду. Он наилази на неразумевање своје средине, што се види из сонга, но брат ће га, у сваком случају, подржати. Овај сонг има функцију да укаже на различите погледе на свет међу припадницима различитих класа, али пре свега различитог образовања. Прљање руку масним парама је израз који указује на повређеност радника који свој хлеб поштено зарађују, они су увређени тиме што за некога то није довољно, што жели другачији живот. Ауторка тако показује на подељености у друштву.

У самом тексту *Змајеубица* Милена Марковић инсистира да, поред утицаја различитих идеологија, од епске традиције до социјалистичко-анархистичког покрета, у формирању свести актера организације Млада Босна саучествује и питање субалтерна, културе, свести и идентитета подређених друштвених група или заједница које не припадају елити и којима се пориче чак и могућност приступа хегемонској моћи великих култура Европе. Зато је важна субверзивна поетика кабареа, самосвест *веселог европског робља* док пева у хору сељака, радника, трговаца под светлима неонских реклама мењајући идентитете као костиме за наступ на сцени историје [Копицл 2018: 53].

Хорови изражавају своје гледиште на Гаврилов пуцањ, непосредно после акта, када су сами морали, иако нису криви, да снесу последице сународничког поступка. Функција ових хорских сонгова у складу је са оном коју има класични антички хор – ту су да би се чуо глас народа. Хор трговаца: „Кућа ми је запаљена / роба ми опогањена / све због ђубра што нас брука / све због ђубра што заупца / због тог гада и изрода / зашто нама мили наши / мили наши господари / ми смо ваши нисмо криви / помозите ако знате / служићемо док смо живи” [*Змајеубице*, 407]. Љутња, осећај неправедне казне, понизност – све се то осећа у овој песми. Трговци су, очито, довољно добро живели под царем да не желе и не могу да, у тренутку када су оштећени, сагледају

ширу слику. Нешто другачија је песма хора радника: „Кратак ланац а дугачак бич / зајам узми моја крвопијо / а кад дигнеш нову кућу / а кад ставиш пуно робе / ми ћемо да запалимо / ми ћемо да поравнамо / ми ћемо да запевамо / нови свет да направимо” [Змајеубице, 408]. Радници, пролетери, спремни су на промену и бунт. Они желе нови свет јер на својој кожи непрекидно осећају трагове робовласничке руке. Хор писара и госпде биће расположен слично трговцима, кад је о сагледавању догађаја реч. „Срамота је ово људи / срамоте нам род и школу / срамоте нам језик веру / срамоте нам земљу целу / погледајте свете / ми нисмо од њих / погледајте свете / ми смо од ваших” [Змајеубице, 408]. Доминантан је мотив срамоте, али и аутошовинизма, потреба да се докаже да су господа и даље господска, потреба да их поступак једног младића сељачког порекла не уваља у блато. Уследиће хор сељака: „Је ли неко нас питао / је ли неко нама дао / је ли неко нас гледао / устај гецо / устај роде / па се брани од госпде / чиновника зеленаша / трговаца мантијаша” [Змајеубице, 408]. Сељаци су пак увек потлачени, и од стране *својих* и од стране *туђих*, увек скрајнути и неупитани за мишљење, остављени као најневажнија категорија друштва, иако друштво на њима почива. Студентски хор другачије пева:

Млад човек не сме да живи за себе / млад човек не сме да живи за друге / ни за мајку ни за оца / ни за дете ни за жену / јер је живот мисија / јер га гледа добри Бог / јер га гледа читав народ / јер га гледа домовина / човечанство васиона / млад човек је једна сила / млад човек је једна душа / млад човек је један јунак / и млад човек ће умрети / од куршума од коношца / јер млад човек нема мајку / јер млад човек нема оца // јер он има само правду / само правду и истину / изнад себе доброг Бога / човечанство васиону / и он треба живот дати / за слободу и будућност / млад човек је један метак / млад човек је мртав јунак [Змајеубице, 409].

Као да се младост у овој песми изједначава са дужношћу, младић је дужан истини, правди, слободи, њима полаже рачуне, стога и нужно страда, као јунак. Полисиндетони којима се ауторка служи да би указала шта све млад човек не сме, где се све крију забране, остављају утисак решености и неупитности тврдње која се изражава. Поновљена синтаagma *млад човек* само наглашава његову трагичну судбину, која добија размере античких хероја, страдалих пред истим мерилима поменутих у песми. Морал који се мери метафизичким и принципијелност која је несаломива јесу трагичка кривица младог човека.

Сонг *Dance macabre* изводе сви, са Дамом Смрт као хоровађом који има соло деонице.

ДАМА СМРТ: Три реда бисера носи дама / за сваку годину за три детета / муж пушта крв за децу здраву / није у праву није у праву / у чипки рукавица бела / смрт је начела смрт је начела. // СВИ: Ћелави фратар хоца и поп / смрт вас појела скочила хоп. // ДАМА СМРТ: Дебели трговац дукате броји / а белу ћерку за удају гоји / узео их смрт људи моји. // СВИ: Ћаци у клупи песме пишу / и девојкама за врат нек дишу / ено је дошла смрт / а ви децо чувај. // ДАМА СМРТ: Жандари вино попили / женску на колена ставили / смрт заборавили смрт заборавили. // СВИ: Храна и пиће и дукат жут / чему то вреди кад дође смрт [Змајеубице, 417–418].

Смрт која све изједначава, а на коју сви умеју да забораве, познат је мотив који Милена Марковић користи у свом сонгу. Мелодичност песме, поготово хорски делови који личе на дечије песмице које се певају приликом игара, у контрасту су са тим, али у складу са идејом *плесом смрти*. Судар хедонизма и смрти која га у трену избрише потцртава поенту и позива на преиспитивање животних приоритета.

Завршни сонг драме, истоимена песма *Змајеубице* кратка је и почиње стиховима које изводи Франтишек: „Испод камена расте змија / у реци дише мршава риба” [Змајеубице, 419], који се односе на мотиве из природе, подсећајући на народну лирску поезију. Занимљиво је што ауторка помиње змију и рибу, што су у хришћанству симболи за ђавола, односно за Бога, као некакав исконски дуалитет. На те стихове се надовезује строфа коју певају сви: „А трава расте од

људскога зноја / цвет је порастао од многих суза / девојка плакала момка сахранила / момак је био змајеубица / кућа се прави од дрва / а дрво расте од крви” [*Змајеубице*, 419]. Мотиви зноја, суза и крви употребљени су овде као животни – они које човека чине човеком, али и који стварају свет, мада значе муку, патњу и смрт. Тиме што ауторка овим сонгом уз ове мотиве бира да заврши драму, поручује се да жртва није узалудна и да младићи јесу били хероји. Јунаштво се плаћа смрћу. Нема другог начина. Вечно име захтева јуначки подвиг. А на вечним именима расте неко ново поколење, неке нове *змајеубице*.

Ако се коралност дефинише као скупина реплика које измичу логичном развоју радње [уп. Sarazak 2009: 68], онда се они лако проналазе и у драмама *Деца радости* и *Пет живота претужног Милутина* (иако технички нема песама које се певају у више гласова), што у Песниковим монолозима, што у различитим сонговима. Они су ефектни и скрећу пажњу на себе баш тим одударењем, зато и јесу подесни да буду носиоци одређених значења и порука које Милена Марковић жели да пренесе гледаоцима.

Драму *Ливада пуна таме* отвара хорска песма. „Блистави крти целац снег / обљубио млади студентски град / будућност стасава громка / све девојка до момка / нараштај слободан смео / мали чекају да се роде / голишави се у животу згоде / ко ли ће а ко неће / а ко ће имати среће” [*Ливада пуна таме*, 283]. Хор ће у овој драми имати представљачку функцију – ово је пролошка песма која нас уводи у атмосферу драме, а у којој се издвајају неколико мотива. Простор и време збивања (зима у Студентском граду) и слободни млади људи, заљубљени, као и најављавања рађања дече. Ауторка се служи инверзијама ради ритмичности, као и паралелизмима и звучним фигурама. Друга хорска песма као да се надовезује на прву својом садржином: „Он млад и жесток / излива семе, да прекине неће / такво је време / она голубица чиста испира / блештава бедра под мостом открива / да се чисти не би више смела / написана је будућност цела / венчали се тајно / у општини трајно / он је збуњен она срећна / љубав ће им бити вечна” [*Ливада пуна таме*, 289]. Песма је веселог тона, но открива типичну ситуацију у којој се млади проналазе – непажња доводи до трудноће која онда води у брак. Чини се као да је то остварење девојачких, но не и момачких снова, чије су активности и преференце до такве ситуације довеле. Метафоричка слика девојке-голубице уметнута у окрутну реалност овде има иронијски замаха, а слично је и са последњим стихом који говори о романтичној, вечној љубави. Наредна хорска песма најављује стање детета које се тек родило, прве Мајчине ћерке – Невољене. „Једна је девојка баш несрећна била / па пожелеле да се није родила / а не би се ни родила бела / да им је гума на крају била цела” [*Ливада пуна таме*, 296]. У питању је само једна кратка строфа која сажима суштински проблем Невољене, идентитетски садржан и у њеном имену. Овај хор је, према томе, пророчки – он гледа у будућност и најављује догађаје уз весели тон, али и иронијски отклон према „идиличној” породичној причи. Насупрот њој стоји песма која најављује рађање Вољене, но њу пева Глас испред хора. „Другу девојчицу мајка је хтела / зато се родила весела цела / девојчица је расла и није плакала / мајка је много волела / зато је сестра на смрт замрзела / и човек пре него се роди / нека га клетва згоди” [*Ливада пуна таме*, 301]. Сонг има функцију и да укаже на проток времена и укратко, мелодично објасни шта се у међувремену десило, уз кратку гному на самом крају. Хорска песма на почетку сцене *Камион* тоном и изразима који се користе личи на дечију песмицу. „Камион, ронтонтон јури као авион / у камион седи бата попустила му кравата / у биоскоп ишли / под брезом се љубили / плъусну ситна кишица / ужари се брадавица / не сме сама да спава / млада учитељица / камион, рон тон тон јури као авион / паде бата у кањон” [*Ливада пуна таме*, 298]. Крајњи стих долази као нагли трагични завршетак једне посве веселе песме, што је паралела са наглим трагичним завршетком једног младог живота. Ономатопејски израз који ауторка користи само појачава контраст, а исту функцију имају и честе употребе рима.

