



NATAŠA DELAČ

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD  
2016



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI  
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

ŽENSKA DRAMA I (MUŠKO) DRUŠTVO.  
STATUS ŽENE U DRUŠTVU I UMETNOSTI  
NA PRIMERU DRAMA MILENE MARKOVIĆ, MAJE  
PELEVIĆ I MILENE BOGAVAC.

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: red. prof. dr Nebojša Romčević

Kandidat: Nataša Delač  
Index broj: 16/2010d

Beograd, 2016.

## Sadržaj

1. Uvodna razmatranja.....	1
1.1. Struktura rada.....	1
1.2. Istraživački problemi.....	2
1.2.1. Drama – sociologija pozorišta – sociologija – feminističke teorije.....	4
1.3. Predmet rada.....	9
1.4. Cilj istraživanja.....	10
1.5. Hipoteze rada.....	11
1.6. Metodologija.....	11
2. Teorijski okvir rada.....	13
2.1. Teorija drame.....	13
2.1.1. Konfiguracija.....	13
2.1.2. Konceptija lika.....	14
2.1.3. Karakterizacija.....	15
2.1.4. Aktancijalni model.....	16
2.2. Psiholingvizam i sociolingvizam.....	17
2.2.1. Žargoni.....	17
2.2.2. Psovke i vulgarizmi.....	18
2.2.3. Bipolarnost jezika.....	20
2.3. Feminističke teorije i pravci.....	20
2.3.1. Tri talasa feminizma.....	21
2.3.2. Feministička antropologija.....	22
2.3.3. Feminističke orijentacije.....	23
2.3.3.1. Šeri Ortner.....	23
2.3.3.2. Kerol Pejtman.....	25
2.3.3.3. Gejl Rubin.....	27
2.3.3.4. Lis Irigaraj.....	28
2.3.3.5. Džudit Batler.....	30
2.3.3.6. Dona Haravej.....	32
2.3.4. Pregled osnovnih feminističkih pojmova.....	34
3. Tradicija prikazivanja ženskih identiteta.....	35
3.1. Žene-majke.....	40
3.1.1. Identitet brižne majke.....	40
3.1.2. Identitet majke-demoni.....	42
3.1.3. Prelazni identitet majke.....	43
3.1.4. Identitet majke-zakon.....	43
3.2. Ženski likovi u kontekstu emotivno-erotskog (supruga, ljubavnice, devojke).....	44
3.2.1. Identitet odane žene.....	44
3.2.2. Identitet autoritativnih žena/supruga.....	45
3.2.3. Identitet fatalne žene.....	46
3.2.4. Žena kao seksualni objekat.....	47
3.3. Identitet žene-žrtve.....	48
3.3.1. Identitet žene-žrtve ljubavne prevare.....	48
3.3.2. Identitet žene-žrtve patrijarhalnih zakona.....	49
3.3.3. Identitet žene-žrtve fizičkog zlostavljanja.....	50
3.4. Žene u kontekstu socijalnog morala.....	51

3.4.1. Identitet žene-grešnice.....	51
3.4.2. Žene-svetice.....	53
3.5. Emancipovane žene.....	54
3.5.1. Identitet žene koja se suprotstavlja.....	54
3.5.2. Identitet žene-vođe.....	55
3.5.3. Identitet obrazovane žene.....	56
3.5.4. Identitet slobodoumne žene.....	56
3.6. Kćeri, sestre, prijateljice.....	57
3.6.1. Identitet poslušne kćeri.....	57
3.6.2. Identitet brižne sestre.....	57
3.6.3. Identitet vernih pratilja.....	58
3.7. Identitet površne žene.....	58
3.7.1. Identitet dokone žene.....	58
3.7.2. Identitet gramzive žene.....	58
3.7.3. Identitet žene-pomodarke.....	59
3.7.4. Identitet žene-licemerke.....	59
3.8. Poređenje „starih“ i „novih“ ženskih.....	60
4. Opšte odlike analiziranih drama.....	63
4.1. Drame prve grupe.....	64
4.2. Drame druge grupe.....	67
5. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Paviljoni“, Milene Marković.....	69
5.1. Analiza ženskih likova.....	69
5.1.1. Konfiguracija.....	69
5.1.2. Aktancijalni modeli.....	70
5.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	73
5.1.4. Koncepcija lika.....	75
5.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	76
5.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika.....	77
5.1.5. Karakterizacija.....	77
5.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	77
5.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	77
5.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	81
5.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	82
5.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	82
5.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	84
5.2. Analiza leksike i govora.....	85
5.2.1. Žargon imenovanja.....	85
5.2.2. Omladinski žargon.....	88
5.2.3. Psovke i vulgarizmi.....	88
5.3. Drama „Paviljoni“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	91
5.3.1. Žena kao priroda, muškarac kao kultura.....	92
5.3.2. Žena kao domaćica.....	94
5.3.3. Žena kao žrtva.....	97
6. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Šine“, Milene Marković.....	99
6.1. Analiza ženskih likova.....	99
6.1.1. Konfiguracija.....	99

