

# CROSSOVER ДРАМСКЕ БАЈКЕ

Лола Д. СТОЈАНОВИЋ\*, докторанд  
Универзитет у Београду  
Учитељски факултет  
Београд  
Република Србија, докторанд

Оригинални научни рад  
UDC 821.163.41-93-2.09 Marković M.  
Примљено: 8. 2. 2022.  
Прихваћено: 15. 3. 2022.

## ПРЕОБЛИКОВАЊЕ БАЈКЕ У ДРАМИ *БРОД ЗА ЛУТКЕ* МИЛЕНЕ МАРКОВИЋ

**САЖЕТАК:** У овом раду се разматра преобликовање бајковне традиције у драми *Брод за лушке* Милене Марковић. Тежиште рада огледа се у тумачењу драмске дезинтеграције чувених бајковних јунакиња, попут Снежане, Златокосе, Алисе, Палчице и Марице. Приказаће се ексцентрично, готово гротескно, сажимање женских субјеката традиционалне бајке у драмску (анти)јунакињу. Посебно се разматра развојни процес женског субјекта од тинејџерског доба до старости, те преобликовање идентитета, од Алисе која одлази од куће како би „радила што нико није”, до вештице која заспи у снегу јер жели да умре (како би се поново родила). У фокусу рада биће интертекстуалност, разградња традиционалних наратива, те улога женске сексуалности у савременом друштву.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Милена Марковић, *Брод за лушке*, (анти)бајка, савремена драма, женски идентитети

### 1. Бајковна (анти)драма

Драма *Брод за лушке* значајна је како за Милену Марковић тако и за савремену српску позоришну сцену. Поводом ове драме, ауторка 2005. године постаје први лауреат награде „Борислав Михајловић Михиз” за драмско стваралаштво. Након што Ана Томовић поставља овај драмски текст у Српском народном позоришту<sup>1</sup> (2008), уследила су бројна признања, међу којима је кључна Стеријина награда Округлог стола 54. Стеријиног позорја за најбољу представу. Наша анализа драме *Брод за лушке* усмерена је

\* lola.stojanovic@uf.bg.ac.rs

<sup>1</sup> Прва премијера драме, у режији Слободана Унковског, изведена је у јуну 2006, у Југословенском драмском позоришту.

ка испитивању деконструкције бајковне традиције. Бајковни, митски и архетипски елементи чине основу овог драмског текста који позива на тумачење симболичких значења која нас доводе до разоткривања сложених идентитетских слојева јунакиње у развоју.<sup>2</sup>

И Сергеј Балухати (Сергей Дмитриевич Балухатый) у својим радовима, од којих нас већ дели готово један век а они су и даље подстицајни и представљају важан корак у развоју теорије тумачења драме, истиче како се тумачење драме заснива на аналитичком приступу који допушта рашчлањивање њених конститутивних елемената. Специфичност драмске речи, језички материјал, Балухати види као „форму самоисказивања“:

форма искључиво управног говора користи се у драми и као средство карактеризације лица које говори и као поступак очигледног развијања говорне теме и као ослонац снажних драмских тренутака (1981: 45).

Говор лица у драми преузима вишеструку функцију преношења тема, емоција, аутокарактеризације и идеја, те, пратећи Балухатијеве постулате, „језички материјал у драми можемо дефинисати као – емоционалну и динамичку реч” (Исто: 45). Тема, целина самог драмског предмета, и емоција, основа његовог обликовања и могућности деловања њима, преношења на читаоца и публику, дакле, чине окосницу сваког драмског текста, изузев специфичних драмских облика, авангардне драме и, посебно, драма које припадају театру апсурда, те су у својој бити атематске, попут *Ђелаве Ивечице* (1950) Ежена Јонеска (Eugène Ionesco). Читалац мора да сам говор јунака, кроз сцене и чинове, преузима као тематске јединице које

постепенно сажима у општи идејни оквир. Могло би се, можда, помислити како је овај дијалог (успостављен на релацији драма–читалац) друга страна свих оних дијалога, реплика у самом драмском тексту и да он самом читању/рецепцији драме даје једну црту драмског. Свака тема у драми мора бити емоционално обојена јер говор лица никада није мотивисан темом по себи, већ емоцијом која тему производи.<sup>3</sup>

Драма, дакле, „драматизује теме и емоције врлудавим развојем догађаја у сижеу, сценским поступцима компоновања сижеа, карактера, говора” (Балухати 1981: 47), док се сиже драме „гради с намером да се истакне основна емоционална тема и створи утисак динамичности” (Исто). То је уобичајени опис драмског дела, а овде, у оваквом аналитичком погледу на драму, битно је истаћи да се све нити оваквих емоционалних набоја обједињују у оној врсти целине која је одређена као идејна: она, дакле, није тек сазнајна и разумска, како се на идеје иначе гледа, већ је драмска и емотивна, потресна, узбудљива у једном бољем смислу речи. То је битна разлика оваквог поимања драмске идејности од

<sup>2</sup> Идентитетско обликовање јунакиње у развојном процесу веома је важна тема у стваралаштву Милене Марковић. Њен први роман, *Деца* (награђен Ниновом наградом), изграђен је на (аутобиографском) конституисању женског идентитета, те се у великој мери, поетички и мотивски, прожима са драмом *Брод за лушке*. Лирски роман и (бајковна) драма успостављају дијалог не само у домену изградње (ексцентричног) идентитета већ и у домену општих места, мотива и јунака који се појављују у оба дела. Уколико бисмо компаративно посматрали, што опсег овог рада не дозвољава, *Децу* и *Брод за лушке*, читање романа би нам омогућило шире и дубље разумевање саме драме.