Хорске песме стоје на почетку појединих сцена и припремају гледаоца за оно што ће се у сцени збити. „Вољена има година десет / зна да је страшно место свет / са мајком дошла је на планину / мајка је наставник / води рекреативну” [Ливада пуна таме, 308]. Инверзије указују на то да је ауторки стало до ритмичности и мелодије. Као да се овим кратким, веселим песмама контрапунктира немилосрдна стварност. Понекад се чак и имена сцена слажу са том уводном, првом песмом. Тако је у сцени *Сестра је трудна с првим дететом*. „Сестра је трудна с првим дететом / имаће их троје деца се не броје / и по први пут у животу јадном / сестре се воле у односу складном” [Ливада пуна таме, 317]. Живот окарактерисан као јадан јесте оно што најпре скреће пажњу у овом хорском сонгу – ауторка се не труди да проблематизује идеал већ указује на реално стање. Леонинска рима делује разиграно – као да је на крај другог полустиха стављена реч *броје* управо само риме ради. Последње две песме не започињу сцене, већ их завршавају.

Кроз трске плови чун / мада је месец пун / не видиш ко седи ту / мукло је плуска вода / под трском се змија / са месецом гледа / већ се данима сладе / крупним биволом / а рог му светли / на чуну брат и две сестре / запевали пуним гласом / прхну птица и за њом јато / помоли се сунца злато / вечно они плове / ничег се не боје [Ливада пуна таме, 330].

Ова песма је тачно иза срећног сећања на младост, док су све троје били живи, у сцени *Смрт родитеља*. За разлику од веселе песме којом је опевана братовљева смрт, ова је елегична, поетична, пуна мотива из природе – подсећа на романтичарски тон песама. Сонг почиње мотивима везаним за ноћ, за скривено, за опасности које вребају, а завршава се помаљањем светла и победом свих страхова. Као да троје путника плове реком смрти, улазећи у вечни живот. Сонг којим се драма завршава најдужи је од свих. Ова хорска песма наглашава поенту драме и кореспондира са Блејковом песмом која стоји као епиграф, на почетку.

На четири ноге са малим рукама / почиње ход по великим мукама / тек те је мајка од себе пустила / велика звер се на те стушила / она те љуља па те голица / да ли је риба или је птица / да ли је лепа или је ружна / и је ли весела или тужна / од звери не бежи / ћути и лежи / вежи је конопцима / прободи ножевима / твоје је једино тело / крвљу свезано цело / и крв ти душу саблзни / у глибу живиш у казни / живот дај другом не није крај / опет би живео живот тај / устани душо на ливади тамној / полети дивна ка љубави тајној [Ливада пуна таме, 341].

Ауторка овде даје свој одговор на романтичарски поглед на свет, играјући се са сликама човековог одрастања и стасавања. Живот је описан као *ход по великим мукама*, што је алузија на Богородичин пут кроз пакао, а велика звер која се спомиње симболизује све страхе са којима се човек уочава, који су у драми били персонификовани у виду чудовишта. Наредни стихови осликавају различиту природу страхова, а ауторка даје и упутство како се са њима носити – кључ је у суочавању, прихватању. Спомиње се и дуалитет човекове природе, телесно и душевно и вечита борба са којом се човек кроз живот носи, те љубав као коначни одговор.

Свеобухватно гледано, долазимо до закључка да је срж драмске поетике Милене Марковић у њеним сонговима (солистичким и хорским), у поезији. Они су семантички носиоци драме и у њима буја како снага емоција, тако и она покретачка, борбена. Контрапункцијом и парадоксалним везама форме и садржаја, ситуације и односа према њој, ликова и радње долази се до жељеног ефекта који још суровије и болније показује истину не само нашег доба него универзалну истину о човеку.

8.5.3. Цитиране песме

Ауторка се неретко служи епиграфима испред својих драма, цитирајући најчешће стихове – о чему је већ било речи. На два места ће се наћи познати енглески романтичарски песник Вилијам Блејк, те отуда закључујемо да је Милену Марковић занимала и поетика романтизма и поетика овог енглеског песника, који се занимао за вечно и чије песничке слике често личе на визије. Песници које она бира могу се описати као они у чијој поезији се огледа метафизичко поимање светлости и таме, трагајући управо за оним скривеним, недокучивим које произилази из дуалитета на којима се свет заснива. Није случајно што је Блејка одабрала да стоји испред две драме – *Наход Симеон* и *Ливада пуна таме* јер у обема се, на неки начин, израчунава са идиличним, романтичарским визијама живота, поготово се то да рећи за другу од наведених драма.

На почетку драме *Наход Симеон* стоји Блејкова песма *Врт љубави*. У њој се опева лепота коју крију гробље и камење, а у тумачењима ове песме се истиче да је заправо реч о оштрој критици цркве која спречава задовољавање жеља. Врт је симбол раја, а када се повеже са делом Милене Марковић, врт постаје место где чулна уживања (којих је прегршт) подразумевају одређену казну или проклетство. У драми је то Симеонов животни пут, од манастира ка манастиру, са свим авантурама између, на ком он постаје свестан своје физичке лепоте и телесних уживања. После инцеста, из врта блаженства он прелази у врт који је „пун камења и гробова [Ђинђић 2019: 53–54].

Лирски субјекат Блејкове песме изненађује се пред призором који памти из детињства – усред врта љубави налази се капела, негдашње место играња, за које се сада открива да је окружено гробовима, смрћу, а да се изнад затворене капије налази натпис – *Не чини*. Заповест која подразумева изостанак активности није јасна, чини се као да јој фали допуна која ће рећи шта је то што не треба чинити јер се овако да закључити како се захтева апсолутна пасивност. Камење на месту цвећа у складу је са ликом свештеника који трном везује радост и плете венац патње (који је директна алузија на онај који је стављен Христу) – нема места жудњама и радости на овоме свету, живот је патња и страдање. Као да се овом песмом руши илузија љубави или онога за шта се мисли да љубав јесте у детињству. Са одрастањем, долази и болно сазнање о смрти, забранама и апстиненцији. Све то је сасвим у складу са драмским светом *Находа Симеона*, као и са природом главног јунака окруженог калуђерима, који његово младалачко буђење сексуалности доживљавају као грех. Сазнање до којег Симеон долази води у патњу и у покору, али оно је изазвано инцестом, а не другим световним доживљајима, који укључују и оне еротске. У сваком случају, Симеона његова детиња, сасвим људска жеља да сазна ко је, да спозна себе и да пронађе своју мајку (што мисли да ће му донети срећу и испуњење), води ка пропасти, те ка смрти. Из предела невиности долази се до искуства, које руши илузије и доноси болна сазнања о реалној слици света.

Ливада пуна таме почиње крајњом строфом песме „На ливади пуној еха” која говори о клонућу деце, о веселости која је нестала и о игри која престаје са заласком сунца. Као и „Врт љубави”, и ова песма говори о одрастању као спознаји света који јесте заправо *ливада пуна таме*, па деци не преостаје друго до да се свију уз своје мајке, узалудно тражећи заштиту. Нечовечност света и разбијање илузија јесу теме које привлаче Милену Марковић, па стога она и бира Блејка и баш ове његове песме. Тама подразумева и изостанак светлости, нестајање, то је време у којем постоји негдашње сазнање о срећи, али је она сада недоступна, заменили су је страхови. Деца

драме *Ливада пуна таме* имају своје сапутнике-чудовишта који јесу персонификација њихових страхова, а једна од главних тема драме јесте однос деце и родитеља, посебно однос мајки и ћерки, па је цитирана строфа сасвим у складу са атмосфером драме испред које се налази. Ауторка бира да изостави две претходне строфе песме које говоре о негдашњој срећи, о сунцу које излази и о ливади која је пуна еха, којом одзвањају радосни звуци смеха и песама. Прелазећи одмах на тамну страну, она ствара драмски свет у којем се одмалена спознају и лице и наличје стварности.