6.1.2. Aktancijalni modeli.....	100
6.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	100
6.1.4. Koncepcija lika.....	102
6.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	103
6.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika.....	105
6.1.5. Karakterizacija.....	105
6.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	105
6.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	105
6.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	107
6.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	108
6.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	108
6.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	111
6.2. Analiza leksike i govora .....	112
6.2.1. Dijalektizmi i lokalizmi.....	112
6.2.2. Žargon imenovanja.....	113
6.2.3. Omladinski žargon.....	114
6.2.4. Psovke i vulgarizmi.....	115
6.3. Drama „Šine“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	117
6.3.1. Rat i viktimizacija žena.....	117
6.3.2. Model muškosti.....	119
7. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Ler“, Maje Pelević.....	120
7.1. Analiza ženskih likova .....	120
7.1.1. Konfiguracija.....	120
7.1.2. Aktancijalni modeli.....	122
7.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	125
7.1.4. Koncepcija lika.....	128
7.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	130
7.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika.....	131
7.1.5. Karakterizacija.....	132
7.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	132
7.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	132
7.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	136
7.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	137
7.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	137
7.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	139
7.2. Analiza leksike i govora .....	140
7.2.1. Narkomanski žargon.....	140
7.2.2. Žargon klub kulture.....	142
7.2.3. Žargon imenovanja .....	142
7.2.4. Seksualni žargon.....	143
7.2.5. Psovke i vulgarizmi.....	144
7.3. Drama „Ler“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	149
7.3.1. Rodne uloge u kontekstu seksualnosti.....	149
7.3.2. Sadomazohizam.....	150
8. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Deca u formalinu“, Maje Pelević .....	153
8.1. Analiza ženskih likova.....	153

8.1.1. Konfiguracija.....	153
8.1.2. Aktancijalni modeli.....	154
8.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	157
8.1.4. Konceptija lika.....	160
8.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	162
8.1.5. Karakterizacija.....	163
8.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	163
8.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	163
8.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	166
8.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	166
8.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	166
8.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	168
8.2. Analiza leksike i govora.....	169
8.2.1. Narkomanski žargon.....	169
8.2.2. Žargon klub kulture.....	170
8.2.3. Žargon imenovanja.....	172
8.2.4. Seksualni žargon.....	175
8.2.5. Psovke i vulgarizmi.....	175
8.3. Drama „Deca u formalinu“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	178
8.3.1. Priroda naspram kulture, privatno naspram javnog.....	178
8.3.2. Seksualna objektivizacija žene.....	180
8.3.3. Žensko prijateljstvo.....	182
8.3.4. Položaj žene umetnice.....	183
9. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Dragi tata“, Milene Bogavac.....	186
9.1. Analiza ženskih likova.....	186
9.1.1. Konfiguracija.....	186
9.1.2. Aktancijalni modeli.....	187
9.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	188
9.1.4. Konceptija lika.....	190
9.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	192
9.1.4.2. Otvorena i zatvorena konceptija lika.....	193
9.1.5. Karakterizacija.....	194
9.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	194
9.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	194
9.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	197
9.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	197
9.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	197
9.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	200
9.2. Analiza leksike i govora.....	201
9.2.1. Omladinski žargon.....	202
9.2.2. Žargon imenovanja.....	203
9.2.3. Narkomanski žargon.....	204
9.2.4. Psovke i vulgarizmi.....	205
9.3. Drama „Dragi tata“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	207
9.3.1. Performativnost rodnog identiteta.....	208
9.3.2. Kvir teorija i dekonstrukcija identiteta.....	211

9.3.3. Silovanje i rodni identitet.....	212
9.3.4. Prostitucija i vlast nad ženskim telom.....	213
10. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Tdž ili prva trojka“, Milene Bogavac .....	214
10.1. Analiza ženskih likova.....	214
10.1.1. Konfiguracija.....	214
10.1.2. Aktancijalni modeli.....	216
10.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	217
10.1.4. Koncepcija lika.....	219
10.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	221
10.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika.....	221
10.1.5. Karakterizacija.....	222
10.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	222
10.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	222
10.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	225
10.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	225
10.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	225
10.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	227
10.2. Analiza leksike i govora .....	228
10.2.1. Uzvici i poštapalice.....	229
10.2.2. Žargon imenovanja.....	231
10.2.3. Omladinski žargon.....	232
10.2.4. Psovke i vulgarizmi.....	233
10.3. Drama „Tdž ili prva trojka“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	235
10.3.1. Stereotipne rodne uloge.....	235
10.3.2. Stereotipne rodne uloge unutar tradicionalne porodice.....	237
11. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Brod za lutke“, Milene Marković.....	239
11.1. Analiza ženskih likova .....	239
11.1.1. Konfiguracija.....	239
11.1.2. Aktancijalni modeli.....	240
11.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	242
11.1.4. Koncepcija lika.....	244
11.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	245
11.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika.....	246
11.1.5. Karakterizacija.....	246
11.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	246
11.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	246
11.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	248
11.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	249
11.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	249
11.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	253
11.2. Analiza leksike i govora .....	254
11.3. Drama „Brod za lutke“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	256
11.3.1. Rodne uloge u patrijarhalnom društvu .....	257
11.3.2. Rodne uloge unutar umetnosti.....	260
11.3.3. Žena kao seksualni objekat i trofej.....	262
12. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Pomorandžina kora“, Maje Pelević.....	264

12.1. Analiza ženskih likova .....	264
12.1.1. Konfiguracija.....	264
12.1.2. Aktancijalni modeli.....	266
12.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	268
12.1.4. Koncepcija lika.....	270
12.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	273
12.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika.....	274
12.1.5. Karakterizacija.....	274
12.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	274
12.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	274
12.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	278
12.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	278
12.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	278
12.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	281
12.2. Analiza leksike i govora .....	283
12.2.1. Medicinska leksika.....	284
12.2.2. Kompjuterska leksika.....	285
12.2.3. Leksika iz ženskih magazina.....	286
12.2.4. Psovke i vulgarizmi.....	287
12.3. Drama „Pomorandžina kora“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	289
12.3.1. Ženska seksualnost.....	289
12.3.2. Žensko telo.....	290
12.3.3. Sajber telo i kiberfeminizam.....	292
13. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Možda smo mi Miki Maus“, Maje Pelević.....	296
13.1. Analiza ženskih likova .....	296
13.1.1. Konfiguracija.....	296
13.1.2. Aktancijalni modeli.....	297
13.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	299
13.1.4. Koncepcija lika.....	301
13.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	302
13.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika.....	303
13.1.5. Karakterizacija.....	304
13.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	304
13.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	304
13.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	307
13.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	307
13.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	307
13.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	309
13.2. Analiza leksike i govora .....	309
13.3. Drama „Možda smo mi Miki Maus“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	310
13.3.1. Tradicionalne rodne uloge.....	311
13.3.2. Tradicionalne rodne uloge roditelja.....	314
14. Status ženskih likova u (muškom) društvu – „Crvena“, Milene Bogavac.....	315
14.1. Analiza ženskih likova .....	315
14.1.1. Konfiguracija.....	315
14.1.2. Aktancijalni modeli.....	316