<sup>3</sup> „Емоционална природа драмских тема одређује сижејно обликовање драме [...], ток основног заплета, ствара саму драму. Драма је демонстрација емоција не једног већ неколико сукобљених, груписаних лица [...]. Карактери у драми и јесу основне материјалне јединице – главни носиоци драмске радње” (Балухати 1981: 46).

уобичајених погледа на статус идеја у књижевним делима.

Самоисказивање у функцији карактеризације лица и развијања тема у драми *Брод за лутке* реализује се на специфичан начин. Читалац прати емоционални, егзистенцијални и идентитетски развој јунакиње драме кроз осам сцена. Свака сцена носи симболички наслов који упућује на јунакињин развојни процес у датом тренутку. Тај развојни пут се протеже од тачке детињства (сцена прва, Колибић) преко изласка из доба невиности (сцена трећа, Шума) све до смрти (сцена осма, Ивица и Марица). У осам сцена фигурира иста јунакиња, али другачије именована, боље речено неименована, већ означена као Мала сестра, Алиса<sup>4</sup>, Снежана, Златокоса, Палчица, Принцеза, Жена и Вештица, чиме се из сцене у сцену рађа у новом идентитетском одређењу.

У првој сцени (Колибрић) упознајемо девојчицу, Малу сестру, чији дечји кревет завеса раздваја од себе у којој се играју сенке одраслих људи. Глас мајке упозорава: „У тој соби су звери” (Марковић 2012: 121<sup>5</sup>). Параван сасвим јасно симболички раздваја свет детињства од света одраслости, те антиципира даљи ток драме који отвара кретање кроз пут сазревања. Сонг који мајка пева на крају сцене дијалогски је устројен у односу на радозналост на почетку сцене када девојчица пита: „А зашто не можемо да уђемо у ту собу?” (111). Ту је, на граници те претње, назначена иницијална тема драме – излазак из детињства и прелазак у свет бола, свет одраслости. Антиципацију основне драмске теме видимо у издвојеним елементима сонга:

[...]

Ја направих гнездић,  
Мали, мали колибић,

А богић  
Дуне ветрић  
Па однесе тај гнездић  
Боли, боли трпи,  
Боли, боли трпи (123).

Сцена друга, самим насловом (Пут) уводи тему – одабир пута на изласку из детињства. Јунакиња је сада преименована у Алису која одлучује да напусти породични дом. Њена воља и одлука изражене су речима: „Ја бих да радим што нико није” (127). Велика сестра затвара сцену сонгом Газдарица који актуализује баналну перцепцију младе девојке савременог друштва у ишчекивању будућности са богатим мушкарцем. Алиса упада или, боље речено, пропада у „Земљу чуда”, а драмска радња у овом моменту започиње развој догађаја.

Сцена трећа Алису трансформише у Снежану која доспева у шуму седам патуљака. Сцену Шума можемо посматрати као тренутак иницијације, те конструисања сексуалног идентитета који ће обележити каснију емоционалну дегенерацију јунакиње. Сам простор шуме, архетипски посматрано, симболизује својеврсни прелазак, сусрет са силама оностраног, демонизовано искуство. Архетипски бајковни модел пренесен у драмски простор актуализује пун интензитет бола и напетости модерног андерграунд друштва. Хтонски простор митског кода преиначен је у простор „овде доле” (139) савременог света. Пред јунакињом се отвара простор другости у којем владају демони порока, насиља, блуда и охолости. Ритуал њене иницијаци-

<sup>4</sup> Овде је реч о јунакињи фантастичног романа која због своје препознатљивости бива прикључена традицији ауторске бајке.

<sup>5</sup> Наводи из *Драма* Милене Марковић биће обележени само бројем стране у загради.

је завршен је еротским чином са, претпоставља се, седам мушкараца јер се налази у изолованом простору са седам патуљака<sup>6</sup>. Дубински слој бајковне традиције (конкретно бајке „Снежана и седам патуљака“) у овој сцени бива експлициран до крајњих граница. Огољени архетипски кодови сами себе деконструишу и испишују драмски облик антибајке – седам патуљака се претвара у седам хероинских зависника, док Снежана жели еротски однос са сваким од њих. Архетипски подтекст бајке се на овај начин банализује и постаје огољени подтекст који помаже да се одреди друга страна друштвеног идентитета. Савремена друштвена драма узима себи слободу да вриштећи проговори о ономе што бајка шапуће. Еротски идентитет који традиција увија у рукавице бајке, савремена драма испољава као спољашњи слој свог сижеа. Другим речима, Милени Марковић не треба симболичка смрт Снежане у стакленом ковчегу из којег је буди принц да би кренула у живот (а након изолације у кући седам патуљака). У сцени коју тумачимо, драматуршкиња деконструише бајковно како би преузела оно архетипско и позиционирала га у делању модерног женског субјекта.