Блејк је писао да све што видимо има и своју скривену природу, да је овај свет пун прерушених демона и анђела који те могу узвисити и сатрти. Свака животиња и биљка има своју светлу и тамну страну. Свет је варљив и окрутан, али је у својој бити радостан и обнављајући. Тако су овај текст и представа у бити обнављајући и племенит, јер је срж трагедије, између осталог, преображај човека [Марковић 2019].

Ауторка се управо у овом комаду бави дијалектичком природом света који је увек и светло и тама, и добро и зло изједна.

Поред Блејка, ауторка цитира Сергеја Јесењина, руског песника прве половине двадесетог века, имажинисту, прерано умрлог и нежног аутора који је познат по својим меланхоличним стиховима. Песма коју бира неименована је, настала мало пред његову смрт, а говори о младости која пролази. Ауторка је поставља као уводницу за драму *Деца радости*. Снежна мећава и тројка која јури пољем, а која је туђа, представљају суочавање лирског субјекта са пролазношћу и животним циклусима. Он више није млад, али неко други јесте, што га управо подсећа на све оно што је прошло. Запитаност лирског субјекта над срећом и младошћу којих нема, говори о његовом стању и сазнању о томе да све неумитно пролази. Иако драма *Деца радости* не говори примарно о пролазности, она приказује смену генерација и младост која се пребрзо и пренагло гаси, одлазећи директно у смрт. То што је ауторка одабрала да цитира стихове једног Јесењина, нужно позива на то да се личност руског песника на неки начин повеже са драмским ликом Песника, који, не могавши на својим плећима да носи тежину живота, бира смрт.

На почетку драме *Пет живота претужног Милутина* цитиран је француски песник касног средњовековља, на самој граници са ренесансом – Франсоа Вијон и његов ругалачки катрен писан у затвору, док је очекивао пресуду, односно смрт вешањем. У питању је један изазивачки катрен којим се очито пркоси и систему али и животу самом. Употреба ласцивности у Вијоновим стиховима и његов однос према животу и свету сасвим су у складу са језиком и нахођењима ликова драме Милене Марковић. Она је, бирајући Вијона, зашла дубље у прошлост, но то чини и временски у својој драми, а чини се да би и сам Вијон, спрам својих наклоности, могао лако да се снађе међу јунацима ове драме.

Остаје још да и на овом месту поменемо строфу дечје песме *Шума блиста, шума пева* која је цитирана с почетка драме назване управо по њој. Дитирампски тон, милозвучност, ономатопејски звуци радосне песме – све то је управо оно што нећемо наћи у драми. Иако шума у драми блиста (о чему је детаљније говорено у претходним поглављима), она никако не пева, у најбољем случају, она вришти и јеца над судбинама којима сведочи и којима је сведочила.

Можемо закључити да је ауторка песме које је цитирала као епиграфе, односно посвете својих драма, бирала управо према тону и поенти конкретних драма испред којих се оне налазе и да је атмосфера у песмама једнака оној у драми. Иако не говоре увек о истим темама, на неки начин оне јесу сродне и надовезују се једна на другу. Свакако, Милене Марковић успоставља

један дијалог са песницима које цитира и тражи одговоре на вечита питања која су кроз поезију постављана, обликујући их у драмском маниру.

Пошто смо сагледали језик којим се ауторка користи у свом стваралаштву из различитих углова и анализирали његове различите аспекте, можемо закључити да је у питању један од најзначајнијих драмских елемената за ауторку, по којем се она, заправо, препознаје. „Језик у драми и поезији Милене Марковић има свој живот попут лика: он је и сам рефлексја и конструкт простора, времена и друштвеног контекста, и сам има моћ прерушавања, у њему је прво створен перформатив, остиновски перформатив” [Копицл 2018: 86]. Језик јесте огледало времена и кључан је за разумевање атмосфере у којој се одвија драмска радња, као и за разумевања карактера који су носиоци те радње. То је језик свакодневице, језик улице, препун жаргона, псовки, разговорног стила, лишеног правила, у складу са друштвеном маргином којој припадају јунаци драма. Језик дидаскалија не одступа од језика јунака, у питању је исти језички идиом – суров, али и поетичан у исто време. Најзначајнија и најупечатљивија употреба језика крије се у сонговима, местима где поетско надмашује драмско и где се, певањем, ликови најинтимније, најискреније и најслободније изражавају.

Тако мит о идентитету у идеолошком или архетипском огледалу, његова друштвена конструкција у драми Милене Марковић прелази у једини могући вид побуне изгубљеног субјекта, иронијски перформанс са сопственим означеним идентитетом. Простор тог перформанса постаје сонг и тако га ауторка укључује у структуру драмског текста. Означени идентитет истовремено обележава и означитеља, односно природу трауме и субјекат насиља [Копицл 2018: 90].

Продор поетског у драмско није нешто што је ново, али свакако јесте неодвојиви спој када је језик Милене Марковић у питању. Њен поетски израз је јединствен, аутентичан, и као такав је једнак и у њеној поезији и у њеним драмама. „Читајући поезију у драмама Милене Марковић неминовно пратимо и историју односа лирике и драме, онако како их она користи, и ничеански и брехтијански, архетипски и пучки, традиционално и деконструктивистички, с патосом и иронијом, полижанровски” [Копицл 2018: 104]. Ова жанровска полиморфност омогућава ауторки слободу у изразу, да прати и узима управо оне елементе језика који су јој потребни да би боље дочарала одређену ситуацију и одређени карактер, а све у складу са поставком конкретне драме и атмосфером драмског света који ствара. Језик ту постаје моћно средство, одређивачко и показивачко, које је више од пуког оруђа којим се ствара – користе се сви његови аспекти и у свим драмама Милене Марковић осећа се дубоко познавање и разумевање богатства језика и моћи коју он има.

9. Закључна разматрања

После опсежног тумачења драмског стваралаштва Милене Марковић, пратећи детаљно испитивања начина на који се драмски елементи остварују унутар њених драма, остаје само још да се изведу општи закључци о ауторкиној поетици.

Оно што се отпочетка издваја јесте препознатљив и оригиналан стил, очит поготово у језику и у начину на који се језик третира. У питању је, вероватно, најзначајнији драмски елемент, када је реч о стваралаштву Милене Марковић. Он је сам рефлексиван не само јунака који се њиме служе већ и простора, времена и уопште окружења у којем се драмска радња одвија. Кључан је за разумевање драма, у њему се огледа атмосфера, кроз језик се разумевају карактери, време у којем постоје и простор у којем обитавају. Марковић се служи идиомом који је уједно сиров, груб, језик улице, али је и поетичан, интиман и вишезначан. У том смислу се нарочито истиче поетска обојеност језика, будући да је ауторка песникиња, па често поезија проговара кроз јунаке, њихове сонгове, монологе или начин на који посматрају свет. Посебно се издвајају сонгови, који представљају простор слободе за јунаке, сонгови приказују њихову најдубљу, најинтимнију страну. Језик је најмоћније средство којим се ауторка користи приликом креирања драмских светова. С тим у вези је и тенденција да се драмске ситуације повезују асоцијативно, пратећи унутрашњи развој драмског јунака. Продор поетског у драмско је свеprisутан, бојећи драме аутентичношћу и јединственошћу по којој су препознатљиве. Присутна је цитатност, као стална карактеристика, која открива атмосферу у којој се развија драмска радња.

Поетика се карактерише као постдрамска, па уз жанровску хибридноћ и фрагментарну композицију, где је све најпре разједињено да би потом било мозаички склопљено у целину, чини да драма делује херметично. Ауторка истражује различите моделе структурне устројености драме, па прелази од јасних, прецизних структура на преплитање сцена, тиме се поигравајући са формом, али и са тематиком – имплицитно указујући на узроке и последице стања у којима затичемо њене јунаке. Такав је однос и према времену и простору у драми – они се мењају, трансформишу кроз драме (а некад и у оквиру појединачних драма), но ти поступци имају одређени семантички значај. Они нису произвољни, прате причу и њен развој. Изузетно је уочљива веза између простора и времена – једно прати друго, одговарајући на нужност која произилази из сваке драмске ситуације. Ауторка на неким местима строго прати правила, да би на другима сасвим рушила драмску илузију вишеструким поступцима. Драмска форма је увек у складу са темама којима се драма бави.