14.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova.....	317
14.1.4. Konceptija lika.....	319
14.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika.....	320
14.1.4.2. Otvorena i zatvorena konceptija lika.....	321
14.1.5. Karakterizacija.....	321
14.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije.....	321
14.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	321
14.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	323
14.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije.....	323
14.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije.....	323
14.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije.....	325
14.2. Analiza leksike i govora .....	326
14.3. Drama „Crvena“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema.....	329
14.3.1. Abortus ili rađanje.....	329
14.3.2. Orgazmička priroda žene.....	332
14.3.3. Pornografija.....	335
14.3.4. Generički rod – muški rod.....	337
15. Kategorije ženskih identiteta.....	339
15.1. Identitet i rod.....	339
15.2. Balkanski identitet.....	341
15.2.1. Žena-majka.....	345
15.2.1.1. Samohrana majka.....	348
15.2.2. Žena-ljubavnica.....	349
15.2.3. Žena medijski objekat.....	352
15.2.4. Emancipovana žena.....	359
15.2.5. Transrodni identitet.....	361
16. Perspektiva dramskih autorki.....	363
17. Zaključak.....	372
18. Literatura.....	385
19. Prilozi.....	398
20. Summary.....	409

## APSTRAKT

Status ženskih likova, iako ne možemo tumačiti kao refleksiju društvene stvarnosti, nastoji da ispita vezu između faktualnosti i fikcije. Ženski likovi i svet drame predstavljaju estetsko preoblikovanje dramskih autorki, ali sa snažnim uticajem onoga što se dešava u „stvarnom“ svetu. Tri autorke, Milena Marković („Paviljoni ili kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru“, „Bog nas pogledao ili Šine“ i „Brod za lutke“), Maja Pelević („Ler“, „Deca u formalinu“, „Pomorandžina kora“ i „Možda smo mi Miki Maus“) i Milena Bogavac („Dragi tata“, „Tdž ili prva trojka“ i „Crvena, sex i posledice“), s jedne strane oblikuju specifične ženske likove koji su neretko žrtve sistema u kojem se nalaze, a sa druge strane, junakinje u njihovim komadima mogu biti slobodne i samosvesne uprkos sistemu. Svetovi ovih autorki su oblikovani prema stereotipima, patrijarhalnom zakonu i počivaju na polnoj problematici, i kao takvi čine značajan materijal za tumačenje položaja ženskih likova.

Ovaj rad nastoji da analizom likova i njihovog diskursa mapira njihove najmarkantnije elemente koje će potom tumačiti uz pomoć relevantnih pojmova kojima operira feminizam i antropologija žene. Zadatak ovog rada je da uvidi kako stereotipizacija, falocentrizam, androcentrizam, patrocetrizam funkcionišu na planu drame, te da ispita razloge zbog kojih su se autorke odlučile za određene identitete kao što su identitet *butch* žene, žene kao seksualnog objekta ili žene-ljubavnice. Takođe, jedno od pitanja je zašto su brojniji identiteti žena koje su poželjne iz pozicije patrijarhata, dok se identiteti emancipovanih žena javljaju retko i, čini se, nedovoljno.

Uzimajući za predmet istraživanja ženske likove ženskih dramskih pisca, stvara se mogućnost da istraživanje bude sprovedeno uključujući žensku perspektivu – perspektiva neosporno važna za feminističke teorije i ženske studije.

U završnom razmatranju uočeno je kako su novi ženski identiteti samo aktuelizacija postojećih ženskih identiteta registrovanih u poglavlju koje se tiče tradicije ženskih identiteta u srpskoj drami u periodu od prve polovine 19. veka do 80-ih godina XX veka. Takođe, identifikovano je kako se identiteti međusobno prelamaju i umrežavaju što je samo potvrda ideje o performativnosti kategorije identiteta. I na kraju, u radu se dokazala hipoteza da je u analiziranim dramama prisutna androcentričnost kao pokazatelj represivnog položaja ženskih likova u odnosu na položaj muških što potvrđuje kako na primeru drama Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac možemo prepoznati odlike muškog društva u kojem je status ženskih likova pretežno rezultat vladajućeg (muškog) poretka.

**Ključne reči:** *status ženskih likova, savremena srpska drama, feminizam, ženski identitet, androcentrizam, patrijarhat.*

# 1. UVODNA RAZMATRANJA

## 1.1. Struktura rada

Rad na temu „Ženska drama i (muško) društvo. Status žene u društvu i umetnosti na primeru drama Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac“ nastoji da ispita i problematizuje status ženskih likova koji pretpostavlja više vrednovanje jednog kraja binarne opozicije muško-žensko što će se tumačiti kao simptom pojava registrovanih na planu društvene stvarnosti. Pored istraživanja i klasifikacije ženskih identiteta na dramama tri spisateljice, izvršiće se i analiza pojmova značajnih za ovu temu, poput: androcentrizma, patrocentrizma, falocentrizma, stereotipizacije, mizoginije, pola, roda, identiteta, rodnih uloga.