Сцена четврта произлази из претходне јер након, батајевски речено, „мале смрти“ (в. Батај 1972) принцезу (Снежану или било коју другу) мора пробудити принц. Јунакиња драме се сада самоисказује маском Златокосе у срећеном стану три медведа. Окосница дијалога Златокосе и Медведића је, као и у свим претходним и потоњим дијалозима, еротски интонирана. На разини саме драмске радње, дијалог упућује на измењени положај женског субјекта у односу на претходне сцене. Алиса је наставила свој пут кроз „земљу чуда“, те се из шуме изме-

шта у један (мало)грађански стан, а демонизоване патуљке замењује добрим Медом који ће, бар накратко, преузети улогу принца. Млада јунакиња са друштвене маргине доспева у простор транспарентног грађанског начина живота који се показује готово једнако емоционално изобличен. Поигравање бајковним репликама („Мама М: Неко је пио из моје шоље; Тата М: Неко је јео из мог тањира; Мама М: Она је преспавала; Тата М: Каква је то девојка?!“ – 142) пародира друштвене табуе који су доведени до врхунца у тренутку рођења болесног детета.

Низ реплика које изговара породица медведа („Моје семе је добро, то је она крива“, „Меда ће да има здраву децу“, „Она је пушила, пила, како је могла да роди нешто добро“ – 145) проблематизује положај жене у (мало)грађанском друштвеном устројству. Женски субјект се позиционира маргинализовано и у простору поткултуре којим владају патуљци и у простору грађанских оквира. Упоредо са динамизацијом драмске радње и гомилањем тематских јединица, емоционална напетост постаје интензивирани. Говор јунакиње наговештава тежњу за

<sup>6</sup> Бруно Бетелхајм појаву патуљака у бајци „Снежана и седам патуљака“ тумачи као позадину „за истицање важних развоја који се одигравају у Снежани“ (Бетелхајм 1979: 221), будући да су они „зауостављени на преедиципалном ступњу (патуљци немају родитеље, не жене се, нити имају децу)“ (Исто). Марија Лујза фон Франц (Marie-Louise von Franz), са друге стране, улогу патуљака у бајкама тумачи на далеко сложенији начин. Између осталог, као негативног Анимуса: „У питању је компензација за одвећ попустљиву женску природу [...]. Патуљак је фигура која наткомпензује нежност и доброту (...), потпуно егоистична и незахвална фигура која [...] надокнађује [...] пренаглашену женскост“ (Фон Франц 2017: 95). Овакво отелотворење Анимуса се, према Фон Францовой, нужно појављује у појединим бајкама како би јунакиње, пошто превазиђу поменути наткомпензацију, могле доћи до принца.

припадањем<sup>7</sup> и својеврстан покушај конструисања идентитета у прећутном, али строго дефинисаном друштвеном устројству.

Она, ипак, не проналази своје место ни у централизованом ни у маргинализованом друштвеном коду, штавише, и један и други покушај позиционирања превазилази искорак на новом покушају идентитетског конструисања. Женски субјект драме *Брод за лутке* у свакој сцени разара по једну безуспешну улогу јер игра носи горак укус бола. Нестанак Алисе рађа Снежану, из Снежаниног сна се буди Златокоса из чијег неуспеха произлази Палчица која израста у Жену да би умрла као Вештица у снегу. Баш свака бајковна јунакиња симболизује по једну женску функцију – девице, мајке, супруге и љубавнице – али разарање ових улога ствара драму која тематизује жену у потрази за сопственим одређењем у савременом друштву. Сексуално ослобођење Снежани не доноси слободу, већ трауму обојену насиљем. Златокоса не успева да створи породични дом јер рађа дегенерисано дете. Самим тим, две кључне тачке у којима се идентитет женских субјеката бајке конституише – раздевичење и брак – у драми *Брод за лутке* доводе до деконструкције традиционалних образаца и баш на тим рушевинама, на трауматском искуству промискуитета и пропалог брака, исписују интимну драму јунакиње која превазилази бајку. Када оскрнави невиност и разори брак, јунакиња коначно излази из бајке, али тада улази у драму сопствене интими. Вишеструко именована јунакиња самостално прави изборе, она бира да ради „оно што нико није”, она напушта шуму са патуљцима и срећан стан три медведа чиме са себе скида стеге два опонентна друштвена устројства – централизовано (патријархално) и маргинализовано – те у потоњим сценама корача новим стазама.