Драмски карактери заузимају једно од најважнијих места у хијерархији драмских елемената у драмама Милене Марковић. Од њих све почиње – од проблема које покрећу, кроз које се открива и социјална условљеност и психолошке одреднице и егзистенцијална филозофска питања – они покрећу радњу, али су од ње значајнији. Не управљају се према радњи, већ је откривају, она постоји кроз њих, они нису ту да испуне одређену радњу већ је провоцирају сопственим карактерним одређењима. Када је о тематици реч, уочава се као важно питање идентитета, те однос према насиљу и указивање на положај човека у друштву. Драме не разоткривају непознато, али храбро говоре о питањима која окупирају савременог гледаоца, приморавајући га да промишља о општим истинама о сопственом животу. Ауторка представља

свет у којем је све допуштено, но откриће се да је такав свет онај у којем, парадоксално, готово ништа није могуће. Друштво одређује судбину појединца, и он је осуђен на пропаст приликом сукоба са друштвом у који се упушта. Његова борба је узалудна – ако се одлучи на бунт, завршиће трагично, као поражени, а његова судбина се неће разликовати ни ако се не одлучи на акцију, односно ако остане пасивни посматрач свог живота. Оваква предодређеност условљена је светом у којем јунаци живе. То је свет пун опасности, где влада бруталност и насиље, у којем се индивидуа често осећа као да је у безизлазној ситуацији, беспомоћна и усамљена, па стога жељна да буде прихваћена, чак и од тог таквог друштва. Милена Марковић тако покреће питања самоспознаје, (пре)испитивања сопствене природе, као и универзална и стална питања о човеку, смислу његовог постојања и његовом месту у свету. Будући да је реч о свету чији су темељи пољуљани и урушени, ни не чуди што су и елементи драмске структуре урушавани, чиме је преиспитивана њихова позиционираност у самој драми, као и могућности у којима могу да опстану.

Драме Милене Марковић су написане тако да изазивају емоције и позивају на размишљање. Ма какав вредносни суд да појединац о њима задобије, свакако ће после уласка у ове драмске светове изаћи под утиском, и то је оно што их чини важним, провокативним и видљивим на драмској сцени. Ове драме су сведочење једног времена, савремени приказ друштва и света у којем живимо, лирски и (донекле) експериментални начин приказивања истина којима свакодневно сведочимо. Лирске у изразу, драме Милене Марковић откривају своју снагу управо у поетском, у сонговима и поезији која извире из сваке реченице. Пратећи свој ритам и метар, оне понављањима наглашавају и упозоравају на место човека у изразито трагичком свету, али ипак пуном неочекиване лепоте. Иако фрагментарне, драме су поетски заокружене, делују целовито. Језик Милене Марковић је чист и јасан, све је прецизно исказано, чиме се постиже посебна експресивност. Читајући ове драме, препознајемо себе, уочавамо лице и наличје света у којем живимо и питамо се можемо ли ишта урадити како бисмо га учинили бољим.

10. ЛИТЕРАТУРА

Извори:

1. Андерсен, Ханс Кристијан (2017). „Палчица”. *Најлепше бајке за лаку ноћ*. Београд: Вулкан издаваштво, 38–47.
2. Грим, браћа (1989). „Ивица и Марица”. *Бајке*. Сарајево: „Свјетлост”, 35–41.
3. „Златокоса и три медведа”. Доступно на: <https://www.gutenberg.org/files/49001/49001-h/49001-h.htm#Page_207>. Приступљено: 30. 8. 2022.
4. Јовановић, Томислав /прир./ (2012). „Житије светог Павла Кесаријског”. *Хрестоматија средњовековне књижевности* књ. 1. Београд: Филолошки факултет, 46–49.
5. Керол, Луис (2020). *Алиса у земљи чуда*. Београд: ЈРЈ.
6. Манојловић, Тодор (1997). „Наход Симеон”. *Драме*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”, 325–389.
7. „Морски цар и Василиса Премудра”. *Суштина поетике* год. 1 бр. 8 (2014). Доступно на: <<https://arhiva.knjizevnicasopis.com/broj-8/ruska-bajka.html>>. Приступљено: 12. 12. 2022.
8. Стерија Поповић, Јован (1981). *Наход Симеон*. Београд: Југословенско драмско позориште.
9. Стефановић Карацић, Вук /прир./ (1969). „Наход Симеун”. *Српске народне пјесме* књ. 2. Београд: Нолит, 43–47.
10. Стефановић Карацић, Вук /прир./ (1969). „Опет Наход-Симеун”. *Српске народне пјесме* књ. 2. Београд: Нолит, 47–50.

1. Grim, braća (1979). „Snežana”. *Sabrane bajke* knj. 2. Beograd: „Jugoslavija” [etc], 317–330.
2. Marković, Milena (2022). *Deca*. Beograd: LOM.
3. Marković, Milena (2014). *Drame*. Beograd: LOM.
4. Marković, Milena (2022). *Drame 2*. Beograd: LOM.
5. Marković, Milena (2017). *Pesme za žive i mrtve: sabrana poezija*. Beograd: LOM.

Цитирана литература:

1. Антонијевић, Драгана (1991). *Значење српских бајки*. Београд: Етнографски институт САНУ.
2. Братина, Борис (2021). „Постистина – нова стара лаж”. *Социолошки преглед* 55/4 (2021): 1505–1525.
3. Брук, Питер (1995). *Празан простор*. Београд: Лапис.
4. Делач Кончаревић, Наташа (2020). *Женска драма и (мушко) друштво*. Нови Сад: Стеријино позорје.
5. Деспих, Хелена (2012). „Драме Милене Марковић – проблем жанровског идентитета и однос према традицији”. *Повеља* 42/2 (2012): 122–129.
6. Ђинђић, Александар (2019). *Поетско-реалистички свет представа „Наход Симеон” и „Шума блиста”*. Нови Сад: Стеријино позорје.
7. Иберсфелд, Ан (1996). „Речник кључних термина позоришне анализе”. *Сцена* 5–6 књ. 2 (1996): 132–145.
8. Ковић, Милош (2014). *Гаврило Принцип: документи и сећања*. Нови Сад: Прометеј и Београд: Радио-телевизија Србије.
9. Копицл, Вера (2018). *Метајезик ишчашеног жанра: сонг у постдрамском тексту Милене Марковић*. Нови Сад: Стеријино позорје.
10. Кулић, Милена (2015). „Алиса у савременој српској драми: (Милена Марковић, *Брод за лутке*)”. *Детињство: часопис о књижевности за децу* 41/4 (зима 2015): 55–60.
11. Марјановић, Петар (2001). *Позориште или усуд пролазности*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију и Музеј позоришних уметности Србије.
12. Марковић, Милена (2005). „Бајка, а у бајци – јава”. разговарала Славица Вучковић. *Вечерње новости – додаток Култура* (9. 2. 2005): IV–V.
13. Марковић, Милена (2019). „Праизведба новог комада Милене Марковић ’Ливада пуна таме’, у режији Јоване Томић, 13. новембра на Сцени ’Раша Плаовић’”. *Народно позориште – вести* (4. 11. 2019). Доступно на: <<https://www.narodnopozeriste.rs/sr/vesti/praiizvedba-novog-komada-milene-markovic-livada-puta-tame-u-reziji-jovane-tomic-13-novembr-na-sceni-rasa-plaovic>>. Приступљено 29. 8. 2023.
14. Марковић, Милена (2006). „Живот није торта са шлагом”. *Позориште* 145 (мај 2006): 9.
15. Меденица, Иван (2016). „Старачки о новом таласу”. *НИН* (15. 12. 2016). Доступно на: <<http://www.nin.co.rs/pages/article.php?id=106428>>. Приступљено 29. 1. 2023.
16. Мијаиловић, Марија (2019). „Дидаскалије као тип говора у драмском стваралаштву Милене Марковић”. *Годишњак* 15 (2019/2020): 333–347.
17. Миливојевић-Мађаревић (2017). „Како је лице постало маска у савременој српској драми”. *Култура* бр. 155 (2017): 146–158.
18. Миочиновић, Мирјана (2020). „О насиљу и потрази за срећом : скица о драмама *Шине* и *Брод за лутке* Милене Марковић”. *Сцена* 2 (април–јун 2020): 65–75.
19. Несторовић, Зорица (2011). *Класик Стерија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

20. Николић, Даринка (2007). „Велика, значајна представа”. *Позориште* 146 (март 2007): 42–43.
21. Пејчић, Наташа (2009). „Кафана на крају света”. *Дневник* (28. 5. 2009): 14.
22. Первић, Мухарем (2001). „Три реза, четири парчета”. *Политика* (22. 6. 2001): 19.
23. Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2010). „Бајка као културни код у *Броду за лутке* Милене Марковић”. *Књижевност и култура* 39/2 (2010): 587–601.
24. Радоњић, Мирослав (2007). „Мотив Находа Симеона код Јована Стерије Поповића, Тодора Манојловића и Милене Марковић”, у: Љубомир Симовић /ур./ *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*. Београд: САНУ, 63–76.
25. Ромчевић, Небојша (1997). „Време у драми”. *Театрон* 98 (пролеће 1997): 21–26.
26. Селенић, Слободан (1977). „Савремена српска драма”, у: Селенић Слободан /прир./ *Антологија савремене српске драме*. Београд: Српска књижевна задруга, VII–LXXXI.
27. Сонди, Петер (2008). *Студије о драми*. Нови Сад: Орфеус.
28. Стаменковић, Владимир (2000). *Крај утопије и позориште*. Београд: Откровење, Нови Сад: Стеријино позорје.
29. Стаменковић, Владимир (1987). „Предговор”, у: Владимир Стаменковић /прир./ *Савремена драма I*. Београд: Нолит, 5–36.
30. Сувајцић, Бошко (2012). „Наход Симеон – драмско копице или историјска драма”. *Дновиде воде*. Нови Сад: Орфеус, 95–122.
31. Толстој, Светлана, Раденковић, Љубинко /ред./ (2001). *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Београд: Zepster Book World.
32. Ћирилов, Јован (2000). „Гвоздени век руске драматургије”, у Новица Антић /прир./ *Гвоздени век: савремена руска драма*. Београд: Zepster Book World, 5–26.
33. Фрај, Нортроп (2007). *Анатомија критике*. Нови Сад: Орфеус и Београд: Нолит.
34. Фрајнд, Марта (2019). *Песници у позоришту*. Београд: Службени гласник.