Nakon uvodnog dela, sledi pregled teorija koje su poslužile kao osnova za postavku rada sa posebnom pažnjom posvećenom osnovnim pojmovima koji su korišteni u radu. U ovom poglavlju će biti prikazane sledeće teorije: teorija drame (Romčević, Fister (Manfred Pfister), Ibersfeld (Ann Uebersfeld)), psiholingvistička i sociolingvistička teorija (Savić, Bugarski, Andrić, Pinker (Stiven Pinker)), kao i feminističko-antropološke teorije Ortner (Sherry Ortner), Kerol Pejtman (Carole Pateman), Vulstonkraft (Mary Wollstonecraft), Gejl Rubin (Gayle Rubin), Irgaraj (Luce Irigaray), Batler (Judith Butler), Haravej (Donna J. Haraway)). Takođe, u ovom delu rada ćemo se upoznati sa tipovima ženskih identiteta prisutnim u tradiciji srpske drame koji će poslužiti kao oslonac za utvrđivanje da li je prisutno pojavljivanje novih identiteta ženskih likova u analiziranim dramama.

Naredno poglavlje pružiće pregled najznačajnijih odlika drama obuhvaćenih u radu tako što će ih podeliti u dve grupe nastale na osnovu zajedničkih poetskih karakteristika.

Centralni deo rada obuhvata ukupno deset poglavlja sistematizovanih prema dramama Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac. Svako poglavlje sačinjeno je od sledećih segmenata: analiza likova sa posebnom pažnjom posvećenom konfiguraciji, koncepciji, aktantskim modelima, karakterizaciji; analiza govora i leksike likova sa fokusom na žargonske oblike, psovke i vulgarizme; analiza drama u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema. U ovom delu rada će se izvršiti mapiranje

određenih problemskih pitanja koja su zajednička za svet drama i društvenu stvarnost, pomoću čega će se ukazati da određene pojave na nivou drame funkcionišu kao simptom pojava identifikovanih na planu stvarnosti i gde će se posredstvom problematizovanja psiho-socijalnih kategorija kao što su: seksualnost, sloboda, nasilje, rodne uloge itd., ukazati da li je u analiziranim dramama prisutna stereotipna slika žene i muškaraca u kontekstu patrijarhata.

Sledi poglavlje „Kategorije ženskih identiteta“ koje je posvećeno tipologiji ženskih likova registrovanih u analiziranim dramama. U ovom delu će se diskutovati o pojmu identiteta uz pomoć definicija Eriksona (Erik Homburger Erikson) i Habermasa (Jürgen Habermas), kao i o vezi sa teorijom performativnosti rodnog identiteta Džudit Batler. Takođe, u ovom segmentu će biti reči o pojmu balkanskog identiteta sa posebnim osvrtom na „Imaginarni Balkan“ Marie Todorove (Maria Todorova). Jedan od aspekata odnosiće se na ispitivanje percepcije ovog identiteta u slučaju autorki analiziranih drama, kao i na utvrđivanje koji od navedenih identiteta su poželjni iz perspektive patrijarhata, a koji se smatraju odstupanjem.

U poglavlju koje nosi naziv „Perspektiva dramskih autorki“ biće predstavljeni polustruktuisani intervjui sa autorkama drama, kao i analiza rezultata dobijenih posredstvom njihovih odgovora. Intervjui su najznačajnije sredstvo za otkrivanje veze o nameri autorki da stvore dramske svetove koji se mogu tumačiti sa stanovišta feminističko-antropoloških teorija.

U zaključnom delu rada izvršiće se evaluacija dobijenih rezultata i pregled registrovanih ženskih identiteta u pomenutim dramama. U ovom delu rada će se pružiti osvrt na postavljene ciljeve i hipoteze, te na rezultate koje su date hipoteze dokazale/opovrgle.

## **1.2. Istraživački problemi**

Iz prethodnog je jasno da je jedna od centralnih istraživačkih perspektiva – feminizam i feministička antropologija, ali je važno naglasiti kako nam namera nije da pomenute autorke deklarišemo kao feministkinje. Međutim, analizirani dramski opus pruža mnoštvo ustaljenih, formulativnih oblika ponašanja i odnosa između likova što nesumnjivo svedoči o postojanju jasne binarne opozicije muško-žensko, kao i o hipotezi

da su fikcionalni svetovi koje autorke stvaraju najčešće oblikovani u skladu sa perspektivom patrijarhata što implicira postojanje određenih mehanizama koji svet ovih drama čine muškim svetom. Ova zapažanja omogućuju stvaranje platforme prema kojoj se pomenute drame mogu istraživati sa stanovišta feminističkih teorija.

Pored ove početne napomene, važno je istaći osnovni problem u postavci ovog rada koji se odnosi na nemogućnost uspostavljanja ekvivalencije između antropološko-feminističke teorije i teatrološke analize, odnosno nemogućnost izjednačavanja fikcionalnog i stvarnog sveta. Analiza ženskih likova i ispitivanje njihovog statusa u muškom društvu, registrovanom kao parametar sveta drame, inspirisani su tendencijama identifikovanim u društvenoj stvarnosti, što je obrazloženo posredstvom sociološko-antropoloških teorija, a dokazivanje da su autorke koristile ključne pojmove ovih teorija predstavlja početni korak u rešavanju problema odnosa između društvene stvarnosti i fikcije.

Rešenje ovog problema sastoji se iz nekoliko koraka: posredstvom sociologije pozorišta, uočene su osnovne distinkcije, ali i sličnosti u odnosu „društvena stvarnost“ i „pozorišna praksa“, gde je posredstvom elemenata: „pozorišni prostor“, „funkcija pozorišta“ („pozorišna predstava **zahvata** stvarnost; prikazivanje tvorevine mašte ne predstavlja igru sa nestvarnim figurama, nego se, naprotiv, ono služi izmišljenim figurama zato da bi nametnulo čoveku sliku onog što ga se tiče.“ (Divinjo, 1978: 784)) i „slika ljudske jedinke“, moguće tumačiti tendencije u drami kao eventualne simptome tendencija registrovanih u društvu. Drugi korak podrazumeva da se uz pomoć sociologije svakodnevnog života izdvoje sličnosti i razlike između feminističkih teorija i sociologije, koje će poslužiti kao pokazatelj kako se feminizam „ponaša“ u odnosu na sociologiju.