У сцени петој, Мочвари, Златокоса се трансформише у Палчицу, младу уметницу у друштву старог Жапца са огромном главом. Простор сцене је, и даље, хтонски обојен. Јунакиња се налази у Жапчевој јазбини, али је она, за разлику од медвеђег стана, „пуна лепих и скуких ствари” (148). Златокоса је идентитетски преобликована у уметницу, те су јунакињин говор и понашање у овој сцени другачије интонирани. Дијалог са старим Жапцем, очигледно угледним професором, указује на изградњу нове друштвене позиције. Алиса је сада у новој „земљи чуда”. Издвојићемо неколико реплика којима Палчица изграђује аутокарактеризацију у овом моменту драме:

– Много је лепо сада. И немојте да причате о деци. Не трпим разговоре о деци.

– Јел се вама стварно свиђају моји радови?

– Прва љубав су били патуљци. Тако их ја зovem.

– То је била једна кућа напиштена, ту су живели ти моји другови, и ја сам ишла сваки дан код њих, уместо да идем у школу.

– Ја сам била тако поносна што су ме прихватили. Радилa сам све што су и они радили. Било

<sup>7</sup> На такво тумачење нас наводи сама бајковна подлога јер јунакиња у бајци (прецизније речено, у верзијама бајке) „Златокоса и три медведа”, према Бетелхајмовом тумачењу, трага за идентитетом, услед борбе са едипалним тегама. Златокоса, изгубљена у шуми, доспева у медвеђу кућу у којој нарушава успостављену компактност. Изгубљеност јунака у шуми не призива спасење које долази од трећег лица, већ симболизује покушај откривања пута који га доводи до сопства (в. Бетелхајм 1979). Када поменути бајковни код пренесемо у простор драме, закључујемо да драмска јунакиња, након блиског контакта са демонима (патуљцима) које упознаје у шуми, наставља свој пут. Драмска Златокоса је субјект у потрази за идентитетом и позиционирањем у друштву, али конструкт породице у који привремено доспева производи сасвим супротан ефекат – доводи до интензивније дестабилизације њеног бића.

је ту још неких девојака, али сам ја била поносна што сам била ту са њима као део...

– Ја мислим да не вредим.

– Била сам љута и ништа ми није ишло. И Студен није био добро, нису ме пуштали да га виђам викендом. Нервирала сам га. Кад ме види удара главом о зид (149–154, *одвукла Л. С.*).

Јунакиња први пут проговара о догађајима из прошлости, штуро, али у довољној мери сугестивно за тумачење емоционалне подлоге. Напуштање сина доноси немир који тежи да потисне, њена улога мајке је изгубљена, на шта посебно упућује реакција детета које удара главом о зид када је види, као да се сусреће са нечим демонским. Сцена са старим професором одише девијантним еротским набојем: када је Жабац пољуби, Палчица осећа гађење; док говори о болесном сину, Жабац мастурбира поред ње. Женски субјект, као и у претходним сценама, не успева да се измести из сексуалног контекста, њени саговорници готово да остају глуви на оно што говори, што целокупну сцену доводи до апсурда. Самим тим, дијалог се претвара у испражњени монолог јунакиње чије емоције тужно одзвањају простором у којем је суштински сама. Управо из овог угла треба тумачити њена питања о сопственој вредности, као и о вредности уметности коју ствара. Приказани дијалог ментора и младе уметнице (можда још увек студенткиње) проблематизује још један трагични положај женског субјекта у савременом друштву. Емоционални капацитет јунакиње ни у овом, академском, отменом простору не успева да се реализује. Једнако као у шуми патуљака или малограђанском стану медведа (премда у другачијем тону) женски субјект се перципира као објект мушке жудње. Та сукцесивна објективизација жене, која мења тон и

боје али не суштину, у различитим друштвеним конструктима, доводи до идентитетске дестабилизације субјекта у драми. Два кључна тренутка у овој сцени бивају еротски реализована – тренутак у којем Палчица проговара о сумњи у вредност свог уметничког дела и тренутак у којем говори о немогућности да виђа сина. Прва тема је прекинута пољупцем, друга мастурбацијом. Оба сексуална чина инхибирају потребу јунакиње да се исказе у свом емоционалном и субјективном потенцијалу. Сцена је завршена сонгом Успех. Певају га Палчица и Жабац у дуету. Женски субјект се коначно позиционира у друштвеном устројству, што, ипак, не доводи до успостављања здравог субјективитета. Симболизација жабе какву виђамо у бајкама не доноси емоционални преображај из гађења у љубав. И на овом месту бајковни симболи служе само да се оголе, не и да резултирају врлином у превазилажењу напетости. Стари Жабац се пољупцем не претвара у принца, женски субјект не спознаје љубав нити у себи мири анимуса да би коначно заокружио принцип индивидуализације<sup>8</sup>. Ерос агресивно прождире јунакињу, те се чини да у њеном бићу више нема помирења. Када се испразни простор трауме, у јунакињином бићу остаје празнина. На овај начин драма тежи огољењу оне друге стране трауматског: одговара на питања шта се деси са Снежаном ако је не пробуди принц (већ едипални медвед), куда одлази Златокоса ако не успе да пронађе прави

<sup>8</sup> Марија Лујза фон Франц управо у оквиру тумачења бајки (в. *Женски принцип у бајкама* 2017) инсистира на њиховом архетипском подтексту у домену, између осталог, Аниме и Анимуса. Анима подразумева доминацију женског принципа, а посебно је важно истаћи да елемент Аниме готово увек постоји у бићу мушких јунака, као што принцип Анимуса окупира део бића јунакиња. Другим речима, процес индивидуализације бајковних јунака успешно бива завршен тек онда када се успостави баланс између Аниме и Анимуса.