1. Abrasowicz, Gabriela (2015). „Intimističko (raz)otkrivanje stvarnosti i korpor(e)alna perspektiva u najnovijem ženskom dramskom pismu u Srbiji”, u: Lada Čale Feldman /ur./ *Žene, drama i izvedba: između post-socijalizma i post-feminizma*. Beograd: Orion art, 45–76.
2. Anđelković, Sava (2022). *Didaskalije: od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
3. Arent, Hana (2002). *O nasilju*. Beograd: Alexandria Press i Nova srpska politička misao.
4. Baluhati, Sergej (1981). „Problemi dramske analize”, u: Mirjana Miočinović /prir./ *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 43–56.
5. Bašlar, Gaston (2005). *Poetika prostora*. Beograd: B. Kukić i Čačak: Gradac.
6. Batler, Džudit (2016). *Nevolja s rodom*. Loznica: Karpos.
7. Beauvoir, Simone de (2016). *Drugi spol*. Zagreb: Naklada Ljevak.
8. Betelhajm, Bruno (2015). *Značenje bajki*. Beograd: Nova knjiga.
9. Ćirilov, Jovan (2007). „Kako smo stvarali i održali Bitef”, u: Olga Latinčić, Branka Branković, Svetlana Adžić /prir./ *Bitef – 40 godina novih pozorišnih tendencija: dokumenta Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (1967–2006)*. Beograd: Istorijski arhiv Beograda, 9–18.
10. Ćirilov, Jovan (2001). „Pre i posle 'Gneva'”, u: Jovan Ćirilov /prir./ *Pre i posle Gneva: savremena britanska drama*. Beograd: Zepter Book World, 7–15.
11. Denić, Bojana, Gojković, Drinka, Kostić Tomović, Jelena (2017). „Potresi, prevrati, previranja: savremena nemačka drama (1989–2008)”, u: Bojana Denić, Drinka Gojković, Jelena Kostić Tomović /prir./ *Antologija savremene nemačke drame. Knj. 3, 1989–2008*. Beograd: Zepter Book World, V–VI.
12. Divinjo, Žan (1978). *Sociologija pozorišta*. Beograd: BIGZ.
13. Dimitrijević, Olga (2006). „Nahod Simeon. Brod za lutke”. *Teatron* 136/137 (jesen–zima 2006):69–73.
14. Đorđević, Jelena (2009). *Postkultura*. Beograd: Clio.
15. Đurić, Dubravka (2016). *Globalizacijske izvedbe: književnost, mediji, teatar*. Beograd: Orion Art.
16. Fauler, Alister (2015). „Istorijske vrste i žanrovski repertoar”, u: Svetislav Jovanov /prir./ *Teorija dramskih žanrova*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 15–25.
17. Ferguson, Frensis (1970). *Sušтина pozorišta*. Beograd: Nolit.
18. Fromm, Erich (1989). *Anatomija ljudske destruktivnosti*. Druga knjiga. Zagreb: „Naprijed” i Beograd: Nolit.
19. Gazda, Gžegož, Makovska, Slovinja Tinecka /red./ (2015). *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Beograd: Službeni glasnik.
20. Grevs, Robert (1969). *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit.
21. Gutke, Karl (2007). *Moderna tragikomedija: istorija prirode žanra*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
22. Halpern, Katrin, Ruano-Borbalan, Žan-Klod (2009) /prir./ *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*. Beograd: Clio.
23. Ibersfeld, An (1982). *Čitanje pozorišta*. Beograd: „Vuk Karadžić”.
24. Ibersfeld, An (2001). „Savremena francuska drama”. *Teatron* 116/117 (jesen–zima 2001): 172–178.
25. Ilić, Ana (2009). „Festival bez fokusa”. *Scena 3* (jul–septembar 2009): 5–12.
26. Inkret, Andrej (1987). *Predmet i princip dramaturgije*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
27. Janjion, Marija (1976). *Romantizam revolucija marksizam*. Beograd: Nolit.

28. Jankov, Sonja (2011). „Uloga poezije u post-teatru Milene Marković”. *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 1 (2011): 193–203.
29. Jezerkić, Vesna, Jovanov, Svetislav (2006). „Najnovija srpska drama: Dva pogleda”, u: Vesna Jezerkić, Svetislav Jovanov /prir./ *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame: 1995–2005*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 5–8.
30. Jovanov, Svetislav (1999). *Obmanuti eros*. Beograd: „Filip Višnjić”.
31. Jovanov, Svetislav (2006). „Paviljoni Milene Marković”, u: Vesna Jezerkić, Svetislav Jovanov /prir./ *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame: 1995–2005*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 57.
32. Jovanov, Svetislav (2015). „Predgovor”, u: Svetislav Jovanov /prir./ *Teorija dramskih žanrova*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 5–12.
33. Jovanov, Svetislav (2006b). „Sjaj surove nežnosti ili drame Milene Marković”, u: Milena Marković. *Drame*. Irig: Srpska čitaonica, 147–152.
34. Jovanov, Svetislav (2006a). „Ulazak kroz prozor ili uzorci najnovije srpske drame”. *Scena* 2 (april–jun 2006): 5–6.
35. Jovanov, Svetislav (2006). „Ugodne ravnoteže, opasna obećanja – Nova srpska drama: 1995–2005”. *Sarajevske sveske* br. 11/12 (2006). Dostupno na: <<http://sveske.ba/en/content/ugodne-ravnoteze-opasna-obecanja>>. Pristupljeno: 25. 7. 2022.
36. Kant, Imanuel (1974). *Um i sloboda: spisi iz filozofije istorije, prava, države*. Beograd: Časopis Ideje.
37. Kloc, Folker (1995). *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis.
38. Langer, Suzan (1981). „Velike dramske forme: komički ritam”, u: Mirjana Miočinović /prir./ *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 379–401.
39. Lehmann, Hans-Thies (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU, TkH.
40. Marković, Milena (2013). „Cinizam je poslednje utočište nedarovitih”. razgovarali Nebojša Grujičić i Muharem Bazdulj. *Vreme* (27. 6. 2013). Dostupno na: <<https://www.vreme.com/kultura/cinizam-je-poslednje-utociste-nedarovitih/>>. Pristupljeno: 26. 1. 2023.
41. Marković, Milena (2018). „Dar pretužnog Milutina”. razgovarala Borka Golubović-Trebešanin. *Politika* (4. 6. 2018). Dostupno na: <<https://www.politika.rs/sr/clanak/404963/Dar-pretuznog-Milutina>>. Pristupljeno 25. 1. 2023.
42. Marković, Milena (2002). „Godine idiotizma”. Razgovarao Slobodan Georgijev. *Vreme* (28. 11. 2002). Dostupno na: <<https://www.vreme.com/kultura/godine-idiotizma/>>. Pristupljeno: 29. 1. 2023.
43. Marković, Milena (2006). „Ljubav u mrtvim gradovima”. razgovarali Ivan Jevtić i Nebojša Grujičić. *Vreme* (30. 3. 2006). Dostupno na: <<https://www.vreme.com/kultura/ljubav-u-mrtvim-gradovima/>>. Pristupljeno 26. 1. 2023.
44. Marković, Milena (2004). „Onako kako izlazi, nek gutaju”. razgovarala Ksenija Krnajska. *Scena* 2–3 (april–septembar 2004): 39–42.
45. Marković, Milena (2016). „Radost je pitanje trenutka”. razgovarala Borka Golubović-Trebešanin. *Politika* (5. 11. 2016). Dostupno na: <<https://www.politika.rs/sr/clanak/367139/Radost-je-pitanje-trenutka>>. Pristupljeno: 25. 1. 2023.
46. Marković, Milena (2019). „Velike pesme donose istinu i svetlost”. Razgovarala Marija Dragnić. *Enklava* (27. 10. 2019). Dostupno na: <<http://enklava.rs/intervju/225155/milena-markovic-velike-pesme-donose-istinu-i-svetlost.html>>. Pristupljeno: 28. 1. 2023.