Potom, elementi koji bi se mogli razmatrati kao predmet feminističkih teorija, najpre će se izdvojiti i obrazložiti posredstvom teorije drame. Analiza likova i dramskih tekstova poslužiće isključivo kao eventualni pokazatelj simptoma takvih prilika, kao i određenih odstupanja od registrovanih okolnosti na kojima insistira feminističko-antropološka teorija. To zapravo znači da je feministička teorija tek sekundarno metodološko sredstvo, dok će teorija drame služiti kao osnovna metodološka potka. Zato će akcenat u radu biti na analizi ženskih likova i njihovog statusa u (muškom) društvu,

koji će se potom tumačiti isključivo kao simptom, a ne epifenomen, prilika registrovanih u društvenoj stvarnosti.

### **1.2.1. Drama – sociologija pozorišta – sociologija – feminističke teorije**

Sociologija pozorišta predstavlja vezu između društvenih teorija i pozorišta, odnosno, diskursom na temu sličnosti i razlika između društvene stvarnosti i pozorišne prakse, ukazuje na elemente koje je potrebno obuhvatiti/isključiti kako bi se sociološke teorije modifikovale za teatrološku upotrebu.

Društvo i drama, stvarnost i fikcija, ličnost i lik su postavljeni u oprečni odnos, ali ipak, svet fikcije nije moguće potpuno izolovati od tendencija u društvenoj stvarnosti i poreći sve njihove veze, jer pozorišni svet nastaje pod uticajem određenih društvenih prilika. Takođe, estetika pozorišta se transformiše u skladu sa globalnim društvenim promenama, te iako se ne može govoriti o istorodnosti drame i društva, uočava se određena komplementarnost.

Ukazivanjem na „estetičke mistifikacije“, Divinjo (Jean Divignaud) ističe determinantu zbog koje se teatrologija i sociologija ne mogu smatrati istorodnim disciplinama. Odnosom: „traganje za suštinom pozorišta“ – „religijsko poreklo pozorišta“ – „pozorišna praksa kao istorijski niz“ moguće je registrovati distinkcije između pozorišta i društva, koje će potom poslužiti kao jedna od osnovnih prepreka koje je neophodno izbeći kada je reč o sociološkom pristupu dramama (Ibid: 11).

Divinjo navodi tri komponente koje su zajedničke pozorištu i društvu: ceremonijal, polarizaciju prostora i izbor jedne izuzetne individualnosti (Ibid: 33). Pomenute elemente pozorišne prakse koje izdvaja Divinjo, a čija varijabilnost zavisi od odlika datog društva, Mirjana Miočinović u predgovoru „Sociologije pozorišta“ modifikuje i određuje kao: 1. funkciju pozorišta, 2. pozorišni prostor, 3. sliku ljudske jedinice<sup>1</sup> (Ibid: X). Obuhvatanjem osnovnih distinkcija između prostora, funkcije i ljudske jedinice u odnosu dva sveta (stvarnost i fikcija), moguće je tumačiti njihovu međusobnu vezu. Prilikom pokušaja primene sociološke teorije na predmet teatrologije neophodno je imati u vidu sledeće:

- društvo – stvarno se vrši čin, u pozorištu se odlaže i kasnije sublimira;

---

<sup>1</sup> slika lika, odnosno slika ličnosti.

- podeljen društveni prostor koji u stvarnosti ima funkciju u podeli dve grupe koje razmenjuju rituale – u slučaju pozorišta (auditorijum i scena) se pretvara u saučestvovanje (publike i glumaca, kao i dramskog pisca, reditelja, scenografa, kostimografa...) koje potpomažu stvaranje slike lika;
- individualizacija atipičnih likova u pozorišnom životu proizilazi iz ideje karakteristične isključivo za svet umetnosti (Ibid: 33).

Dakle, za razliku od pojava u društvu, uloga drame i pozorišta je da „prikazuje akciju ne zato da bi je izvršila, već zato da bi od nje preuzela njen simbolički karakter.“ (Ibid: 15).

U radu će pored uspostavljanja veze između socijalne i umetničke prakse zasnovane na sličnostima i analogijama, pokušati da se utvrdi koja su to odstupanja, razmimoilaženja i nepodudarnosti između ove dve prakse. Određene pojave koje pronalazimo u dramama, ali ih ne registrujemo kao praksu društvene stvarnosti, mogu poslužiti kao inicijator diskursa o razlozima njihove prisutnosti.

U vezi sa prethodnim, funkcija sociologije pozorišta u okviru ovog rada je da posluži kao predložak za utvrđivanje odnosa društvo – drama/pozorište, insistirajući na uvažavanju registrovanih razlika između ova dva entiteta, ali i sličnosti koje ukazuju da se posredstvom sociologije pozorišta mogu tumačiti odnosi i veze između aktuelne društvene stvarnosti i tendencija u umetničkom opusu dramskih spisateljica, jer svaka pozorišna estetika iza sebe ima jednu „socijalno-ideološku mitologemu“ (Ibid: XXVI), te poseduje težnju da svoje stvaranje usmeri ka nekoj ideji. Odnosno, uz pomoć dramskog teksta nije moguće ilustrovati društvene tendencije, ali je moguće naslutiti njihovu vezu i tumačiti ih kao simptom takvog društvenog poretka.