пут кад напусти туђу кућу, те у какву се Жену преобрази Принцеза када бајка закључи крај.

Чини се да сцена шеста, Гнездо, тематизује последњи покушај јунакиње да се идентитетски успостави. Палчица је преображена у Принцезу, може се претпоставити, на врхунцу каријере, позиционирана у стану у којем не живи принц, већ Ловац – спасилац. Издвојићемо неке од кључних реплика које преносе емоционалну дестабилизацију женског субјекта:

- Ја помислим да бих била мртва да тебе нема.
- Мислим да ми је добро.
- Мислиш ли ти да сам ја добра?
- А да родим дете? Да родим здраво дете. Знаш да бих сад родила здраво дете (156–161).

Мушком субјекту се препушта позиција моћи, од њега се очекује делање које ће довести до интегрисања идентитета женског субјекта. Тематизују се функције које жена треба и мора реализовати у друштву – бити мајка здравог детета, бити добра, довољно добра у оку посматрача. Овај ловац, међутим, није „превасходно заштитничка фигура која нас може избавити, и избавља нас, од опасности наших и туђих насилних осећања” (Бетелхајм 1979: 226). Уколико га чак и посматрамо у том, симболично бајковном, значењу, драма и на овом месту деконструише устаљени фолклорни образац. То видимо у тренуцима његовог самоисказивања.

- Ловац: Ништа тебе не чека то да ти је јасно. Сад ћеш да седнеш да радиш нешто, гола, а ја ћу да гледам и уживам.
- Ловац: Ја нећу децу.
- Ловац: [...] Не занимају ме деца уопште.
- Принцеза: Мене занима.
- Ловац: Ко тебе пита? (160–161).

Ова мушка фигура преузима измењену функцију у односу на претходне мушкарце које јунакиња среће на свом путу. Он преузима симболичну улогу ловца који потискује разарајуће еротске нагоне у младој жени, али не да би јој отворио сигуран пут ка самоостварењу, већ да би прогутао свој плен. Мотивација његовог делања усмерена је првенствено ка сопственој афирмацији, чиме се јунакиња и у овој сцени објективизује, дакле, идентитетски инхибира. Ипак, демони са којима у трећој сцени (Шума) општи не напуштају јунакињино биће. Штавише, остаци демонског мотивишу сва потоња делања женског субјекта, као последицу трауматске иницијације. Њено биће обузима и пакао и рај („Свет је твој, пакао је твој” – 162), постоји нешто изузетно, можда дар који јој доноси снагу да се изнова измешта из егзистенцијалних образаца које, премда их сама бира, напушта када их прозре. Драмска принцеза деконструише, из сцене у сцену, сопствени објективизовани положај. Стога, Ловац нема моћ да је заштити (јер његова снага не лежи у љубави) од силе нагона.

Када се у сцени седмој, Тамном вилајету, Принцеза трансформише у Жену, јунакињин идентитет готово у целости подлеже демонизацији. Мушки субјект је преображен у Орла<sup>9</sup>, а Жена остварује деструктивну везу са Ловчевим сином (из претходне сцене). У овом тренутку женски принцип задобија моћ разарајуће силе. Можемо рећи да Анимус потискује последњи одсјај Аниме у јунакињи. Будући да пут индивидуализације женског субјекта није заокружен

<sup>9</sup> Симбол орла упућује на снагу огромних размера, али и аспект разарања када се његова симболика пренесе на ризну живота, „где се ток живота тим аспектима доводи у питање, обузет продрљивим страстима духа” (Бидерман 2004: 272).

(јер иницијација с почетка драме није разорила страхове, већ је успоставила непревазиђену трауму), јунакиња се препушта сили разарајућег Ероса. Свака сцена ове драме руши по један покушај помирења женског бића у самоме себи (зато што жељено идентитетско самоостварење детерминише јак уплив објективизације коју врше мушки субјекти над женом), те у овом моменту, у седмој сцени, Она пристаје на уништење. У готово инцестуозно еротској вези са Орлом, последње нити женскости бивају покидане, али тумачење ове драме не треба усмерити ка пројекцији жене – жртве. Алиса сама бира пут на којем ће радити „оно што нико није”. Када разори и последњи бајковни образац; кад пољубац жабу не претвори у принца ни ловац принцезу не заштити од агресивног Ероса; јунакиња своју женскост поклања Орлу да је прождере. Управо тада женски субјект реализује коначни процес иницијације, јер у тој последњој сексуалној игри умире Жена да би се у финалној сцени родила Вештица. Не треба заборавити да Орао у седмој сцени извршава самоубиство, те у коначници женски принцип (на врхунцу еротског потенцијала) поништава све мушке субјекте.