47. Marković, Milena (2007). „Čovek u svim vremenima ista zverka”. razgovarao Vladimir Crnjanski. *Scena* 1–2 (januar–jun 2007): 46–48.
48. Medenica, Ivan (2008). „I estetika i etika”. *Vreme* (11. 12. 2008). Dostupno na: <<https://www.vreme.com/kultura/i-estetika-i-etika/>>. Pristupljeno: 29. 1. 2023.
49. Medenica, Ivan (2002). „Izgubljena generacija”. *Vreme* (28. 11. 2002). Dostupno na: <<https://www.vreme.com/kultura/sine-milena-markovic/>>. Pristupljeno 26. 1. 2023.
50. Medenica, Ivan (2017). „Kapitalizam jede svoju decu ili Oslobođeni jezik”, u: Bojana Denić, Drinka Gojković, Jelena Kostić Tomović /prir./ *Antologija savremene nemačke drame Knj. 3, 1989–2008*. Beograd: Zepter Book World, VII–XXIII.
51. Medenica, Ivan (2008a). „Život, nulti nivo”. *Vreme* (13. 11. 2008). Dostupno na: <<https://www.vreme.com/kultura/zivot-nulti-nivo/>>. Pristupljeno: 29. 1. 2023.
52. Meletinski, E. M. (1983). *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
53. Milivojević-Mađarev, Marina (2008). *Biti u pozorištu*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
54. Milivojević-Mađarev, Marina (2003). „U meduzinom stomaku”. *Scena* 1–2 (januar–april 2003): 29–36.
55. Milošević, Nikola (1965). *Negativni junak*. Beograd: „Vuk Karadžić”.
56. Milutinović, Zoran (1994). *Metateatralnost: imanentna poetika u drami XX veka*. Beograd: Radionica SIC.
57. Milutinović, Zoran (2006). *Susret na trećem mestu*. Beograd: Geopoetika.
58. Miočinović, Mirjana (2014). „... izvesna je samo smrt”. *Sarajevske sveske* br. 43/44 (2014). Dostupno na: <<http://www.sveske.ba/en/content/izvesna-je-samo-smrt/>>. Pristupljeno: 26. 7. 2022.
59. Miočinović, Mirjana (2009). „Nadomak šume koja blista”. u: Milena Marković. *Šuma blista*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, 137–139.
60. Mirić, Jovan (2001). „O pojmu identiteta u psihologiji”. *Psihologija* br. 1–2 (2001): 49–60.
61. Mukaržovski, Jan (1981). „Dve studije o dijalogu”, u: Mirjana Miočinović /prir./ *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 264–292.
62. Niče, Fridrih (1983). *Rođenje tragedije*. Beograd: BIGZ.
63. Paković, Zlatko (2014). „Izgubljeno u režiji”. *Danas* (8. 6. 2014). Dostupno na: <<https://www.danas.rs/kultura/izgubljeno-u-reziji/>>. Pristupljeno 28. 1. 2023.
64. Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus.
65. Pavis, Patrice (2021). *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: Clio.
66. Pejčić, Nataša (2005). „Milena”. *Scena* 2–3 (april–septembar 2005): 8–9.
67. Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana (2011). „Ja eto žalim za salamom”. *Teatron* 156/157 (jesen–zima 2011): 15–18.
68. Pfister, Manfred (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press.
69. Piscator, Erwin (1985). *Političko kazalište*. Zagreb: CEKADE.
70. Prelević, Duško (2021). „Le Bonova psihologija gomile i postistina”. *Theoria: časopis Filozofskog društva Srbije* 64/1 (2021): 149–160.
71. Radulović, Ksenija (2018). „Nahod Simeon: srpska verzija mita o Edipu u našoj drami i pozorištu”. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 33. Beograd: FDU, 49–62.
72. Sarazak, Žan-Pjer (2009) /prir./ *Leksika moderne i savremene drame*. Vršac: KOV.
73. Sarazak, Žan-Pjer (2015). *Poetika moderne drame*. Beograd: Clio.

74. Šimović, Ljubomir (2001). „Anketa: pozorišni umetnici o uticaju Bitefa”. *Teatron* 116/117 (jesen–zima 2001): 81–82.
75. Smit, Antoni D. (2010). *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek i Knjižara Krug.
76. Stajan, Dž. L. (1981). „Komunikacija u drami”, u: Mirjana Miočinović /prir./ *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 214–243.
77. Stamenković, Vladimir (2002). „Primalni prizori”. *NIN* (5. 12. 2002). Dostupno na: <<http://www.nin.co.rs/2002-12/05/26216.html>>. Pristupljeno: 29. 1. 2023.
78. Stamenković, Vladimir (2001). „Crna groteska”. *NIN* (3. 5. 2001). Dostupno na: <<http://www.nin.co.rs/2001-05/03/17760.html>>. Pristupljeno: 29. 1. 2023.
79. Suša, Anja (2001). „Bitef i pobuna”. *Teatron* 116/117 (jesen–zima 2001): 32–38.
80. Štajger, Emil (1978). *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd: Prosveta.
81. Svensen, Laš Fr. H. (2013). *Filozofija slobode*. Beograd: Geopoetika.
82. Svensen, Laš Fr. H. (2008). *Filozofija straha*. Beograd: Geopoetika.
83. Svensen, Laš Fr. H. (2006). *Filozofija zla*. Beograd: Geopoetika.
84. Vučković, Radovan (1982). *Moderna drama*. Sarajevo: „Veselin Masleša”.
85. Zafranski, Ridiger (2005). *Zlo ili drama slobode*. Beograd: Službeni list SCG.
86. Zobenica, Nikolina (2017). „Tendencije u savremenoj nemačkoj drami (1945–2008)”, u: Bojana Denić, Drinka Gojković, Jelena Kostić Tomović /prir./ *Antologija savremene nemačke drame Knj. 3, 1989–2008*. Beograd: Zepter Book World, 641–667.
87. Žakar, Emanuel (1981). „Kompozicija i njene tehnike (Jonesko, Adamov, Beket)”, u: Mirjana Miočinović /prir./ *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 471–497.

11. Прилог – разговор са Миленом Марковић

Пошто смо завршили са анализом драма Милене Марковић посматрајући их кроз различите аспекте драмских елемената, контактирали смо са ауторком у жељи да овој дисертацији придодемо и својеврсни научни интервју како бисмо, кроз њене одговоре на питања која су нам се наметнула током израде дисертације, на крају рада добили и ауторску визуру. Интервју је рађен у зиму 2023. године, након завршеног истраживања за докторску тезу. Идеја је била да анализа покаже наше разумевање драма, на основу чега су написана питања на која је Милена Марковић веома љубазно и стрпљиво одговорила, на чему смо јој захвални. Наводимо питања на која је ауторка одговорила.

Весна Црепуљаревић: Драма као књижевна врста је прошла кроз мноштво промена током векова, од строге драмске форме до потпуне слободе коју доживљава у другој половини 20. века, која се можда може описати и као својеврстан драмски преврат. Који је од револуционарних драмских поступака оставио на Вас највећи утисак?

Милена Марковић: Мене теорија никад није много занимала, самим тим ни драмски покрети. Теорију користим само кад предајем и то ја зовем употребна теорија. Дrame и сценарија су на неки начин примењена ствар, ти употребљаваш теорију да би научио да се артикулишеш у стварању своје структуре и форме. Неко научи, па имитира, ретки нађу своје место. Књижевни покрети који су директно утицали на мене су руски брутализам и авангарда и руска подземна поезија. Сапгир, Хлебњиков, Роалд Манделштајм, Хармс, имажинисти, Јесењин пре свега. Ту је у драми Булгаков. Јако сам волела романтичаре и предромантичаре, Пушкина, Блејка, Бајрона, Хелдерлина... Наравно, ту су и декаденти и симболисти, Рембо, Бодлер. Драмски покрети су ми увек били некако диктирани споља, не изнутра из стваралачке личности, као што је случај са поезијом. Никад се нисам слагала са позоришним манифестима, имали су одређену искључивост и рок трајања. Чак ни кад је у питању мој вољени Брехт. Везивала сам се за одређене личности, као и у поезији. На мене је утицао Калдерон, због величанствених стихова. Онда Бихнер, исто мајстор речи. Брехт, наравно, Тенеси Вилијамс, због тога што је дијалог умео да оствари подземне душевне струје.

Постоје драмски писци којима се клањам, али не могу да их наведем као узор, то је Чехов пре свега. Грчки трагичари, Шекспир.

Мене су доводили у везу са енглеском драмом коју су деведесетих писали Сара Кејн, Една Волш, мени се они уопште не свиђају. Много ми се више свиђају драме браће Плесњиков, уопште, руска модерна драма.

Што се тиче српских драма, утицај је имала драма *Код вечите славине* Момчила Настасијевића, *Наши синови* Марамбоа и дело Љубомира Симовића.

Весна Црепуљаревић: Које правило радо кршите, а за које бисте рекли да га се увек придржавате приликом писања драма?

Милена Марковић: Дrame су намењене извођењу. Увек се придржавам Аристотеловог правила да су то лица која делају, а не приповедају. У сваком тренутку

мора да се зна: где, ко, шта, како и зашто. Морају да постоје односи и сукоб. Ликови имају своју биографију и биологију. У складу са тим делају, поступају и причају. У оквиру стила могу да померим ствари и да кренем из контраста, да изазовем ефекат понорности или апсурда, али тежиште лика постоји, било да је расан лик или је тип који је у извесном стању или афекту, што је често у фрагментарној драматургији. Углавном, мора да буде јасно шта је тежиште лика да би глумац могао да игра.