Pored veze između drame/pozorišta i sociologije, za pomenuti rad neophodno je obrazložiti i odnos između sociologije i feminizma, kako bismo konačno došli do sleda: drama – sociologija pozorišta – sociologija – feminizam / feminizam – sociologija – sociologija pozorišta – drama.

Početni korak u razmatranju „dijalektike odnosa između savremenih društvenih pokreta (...) i društvene nauke“ (Papić, 1989: 7) u konkretnom slučaju predstavlja ispitivanje načina na koje je feminizam uticao na sociologiju. Pojava feminizma kao društvenog filozofsko-ideološkog pokreta utiče na otvaranje mnogobrojnih pitanja koja se odnose na, do tada, zapostavljene društvene grupe, kako u okviru društvene stvarnosti,

tako i u okviru društvenih nauka, a samim tim i sociologije, jer kako Žarana Papić naglašava: „Sociologija, disciplina čiji je predmet proučavanja društvo, društvena struktura, društveni procesi i društvena promena, ne može ostati neosetljiva na društvene pokrete koji se zbivaju 'tamo napolju'.“ (Ibid: 11).

Od nepobitnog značaja za razumevanje pomenute dijalektike je uspostavljanje razlike između feminizma i sociologije. Naime, kao prvu i osnovnu razliku neophodno je izdvojiti činjenicu da je sociologija društvena nauka, dok je feminizam društveni pokret. Potom, razlika između delovanja sociologije i feminizma se ogledala, na prvom mestu, u perspektivi koja je u feminističkim teorijama postavljena prvenstveno iz svesti žene i, sa druge strane, u postojanju konstantnih polnih uloga koje su prisutne u stanovištu klasične sociologije. Odnosno, osnovna kritika sociologije sa stanovišta feminizma je da je sociologija operirala unutar „patrijarhalne paradigme“ (Ibid: 10), te pitanje rodne (ne)ravnopravnosti smatrala nenaučnim i sporednim, sve dok feminizam, insistirajući na značaju ženske perspektive i rodne ravnopravnosti, nije uticao na sociologiju tako što je otvorio i pokrenuo ova pitanja u sociologiji i smestio ih u oblast nauke. Zahvaljući angažovanosti feminističkog pokreta, sociologija je u svoju oblast delovanja uključila i problematiku odnosa polova, kao i problem represivnog položaja žene u društvu, odnosno feminizam je uticao na sociologiju reinterpetirajući sociološku dogmu o „neutralnosti“ i tragajući za „sociološkom problematikom polova.“ (Mathieu prema Papić, 1989: 10).

Još jedna od razlika u delovanju između sociologije i feminizma ogleda se u težnji sociologije da ostane društveno neutralna<sup>2</sup>, dok feminizam, kao nepatrijarhalni ideloški pokret, teži da uspostavi balans baš zato što se ne bavi društvom iz pozicije „društvene neutralnosti“ nego sa tendencijom da analizira društvo kako bi ga „menjao“. Iz ovoga sledi kako je zadatak sociologije da proučava društvo, dok je primarni zadatak feminizma „promena“ društva što je ujedno i objašnjenje njihove kvalifikacije kao nauke (sociologija), odnosno – pokreta (feminizam).

Feministička kritika donosi promene u delovanju sociologije: „1. kritika sociologije, 2. pokušaj razvoja zapostavljenih područja sociologije zasnovanih na rodnim stereotipima i predrasudama, 3. sociološka praksa, 4. emancipatorski karakter sociologije

---

<sup>2</sup> Mada počivajući na društvenim hijerarhijama, ona ukazuje da o pretpostavljenoj neutralnosti nema reči.



utiče da sociologija postane osetljiva na kategoriju roda.“ (Papić, 1989: 11). Od 70-ih godina XX veka došlo je do promena u okviru sociologije kada se ustanovljava da: „na društvene procese polna podela utiče jednako kao i klasna podela“ (Roberts prema Papić, 1989: 13), a najveću zaslugu za ovu promenu imao je upravo feminizam, pritom delujući „bez podrške i preimućstva formalne akademske strukture“ (Allen i Barker prema Papić, 1989: 13). Ovim se stiče uslov za formiranje ženske perspektive u sociologiji – „ženska perspektiva je u sociologiju unela 'viziju ženskog iskustva' kao nužnu dopunu i korekciju vladajućeg muškog iskustva u teorijskom mišljenju i time doprinela da se dva do tada *podeljena sveta* – podeljena tako da je jednom teorija bila primerena, a drugom nije – sretnu na planu racionalnog mišljenja.“ (Papić, 1989: 63). „Vizija ženskog iskustva“ predstavlja direktni proizvod činjenice da žena više nije samo predmet istraživanja, već i njegov aktivni subjekt. Jedan od najvažnijih zadataka feminizma je uvođenje ženske perspektive u nauku što je učinjeno posredstvom uključivanja manjinskih grupa u sociologiju, ali i putem oformljavanja ženskih studija koje predstavljaju – „akademski, instutucionalni plod ženskog pokreta.“ (Ibid: 60), a koje doprinose relativizaciji „arbitraže dominantnog pola u teoriji.“ (Ibid: 62).