Закључна сцена драме не успоставља коначну доминацију ни надмоћ женског субјекта (Вештица умире пијана у снегу, нервно растројена и обузета патњом за сином којег је напустила), али се опире бајковној традицији чије устаљене моделе разоткрива и деконструуше.

## 2. Женски принцип у актанцијалном моделу (анти)драме

Да бисмо заокружили анализу различитих бајковних јунакиња обједињених једним жен-

ским субјектом, неопходно је успоставити међусценски дијалог који ће нас довести до коначног идејног значења драме *Брод за лушке*. Посебно овакву анализу намећу последице унутрашње драмске поделе успостављене дијалогом и дијалектиком трансформација од треће до седме, са једне, и осме сцене, са друге стране. Најпре се треба вратити на сам почетак драме (сцена друга, Пут) и утврдити мотивацију за јунакињин одлазак од куће.

Велика сестра: И шта ћеш сад да радиш?

Алиса: [...] Само ћу да одем од куће.

Велика сестра: А тата и мама?

[...]

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

[...]

Велика сестра: Била си закључана у подруму са оним идиотом.

Алиса: Јесам.

Велика сестра: Била си гола.

[...]

Алиса: То је била игра. Ја сам се скинула а он је морао да ме гледа у очи (124).

Цитирани дијалог сестара расветљава релацију између дечије игре, игре изазова и заправо врло комплексног, софистицираног еротског испољавања, што ствара напетост у приказивању раскола веома младе јунакиње и ексцеса њеног овако деликатног и провокативног разоткривања, које делује као врло елабориран еротски план, а заправо представља ексцес у амбијенту детињства и одрастања. Реакција околине (родитеља) указује на типичан, стереотипан и, да употребимо ову незграпну реч, прохибитативан (условљен друштвеним системом забрана) општи друштвени однос према сексуалности – она залази у простор недозво-

љеног, срамотног и кажњивог. Друштвено устројство модерног доба, како је то назначио Мишел Фуко (Michel Foucault), са развојем капитализма гради нови, другачији образац гушења сексуалности, јер је он сједињен „са грађанским редом” (1982: 11). Фуко се пита „како је дошло до тог премештања које нас све, претендујући на то да нас ослобађа грешне природе секса, преоптерећује големом историјском грешком која се састоји баш у томе што се замишља та погрешна природа те се из тог веровања извлаче погубне последице” (Исто: 14). Ми се овом приликом нећемо освртати на узроке потискивања сексуалности које је Фуко у тротомној *Историји сексуалности* расветлио, већ на последице које то има за модерни женски субјект. Јунакињин отац, на пример, уопште не проговара о начињеном преступу, о томе се ћути и то се презире. Велика сестра, са друге стране, саветује другу стратегију брисања онога што се догодило – „Само је требало да се правиш луда” – што нам указује на њено разумевање правила друштвеног устројства и сасвим добро интегрисање у систем који их прописује. Алиса не прихвата правила која не разуме, а сенка забране је појачано мотивише ка испитивању тог нејасног простора. Мотивација њеног одласка у шуму кореспондентна је класичној бајковној мотивацији која наводи жену Плавобрадог, на пример, да отвори забрањену одају<sup>10</sup>. У овом кључу, наиме, можемо посматрати све даље корак на јунакињином путу. У простору породичне куће Ерос је прећуткиван, док је, међутим, у простору шуме огољен до изопачења. Њен долазак код патуљака демистификује табуизирано поље сексуалности, али то је само друга страна екстрема. Утврђивање мотивације јунакињиног ступања у простор супкултуре

патуљака важно је да се разјасни немогућност успостављања идентитетске кохерентности женског субјекта. Различите бајковне функције (а заправо архетипске структуре) пренесене на драмску јунакињу, као што смо видели, нису довеле до успешне, заокружене и прихваћене индивидуализације женског субјекта. Један од кључних узрока идентитетске дестабилизације даје драми друштвеноисторијски смисао јер је хронична тенденција објективизације женског субјекта тако предочена и у драми. Свака сцена, дакле, свака фаза развоја јунакиње, обележена је специфичним еротским контекстом који инхибира њен идентитетски развој. Сада треба одговорити на питање који су разлози за базични уплив Ероса на свим пољима њеног делања, и да ли је то повратак на индивидуалнопсихолошки, па чак и инстинктивно-физиолошки ниво обликовања и мотивације, или је друштвеноисторијска динамика обликовања идентитета и његових противречности улогом еротичког појачава.