Остала правила користим онако како ми одговара. Ја јесам од оних који праве своја правила.

У фрагментарној драматургији је важан веома чврст концепт, ликови постају архетипови, они су у алегоријском свету.

Почињем од структуре и приче. Темељно радим на структури, пре свега, из тога следи читава архитектура стила где промишљаам сваку реч, укључујући и дидаскалије. То су пре свега поетске драме.

Весна Црепуљаревић: Уколико бисте своје драмско стваралаштво смештали у контекст европске и српске драме, шта бисте рекли, на чију поетику и драмске поступке се Ваше драме ослањају?

Милена Марковић: Не знам на чију поетику, али моје драме вероватно припадају романтичарској струји у уметности, експресионистичког израза.

Весна Црепуљаревић: Како бирате наслове својих драма? Посебно су интересантни њихови поднаслови, будући да су увек, на неки начин, упућивачки.

Милена Марковић: Ја покушавам да се бавим истином о човеку и смислом, баш се борим са тим, као и многи пре мене. Поднаслов може бити коментар, може бити контрапункт, може бити кључ из кога се чита драма у смислу поставке, визуелни кључ или значењски.

Ако је у питању „Одакле долазимо, куда идемо и шта има за вечеру”, то је онако бестијално, брехтовски, са малом парафразом на Канта, значи, шта је смисао живота – јести, рекао је Брехт, „прво ждрање, морал потом тек”.

„Бог нас погледао” је иронично, то је једна жовијална фраза, у смислу, добро нам је, реплика се јавља у оквиру сцене где се Јунак опоравља од постратне трауме са несрећном Медицинском сестром, човек који је сведен само на своје дрхтаве нерве и стомак, човек несрећан и изгубљен, човек бомба.

„Јуначки кабаре” је кључ из кога се чита изведба те драме, која у својој бити има револуционарну бунтовничку поезију која је настала на улици, још у касном средњем веку, после куге, Плач Лондона, Плач Париза, певао је Вијон, певали су је и пре Француске револуције, отуд после кабаре, енглески и француски, то је била и Брехтова велика инспирација, подземно врело уличне поезије. Тај кључ је био потребан да се онеобичи изразита епска димензија драме *Змајеубице*, односно, потребан је био да се избегне патетика. Са кабаретским сонговима, прича је постала универзалнија и, на неки начин, што се мене тиче – дубља.

Весна Црепуљаревић: Колико су важни стихови који стоје као епиграфи појединих драма, како долазите до одлуке које ћете стихове у датом случају употребити?

Милена Марковић: У драми *Шине* то нисам извела до краја, ту је дечја песмица, која потцртава страшна дешавања у радњи драме. У *Находу Симеону* је Виљем Блејк, то нема везе са радњом, али има везе са прекомерним људима, са људима који су услед хибриса кажњени пошто су ишли путем потпуног сазнања.

Весна Црепуљаревић: Такође, препознају се референце на одређене филозофе и њихове мисли. Колико су они повезани са светом драме, односно њихова филозофска гледишта са проблемима на које јунаци драма наилазе?

Милена Марковић: Да, има референца на Канта и на питања среће и разума. То је више онако, полемички, колико је у мојој моћи. У смислу, ево шта каже Кант, онда Шекспир „има на небу и земљи, Хорацио, много чега о чему ваши мудраци не сањају”, односно, приказујем директно хаос и ништавило и страшног господина случаја, у свету без Бога.

Када се дође до *Змајеубица*, ту је већ директно Ниче умешан, зато што су младобосанци читали Ничеа, били су директна деца штурмунддранговаца и Ничеа. Начинили су од својих живота уметничко дело и извршили су свето дело тираноубиства.

Весна Црепуљаревић: Често се, када је реч о Вашим драмама, поставља питање сложене драмске структуре, она која је, поготово ако говоримо о каснијим драмама, готово на рубу драмског. Ипак, драме опстају, изводе се на сценама и преносе јасну поруку. Која је то структурна условљеност које се, чак и у најфрагментарнијем драмском облику, никада не одричете? Шта је оно што је важно за драму да би она била – драма?

Милена Марковић: Фрагментарна драматургија постоји од деветнаестог века. Моје драме су начињене за извођење. Неке теже, неке лакше.

Весна Црепуљаревић: Како бирате своје карактере? Да ли бисте издвојили неке њихове заједничке црте? Шта је то што их чини привлачнима за Вас, као ауторку?

Милена Марковић: Често моји карактери имају спој еротике и трагедије. Кафанска певачица, уметница која кроз крваву обредну самопоништавајућу иницијацију у бајкама проналази свој дар и израз, млади побуњеници. Често су маргиналци, на ободу живота и друштва, у сваком тренутку обдарени страшном слободом која их наведе на разна непочинства. Често су идеалисти, невини, опасни, рањени, пуни жудње и зависти. У сваком случају, антихероји. Људи ван система који се боре у унапред изгубљеним биткама. Њихов карактер их чини трагичним личностима, као код романтичара, делања су им често нагонска, а свет је лишен смисла.

Весна Црепуљаревић: Које бисте своје јунаке назвали трагичким и зашто?

Милена Марковић: Наход Симеон, зато што се усудио да тражи и нашао је своје проклетство, казну и блаженство. Гаврило Принцип, зато што се жртвовао, херојство је трагично по себи, подразумева жртву.

Весна Црепуљаревић: Питање идентитета, односно његовог одсуства постигнутог тиме што јунаци махом немају лична имена, чини се као једно од важних одлика Ваших драма. Зашто бирате да јунаке насловите према њиховим функцијама, занимањима, односима, описима, и када се ипак одлучујете за лично име јунака?

Милена Марковић: Моји јунаци имају врло јасан идентитет. Они су неодређени да би представљали сваког човека у његовом расту и тражењу. Добра фрагментарна драматургија на тај начин постиже онирично дејство, трансцедентно чак. Од једне рупице, постају све рупице, од једне златокосе, све златокосе које лутају по шуми, од једног газде, све газде са поквареним стомаком, од једног копилета, сва копилад.

Весна Црепуљаревић: Однос моћи је такође важно питање када говоримо о овим јунацима. Шта Вам је било важно да покажете? Где, по Вашем мишљењу, лежи извор моћи и да ли је могуће одупрети јој се?

Милена Марковић: Моћ је код мене променљива категорија, фрагилна чак. Још кад нисам била довољно артикулисана слутила сам, да парафразирам Розу Луксембург, да, кад пропадне социјализам, наступа варварство. Тако да мислим да сам провела већи део живота у неоварварском систему, односно, може да се каже, некој врсти новог феудализма.

Весна Црепуљаревић: Честа тема, или позадина главне теме у Вашим драмама јесу породични односи. Слика породице нужно даје и јасну слику друштва, односно система вредности тог друштва. Видите ли неког помака с временом у том смислу, од Ваше прве до, за сада, последње написане драме? Шта се променило у друштву које Вас окружује и из којег црпите инспирацију, а шта у начину на који га инкорпорирате у свој драмски свет?

Милена Марковић: Чврст уметнички концепт подразумева да је систем мишљења формиран услед идеологије, религије или филозофије. Не волим тај израз систем вредности, мада га и сама користим понекад. Уколико постоји тако нешто као систем вредности, тај систем вредности не може бити исти за све људе на планети, сада је то потпуно јасно. Тај израз већ деценијама користе слуге и корисни идиоти. Систем вредности је ствар која зависи од тога где и како живиш, са ким, колико имаш пара, шта гледаш око себе, то није ултимативна категорија. Нема мог система вредности у мојим делима. Можда највише у филмовима *Сутра ујутру* и *Жив човек*. Када је у питању драма или поезија, много се више преиспитујем, сумњам, борим, проричем, певам, приказујем. Не судим.

Породични односи су изразито важни за драмску структуру, то је већ крајем осамнаестог века почело, када је човек дошао у средиште драмске или почасно место драмске, односно трагичне приче.

Ја сам се бавила светом који познајем.

Весна Црепуљаревић: Ваше стваралаштво је препознатљиво, било да је реч о драми или поезији – бавите се истим темама, наилазимо на сличне мотиве, некад чак и идентичне стихове. Колико лирско помаже драмском у Вашем случају? Шта драме добијају упливом поезије?

Милена Марковић: Било би ми занимљиво да видим који су идентични стихови. Додуше, некад сам стављала сонгове из драма у књиге поезије, просто, што да их не ставим, моји су. Али то није идентичан стих, то је и даље моја песма. Често постоји репетиција и одређене слике које за мене имају у том тренутку важност. То би морала да знам тачно шта је, па да покушам да одговорим.

Ја сам песник, па проговарам у стиху. Лирика је највиши степен уметничке дисциплине писања, самим тим добијају и драме са стиховима, добијају певање.

Весна Црепуљаревић: *Шине* ће увести сонг као карактеристику неодвојиву од Вашег драмског стваралаштва, иако се тамо углавном служите сонговима који нису ауторски. Шта за Вас значи сонг? Када га користите и како поједине сонгове везујете за јунаке који их певају?