Autorka u knjizi „Sociologija i feminizam“ naglašava kako ženska perspektiva zauzima problematičan status u domenu sociologije, jer se ne može smatrati neopozivo naučnom i egzaktnom, te da se „feminističko i naučno smatraju inkompatibilnim svojstvima.“ (Ibid: 63), jer nije u pitanju „diskurzivan, već intuitivan karakter.“ (Katunarić prema Papić, 1989: 64). Ipak, ženska perspektiva (žena je objekt i subjekt naučnog istraživanja), iako u sebi sadrži pojedine dogmatske i pristrasne pokušaje i uverenja, utiče ne samo da polni odnosi moći postanu vidljivi već i predmet naučne analize, za razliku od dotadašnje neutralne perspektive koja je ovaj problem registrovala, ali ga je činila nevidljivim. Promena društvene svesti o polnosti nije „rezultat 'neutralnih' misaonih procesa“, već „rezultat društvene angažovanosti žena.“ (Papić, 1989: 93). Žarana Papić zaključuje, kako uprkos proglašavanju ženske perspektive kao nenaučne, ona doprinosi nauci o društvu zbog: „analitičkog napora da se pronikne u dijalektiku društvenog odnosa polova, korena ženine podređenosti i nevidljivosti u svim 'umnim' kategorijama.“ (Ibid: 67). Uvođenjem ženske perspektive u oblast sociologije formira se zajedničko interesno polje sa feminizmom, ali problem nastaje u potencijalnom problemu

parcijalnosti koji teži sociološkoj (naučnoj) objektivnosti<sup>3</sup>. Naravno, to ne znači kako je reč o promeni težišta u slučaju sociologije, već o „tematskom proširenju“ i „redefiniciji određenih pojmova“ unutar nje. (Ibid: 7).

Jedna od spona između feminizma i sociologije je sociologija svakodnevnog života koja objedinjuje predmet feminističkih teorija i sociologije, odnosno, žene i svakodnevicu postavlja u odnos ekvivalentnosti. Svakodnevica podrazumeva iskustveni, materijalni, objektivizovani svet kao polazišnu tačku. Područje svakodnevnog se koristi u svrhu postizanja: „a) sadržajnog predmeta proučavanja, b) epistemološkog značajnog ugla iz kojeg se posmatra društvo uopšte, i c) polazišta za refleksiju o egzistencijalno-svakodnevnoj ukorenjenosti svakog pogleda“ (Smit prema Spasić, 2003: 164). Ovde možemo uočiti kako se sociologija modifikuje i postaje komplementarna izučavanju predmeta feminističkih teorija. Feminizam polazi od ličnog, pojedinačnog, a završava u univerzalnom, uopštenom, kolektivnom i razmatra samo ono sociološko viđenje koje je „zasnovano na iskustvu“ (Spasić, 2003: 159), ali koje, s druge strane, pretenduje da dosegne univerzalni smisao. Harding (Sandra Harding) izdvaja tri aksioma važna za funkcionisanje feminističke metodologije:

„1) upotreba novih empirijskih i teorijskih resursa koji mogu da obuhvate svu raznolikost iskustava žena iz različitih klasa, rasa i kultura; 2) istraživački problem je neodvojiv od svrhe istraživanja, a posledice se moraju unapred uzeti u obzir; 3) istraživač se nalazi u istoj sferi kao i učesnik subjekt): verovanja i ponašanja samog istraživača pripadaju empirijskoj evidenciji kojom se istraživanje služi.“ (Harding prema Spasić, 2003: 158).

Feminizam dopunjuje sociologiju, dodeljujući joj „žensku perspektivu“, a samim tim utiče na stvaranje teorijskih inovacija u okviru sociologije: 1. dualizam privatno i javno, 2. pitanje seksizma, 3. zanemarenost pola kao društvene kategorije (Papić, 1989: 69). To znači da feminizam, između ostalog, možemo posmatrati kao jednu perspektivu unutar sociologije, koja insistira na društvenoj upotrebi bioloških polova u cilju njihove društvene funkcionalnosti (Ibid: 65), ali nikako ne smemo zanemariti aktivističku ulogu feminizma i njegov kritički karakter. Konačno, da bismo feminističke teorije primenili na primeru drama, potrebno je obuhvatiti:

---

<sup>3</sup> Odnosno, da li parcijalni pristup može biti objektivni?

1. sociologiju pozorišta koja predstavlja vezu između teatrologije i sociologije;
2. sociologiju svakodnevnog života koja predstavlja sponu između sociologije i feminizma;
3. pojave registrovane u drami tumačiti isključivo kao simptom pojava u društvu, a nikako kao njegovu ilustraciju.

### 1.3. Predmet rada

Predmet istraživanja su ženski likovi i muško društvo u dramama Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac. Rad obuhvata analizu sledećih dramskih tekstova: „Paviljoni ili Kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru“<sup>4</sup>, „Bog nas pogledao ili Šine“<sup>5</sup>, „Brod za lutke“ (Milena Marković), „Možda smo mi Miki Maus“, „Deca u formalinu“, „Ler“, „Pomorandžina kora“ (Maja Pelević) i „Tdž ili prva trojka“, „Dragi tata“, „Crvena, sex i posledice“<sup>6</sup> (Milena Bogavac).

Tri autorke povezuju sledeće komponente: generacijska pripadnost<sup>7</sup>, tematsko-sižejni okvir i, možda i najznačajnije od svega, činjenica da je reč o ženskim autorima. Ove autorke sam odabrala, ne samo radi njihovih autentičnih ženskih likova i identiteta, već prevashodno tragajući za jedinstvenim iskustvom žene umetnika. Značaj ovih autorki za razvoj najnovije srpske drame je nesumnjivo velik, ali su njihovi komadi i relevantno sredstvo za prepoznavanje simptoma određenih pojava u društvu koji se odnose na žene i njihov status.

U dramama tri autorke moguće je uočiti niz ženskih identiteta različitog značenja; pretpostavljam tri centralne kategorije: 1. majka, 2. grešnica (koje su karakteristične i za dramsko stvaralaštvo, uopšte), i 3. ženski likovi koji su stavljeni u kontekst medijskog objekta – novina nastala ekspanzijom plastične hirurgije, sajber sveta i reklama (novo značenje ženskog lika). Drame ovih autorki se odvijaju u toku poslednje dekade XX i prve dekade XXI veka, u vremenu teških socijalnih i političkih prilika. Ženski likovi u njihovim dramama variraju od idealne majke-domaćice do žene-grešnice što ukazuje na

---

<sup>4</sup> U daljem tekstu „Paviljoni“.