Какве су последице гушења, пригушивања, затомљавања еротичког бића јунакиње? Да ли то долази од стране друштвеног устројства које производи инхибиране субјекте? Јунакиња одлази из простора куће (према Алтисеровим [Louis Althusser] поставкама једног од кључних државних идеолошких апарата – в. Алтисер 2015) након еротског ексцеса који је обележа-

<sup>10</sup> Мотивација за преображај Алисе у Снежану, дакле, за одлазак у шуму, може се и чврсто везати за симболичко тумачење саме бајке (односно њених варијанти) „Снежана и седам патуљака” коју износи Бруно Бетелхајм. Реч је о проблематичном положају јунака (детета) у породичном окружењу из којег жели да се измести како би на даљем самотном путу пронашао себе. „У 'Снежани' године које ова проводи с патуљцима означавају њено раздобље невоља, решавања проблема, њен период раста” (Бетелхајм 1979: 222).

ва као презрену и доспева у простор маргиналног друштвеног слоја јер једино он у датом тренутку бива довољно отворен и довољно привлачан за урушавање граница табуа. Њено делање у овом моменту драме, а онда и у свим потоњим, мотивише потреба за интеграцијом која би требало да доведе до конструкције субјективитета. Процес оживљавања бајковних јунакиња у идентитетском исписивању које доводи до дезинтеграције (и архетипског и драмског принципа) покушаћемо да закључимо актанцијалним моделом читања драме.

Анализу актанцијалног модела вршимо према поставкама Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld). Она се ослања на Гремаса (Algirdas Julien Greimas) и Суриоа (Étienne Souriau)<sup>11</sup>, али даје завршну реч и, према нашем мишљењу, усавршава поменути структуралистички модел, који је, треба поменути, проистекао управо из чувеног Проповог (Пропп) морфолошког тумачења тридесет две функције јунака у бајци<sup>12</sup>. Схема актанцијалног модела у драми подразумева шест основних кућица – адресанта, адресата, субјекта, објекта, помоћника и противника. Према Иберсфелдином тумачењу Гремасове схеме, основна идеја подразумева следеће:

Ако развијемо имплицитну реченицу ове схеме, проналазимо силу (или биће А1); вођен њеном радњом, субјекат С тражи објекат О у корист или по жељи бића А2 (конкретног или апстрактног), у том трагању субјекат има помоћнике П или противнике П1 (Иберсфелд 1982: 53).

Наше тумачење (које је ограничено обимом овог рада) биће усмерено ка односу субјекта, објекта, адресанта и адресата. У складу са тиме, приказаћемо две основне схеме на којима, према нашем виђењу, почива драма *Брод за лутке*.

Прва схема је активна у драми од треће до седме сцене. Она подразумева силу Ероса у кућици адресанта који мотивише субјекат (мушке фигуре које се појављују у драми) да у сопствену корист (ради задовољења својих жеља и нагона) усмерава делање према објекту (женском субјекту). Сликавито, схема би изгледала овако:

A1: Ерос

A2: Мушки субјекти

C: Мушки субјекти

O: Женски субјект

Субјект и адресант су изједначени јер мушке фигуре женски објекат (јунакињу) желе за себе. Мотивација за њихово делање, од треће до седме сцене, је сила Ероса, што смо показали у првом поглављу рада. Сада се можемо усмерити на три кључне кућице које у анализираним сценама врше функцију троугла. Реч је о троуглу двоструке карактеризације,

истовремено идеолошкој и психолошкој – односа субјекат-објекат; он у анализи служи томе да се покаже како је идеолошко присутно у психолошком или, тачније, како је психолошка карактеризација односа субјекат-објекат [...] тесно зависна од идеологије (Иберсфелд 1982: 66).

Конкретно, од треће до седме сцене драме *Брод за лутке* сила Ероса у функцији адресанта уско је повезана са друштвеним устројством јер је објективизација јунакиње (у различитим друштвеним структурама, од брака до универзитета) продукт различитих друштвених идеоло-

<sup>11</sup> Више о овоме у: Сурио, Етјен. *Двеста хиљада драмских ситуација*. Београд: Нолит, 1982. и Гремас, Алжирдас Жилијен. *Актанти, актери и фигуре*, у: *Структурални њриаз књижевности*. Београд: Нолит, 1978.

<sup>12</sup> Више у: Проп, Владимир. *Морфологија бајке*. Просвета: Београд, 1982.

шких апарата. Медведић-С (сцена четврта), на пример, задовољава силу Ероса-А1 бирањем објекта жудње, док Златокоса своју функцију објекта може задржати само под условом да реализује функцију мајке (здравог) детета. Њена функција бива условљена жељама мушког субјекта и утицајима друштвеног устројства. Идентичан однос функција у троуглу адресант-субјекат-објекат видимо и у осталим сценама где у кућици субјеката фигурирају Жабац, Ловац, Орао.