Милена Марковић: Сонг је, за оне који знају да га напишу, атрактивно економично средство да се на малом простору прикаже суштина карактера, његове биографије и биологије, тежиште драме, да се изађе из уских оквира наратива, оствари катарза и осећање језе, повезаности са светом, препознавање, све оно што има музика и поезија.

Весна Црепуљаревић: *Брод за лутке* јесте драма којом сте закорачили у свет бајки. Да ли је свака сцена инспирисана конкретним бајкама и на који начин бајковити јунаци кореспондирају са тренутком у развоју главне јунакиње који осликавају?

Милена Марковић: Свака сцена је инспирисана конкретним бајкама. Ту су: Ивица и Марица, Василиса Премудра, Златокоса, Снежана и седам патуљака, Палчица. Бајке су обредна иницијација у свет одраслих, у живот. Оне су изван религијских и митолошких система. Само голо људско биће суочено са непознатим, непријатељским светом. То биће може да има у себи чудо, што је у случају моје драме дар, па на неки начин побеђује, на други начин мора да плати. Јунаци бајки кореспондирају ситуационо са животом главне јунакиње, не психолошки, нити мотивационо. Шта је у шуми, шта је у кући, шта је у замку, шта је у подруму. И шта је заправо било, а шта је измишљено – не зна се, нема ни потребе, избрисана је линија између реалности и снова, бола и екстазе.

Весна Црепуљаревић: Када сте бирали Стеријину драму коју ћете осавременили, зашли сте међу оне непопуларније, тиме отишавши и до народне епске песме, а и до мита. Колико је било тешко проговорити о теми о којој су многи говорили, на различите начине и кроз различите жанрове, пре Вас? Да ли сте се, и како, ослањали на своје претходнике?

Милена Марковић: Нисам се ослањала ни на Стерију ни на Тодора Манојловића, осим што сам прочитала да видим шта ту има. Ослањала сам се искључиво на народну песму „Наход Симеон”. Многе културе имају причу о Едипу, то ме је занимало, трагични неспоразум, трагична кривица. Стерија ме никад није много занимао.

Весна Црепуљаревић: Колико је присуство мистичног било важно за драму *Шума блиста*, будући да је реч о једном очито постапокалиптичном времену, смештеном у кафани у некој пограничној, заборављеној вароши надамак које блистају душе девојака-вила?

Милена Марковић: Није постапокалиптично време, мада, немам ништа против таквог тумачења. Време је небитно за ту причу. Кафана је архетипско место, Дантеово, чистиште, то је у шуми, на пола нашег животног пута, ту се појављују жене које продају као месо, оне јесу виле, можда су и вештице, можда су мртве, то је на рубу света, ту поред.

Весна Црепуљаревић: За *Жицу* сте говорили да је инспирисана причом о Софки, а та драма смештена је у окружење које подсећа на ситуацију на Косову и Метохији. Како се прича о жени која страда услед патријархалних норми, а зарад новца, преплиће са причом о рату, страдању, о страним војницима и непрестаној опасности која вреба са свих страна и шта за Вас значе те две теме?

Милена Марковић: Бора Станковић је један од највећих наших писаца. Ја сам то написала по мотивима Боре Станковића. Нисам задовољна том драмом.

Што се Софке тиче, није она страдала због патријархалних норми, није то њега занимало уопште. Он је, што се тиче друштва и света, описивао свет који је познавао. То је проблем са тим тумачењем из педесетих година прошлог века. А сад се опет једноумно тумачи, из другог кључа. Бора се бавио озбиљним патологијама, био је мрачан писац људске плоти. Софка и њен отац имају веома проблематичан однос, у томе је трагика и величина те приче. Што се она није удала? Зашто наводи малоумног младића да је мази? Због патријархалног друштва?

Весна Црепуљаревић: Ликови-наратори су нешто са чиме се сусрећемо у неким од Ваших драма, а посебно је занимљив Анђео Екстазе будући да он, чини се, непрекидно прелази из епског у лирско, по потреби. Да ли мислите да се жанровска хибридна, већ увелико раширена на све драмске елементе, усталила на начин да помаже да се боље исприча прича, поготово када је циљ да се прикаже атмосфера целог једног доба, као што је то реч у драми *Деца радости*?

Милена Марковић: Када лик говори о себи, то је лирски мод, када лик говори о ситуацији, то је епски. Практично је питање. Код мене постоје и баладни сонгови, то користим када хоћу да испричам неку причу, пример је „Данково срце” у *Змајеубицама*. Постоји и коментар сонг који певају Патуљци на пример.

Ако се та жанровска хибридна усталила, једва чекам да прође.

Весна Црепуљаревић: Чини се како имате склоност да драмске напомене готово претворите у редитељске, дајући јасна упутства. Колико Вам је важно да редитељи заиста следе дидаскалије које остављате? Да ли мислите да је могуће извести драму *Ливада пуна таме* са више од три глумца, односно, колико би то променило њену суштину, будући да је реч о породичној, генерацијској причи, траумама и миту о романтичној љубави?

Милена Марковић: Ја напишем упутство и даље се не мешам.

Весна Црепуљаревић: Можете ли да издвојите изведбу Вашег комада која је Вама најдража и да образложите зашто сте је одабрали?

Милена Марковић: Најбоља моја представа је *Наход Симеон*, режија Томи Јанежић, Српско народно позориште, Нови Сад. Најдраже су ми *Шине* ЈДП, режија Слободан Унковски, то су глумили неки моји пријатељи са којима сам студирала и расла.

Весна Црепуљаревић: За крај, можете ли рећи где видите наставак развоја своје драмске поетике?

Милена Марковић: Не видим.

Биографија ауторке:

Весна Црепуљаревић рођена је у Краљеву 13. 11. 1987. године. Завршила је Основну школу „Бане Миленковић” у Новом Селу, Гимназију у Врњачкој Бањи, а студирала је Српску књижевност и језик са општом књижевношћу на Филолошком факултету у Београду, где је дипломирала 2011. године (завршни рад „Лик Јаквинте у српској драми 19. века”). Мастер студије из Српске књижевности завршава на истом факултету 2013. (завршни рад „Јован Христић, драмски писац”), где потом 2016. уписује докторске студије.

Од септембра 2013. године ради као професор књижевности у Филолошкој гимназији у Београду, где је била ангажована на различитим функцијама, од којих су неке: председник Стручног већа професора књижевности и реторике, главни уредник школског часописа „Млади филолог”, један од уредника зборника ученичких истраживачких радова „Искра”, модератор културних догађаја унутар школе и ментор школске новинарске и дигиталне редакције. Од 2016. године бави се лекторским радом, углавном за Издавачку кућу „Дерета”. Након завршених основних студија, бави се научно-истраживачким радом. Учествовала на неколико научних скупова и објављивала радове у публикацијама.

Библиографија:

1. Црепуљаревић, Весна. „Проучавања српског језика и књижевности у протеклој години”. *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* год. 7 (2012): 415–418.
2. Црепуљаревић, Весна. „Тема јеврејства код Андрића и Киша”. *Наш траг, часопис за књижевност, уметност и културу* год. 20, бр. 1/2 (2013): 33–55.
3. Црепуљаревић, Весна. „У трагању за изгубљеним детињством”. *Нова зора, часопис за књижевност и културу* бр. 37/38 (2013): 249–258.
4. Црепуљаревић, Весна. „Чин пети: *Тераса*”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 49 (2013): 153–168.
5. Црепуљаревић, Весна. „Трагично у роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића”. *Наш траг, часопис за књижевност, уметност и културу* год. 20, бр. 3/4 (2013): 153–166.
6. Црепуљаревић, Весна. „Песничка књига *Ђаволов друг* Новице Тадића”, у: Драган Лакићевић /ур./ *Огњено перо Новице Тадића – зборник радова*. Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија, 2014, 217–229.
7. Црепуљаревић, Весна. „*Чисте руке*: драмски првенац Јована Христића”. *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије, књ. 2*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2014, 77–87.
8. Црепуљаревић, Весна. „Драма о (анти)хероју: *Савонарола и његови пријатељи*”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 52 (2015): 57–70.
9. Црепуљаревић, Весна. „Хроника и библиографија”. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* књ. 89 (2023): 221–225.
10. Црепуљаревић, Весна. „Антика и активизам: како је Јован Христић проблемима савременог друштва давао античку митску форму”, у: Владан Бајчета /ур./ *Драма Михизовог доба – зборник радова са Других Михизових сусрета*. Нови Сад: Матица српска, Ириг: Српска читаоница, 2024, 297–328.

11. Црепуљаревић, Весна. „Језичка полифонија у драмама Слободана Селенића”, у: Марко Аврамовић, Владан Бајчета /ур./ *Ангажман у књижевној форми: књижевно дело Слободана Селенића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, у штампи.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Весна Црепуљаревић

Број досијеа: 16117/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом Драме Милене Марковић

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду,

Потпис аутора

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Весна Црепуљаревић

Број досијеа: 16117/Д

Студијски програм: Језик, књижевност, култура

Наслов рада: Драме Милене Марковић

Ментор: проф. др Зорица Несторовић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду,

Потпис аутора

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом: Драме Милене Марковић, која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

У Београду,

Потпис аутора

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.