Уколико, пак, заменимо фигуре у кућицама субјекта и објекта (јер је јунакиња она која у драми активно дела), добићемо следећу схему:

A1: Конструкт идентитета	A2: Припадање
C: Јунакиња	O: Мушке фигуре

Ово је модел у оквиру којег женски субјект, вођен жељом за изградњом идентитета, дела како би коначно успоставио припадност. Јунакиња тежи проналажењу места у друштву, али се чини да је оно условљено мушком фигуром, чак и када је она у функцији објекта. Идентитет женског субјекта у драми условљен је потврдом мушкарца која увек остаје на разини еротизма. Судар два актанцијална модела доводи до неспоразума унутар јунакињиних мотива и делања. Она се у готово свим сценама еротски исказује, али не са циљем сексуалног, већ индивидуалног остварења, зато што не успева да се ослободи јаког маскулинарног утицаја. Управо доминација маскулинарног принципа у друштвеном устројству чини да у актанцијалном моделу драме објекат (када је мушка фигура у тој кућици) остварује функцију која драстично утиче на обликовање субјекта. Радикална опречност у мотивима деловања (адресанти-

ма) јунакиње и мушких фигура доводи до фаталног преображаја у завршној сцени. Трансформација Жене у Вештицу показује трагичне последице примарног гушења слободе унутар друштвеног система. Вештица, као и зла вила, у бајковној традицији често може бити „персонификација повређених осећања, таштине или озлојеђености [...]” (Фон Франц 2017: 48). Према тумачењима Марије Лујзе фон Франц, овакав вид архетипског отелотворења указује на немоћ „да се превазиђе нека рана, озлојеђеност или зловоља које су проузроковане разочарењем у домену осећања” (Исто: 48). У овом кључу посматрано, непревазиђене ране доводе до доминације Анимуса који је отелотворен обликом Вештице на крају драме. Јунакиња је у завршној сцени обузета траумом болесног детета и девијантног Ероса (иако је стара, жели да посматра Ивицу и Марицу у сексуалном чину), али превласт Анимуса јесте и „прерушена молба за љубављу” (Исто: 49), те она допушта Ивици да је пред смрт грли, мази и љуља.

Актанцијални модели на којима су изграђене драмске функције од треће до седме сцене показују последицу једног друштвеног устројства у оквиру којег се еротска објективизација жене разрешава на трагичан начин. Преображај Жене у Вештицу затвара драму, али отвара питање како данас читати бајку као карактеристичну књижевну лектуру млађе публике. Деконструкцијом Принцезе створена је Вештица, док је дезинтеграцијом бајке исписана (анти)драма. Поставља се питање да ли је, након овакве разградње традиционалног књижевног облика и пародирања модерног друштвеног устројства, бајкама у којима принц буди успаване лепотице дошао крај, те да ли је ова драмска деконструкција традиције један облик позива на буђење.

## ИЗВОРИ

Марковић, Милена. *Драме*. Београд: Лом, 2012.  
 Марковић, Милена. *Деца*. Београд: Лом, 2021.

## ЛИТЕРАТУРА

Алтисер, Луј. *Идеологија и државни идеолошки апарати*. Београд: Карпос, 2015.  
 Балухати, Сергеј. Проблеми драмске анализе. У: *Модерна теорија драме*. Прир. Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1981.  
 Батај, Жорж. *Ероизам. Сузе Еросове*. Београд: Зодијак, 1972.  
 Бетелхајм, Бруно. *Значење бајки*. Београд: Зенит, 1979.  
 Бидерман, Ханс. *Речник симбола*. Београд: Плаго, 2004.  
 Гремас, Алжирдас Жилијен. Актанти, актери и фигууре. У: *Структурални прилаз књижевности*. Београд: Нолит, 1978.  
 Иберсфелд, Ан. *Чињање позоришта*. Београд: Зодијак, 1982.  
 Проп, Владимир. *Морфологија бајке*. Просвета: Београд, 1982.  
 Сурио, Етјен. *Двеста хиљада драмских ситуација*. Београд: Нолит, 1982.  
 Фон Франц, Марија. *Женски принцип у бајкама*. Београд: Федон, 2017.  
 Фуко, Мишел. *Историја сексуалности: воља за знањем*. Београд: Просвета, 1982.

Lola D. STOJANOVIĆ

RESHAPING OF THE FAIRY TALE  
 IN THE DRAMA *THE DOLL BOAT*  
 BY MILENA MARKOVIĆ

## Summary

This work examines the reshaping of the fairy tale tradition in the drama *The Doll Boat (Brod za lutke)* by Milena Marković. The focus of the work is reflected in the interpretation of the dramatic disintegrations of the famous heroines like Snow White, Rapunzel, Alice, Gretel, and Thumbelina. They are being shown in an eccentric manner, almost grotesque, turning them as subjects of the traditional fairy tale into a drama (anti)heroine. The process in which the female subject goes from adolescence to old age is especially being examined, as well as reshaping of the identity from Alice who leaves the home to do what no one did before to the witch who falls asleep in the snow out of the wish to die (to be born again). The focus lies in intertextuality, deconstruction of traditional narratives as well as the role of female sexuality in modern society.

Keywords: Milena Markovic, *The Doll Boat*, (anti)fairy tale, modern drama, female identities