<sup>5</sup> U daljem tekstu „Šine“.

<sup>6</sup> U daljem tekstu „Crvena“.

<sup>7</sup> Prema Svetislavu Jovanovu i Vesni Jezerkić, pripadnost generaciji podrazumeva da su njeni pripadnici rođeni u istoj dekadi (1970-1982).

stalnu rastrzanost žene između pravila kojima su naučene i onih kojima su podlegle. Ovo je razlog zbog kojeg je kod ovih ženskih likova uočena dualistička priroda – one su ujedno i promiskuitetne i svete, dobre i loše, grešnice i pravednice.

Milena Marković, Maja Pelević i Milena Bogavac, s jedne strane, stvaraju autentične ženske likove koji pripadaju grupi nesnađenih, izmučenih mladih ljudi. S druge strane, one ukazuju na žene koje su pod pritiskom tradicionalnih uverenja poklekle pred životom, te „podnose“ život u permanentnoj torturi i nezadovoljstvu. Zato u njihovim dramama možemo uporediti odnos dve različite generacije ženskih likova i ispitati potencijalne sličnosti i razlike.

Tri autorke koriste diskurs specifičan za generaciju dramskih pisaca kojoj pripadaju. Njihove drame se odlikuju elementima subkulture, različitim argoima, psovka, vulgarizmima, žargonizmima, leksikom klub kulture. One stvaraju jedan novi dijapazon aktera „(likova, ne-likova, junaka, funkcija)“ (Vujanović, 2004a)<sup>8</sup> i ukazuju na postojanje novih kontradiktornih, oprečnih, začudnih likova, što pruža svojevrsan izazov u analizi, kategorizaciji i pokušaju sinteze ženskih likova u pomenutim dramama.

#### **1.4. Cilj istraživanja**

Cilj istraživanja je naučno-teorijski, nastoji da obrazloži status koji ženski likovi imaju u ženskoj viziji (muškog) društva. Takođe, rad nastoji da objasni uzročno-posledične veze između karakterizacije ženskih likova i registrovanih ženskih identiteta u komadu, sa posebnim osvrtom na jezik kojim se služe i koji se odnosi na njih.

Pored osnovnog cilja rada, izdvojeni su sledeći specifični ciljevi:

- Analiza ženskih likova u pomenutim dramama i utvrđivanje njihovog odnosa spram tradicije prikazivanja ženskih likova u prethodnom periodu;
- Mapiranje različitih tipova ženskog identiteta koji se javljaju u savremenoj srpskoj drami na primeru drama tri odabrane autorke;
- Analiza jezika koji upotrebljavaju ženski likovi i koji se odnosi na njih sa posebnom pažnjom posvećenom žargonima i psovka;
- Analiza statusa ženskih likova u kontekstu feminističko-antropoloških teorija;

---

<sup>8</sup> <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena404/19.htm>

- Ukazivanje na promene statusa ženskih likova koje se mogu tumačiti kao potencijalni simptom promene statusa žene u društvu.

### **1.5. Hipoteze rada**

Rad na temu „Ženska drama i (muško) društvo. Status žene u društvu i umetnosti na primeru drama Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac“ nastoji da dokaže kako status ženskih likova u muškom društvu na primerima pomenutih drama ukazuje na prisustvo androcentričnosti gde pod androcentризmom podrazumevamo: „pogled na odnose muškaraca i žena, prema kojem je muškarac primaran, a žena sekundarna, odnosno muškarac normalnost, a žena odstupanje od pravila.“ (Živanović, 2010: 16). Druga hipoteza proizilazi iz prve i pretpostavlja da se promena statusa žene u fikcionalnom kontekstu može tumačiti kao simptom promene statusa žene u kontekstu društvene stvarnosti.

Pored osnovnih hipoteza, izdvajamo sledeće posebne hipoteze:

- Razlikujemo tri glavna ženska identiteta: majka, grešnica, medijski objekat.
- U dramama je prisutno i odstupanje od teorija primenjenih na kontekst aktuelne društvene stvarnosti. Ova hipoteza nastoji da dokaže kako je na primerima analiziranih drama uočeno prisustvo specifičnih ženskih identiteta koji se smatraju izuzetnim u kontekstu patrocentrične matrice kakvu kritikuju feminističko-antropološke teorije. Ovde se pretpostavlja postojanje emancipovanih ženskih likova i ženskih likova koji odstupaju od tradicionalnih rodni uloga važećih u heteronormativnom društvu.

### **1.6. Metodologija**

Rad podrazumeva teorijsku analizu i primenu stručne literature iz oblasti teorije drame, sociologije pozorišta, feminizma, feminističke antropologije, psiholingvistike, sociologije svakodnevnog života. U pojmovno-teorijskom okviru koristiće se deskriptivni i eksplikativni pristup koji podrazumeva najpre opisivanje pojava i pojmova značajnih za ovu temu, a potom i njihovu elaboraciju. Uz pomoć istoriografskog pristupa izvršiće se pregled dosadašnje tradicije prikazivanja ženskih identiteta i tipova u srpskoj drami kako bi se ispitalo koji su to novi identiteti ženskih likova, a koji su već postojeći u tradiciji

srpske drame.

U centralnom delu rada će se koristiti metod analize sadržaja koji podrazumeva pažljivo čitanje pomenutih drama Milene Marković, Milene Bogavac i Maje Pelević, kao i sistematsku analizu ženskih likova. Dominantan metod je metod studije slučaja gde je, pored analize likova i lekiske koju koriste, fokus istraživanja na ispitivanju registrovanih feminističkih problemskih pitanja na primeru pomenutih drama. Komparativnom metodom će se utvrditi priroda odnosa između ženskih i muških likova mapiranih u analiziranim delima, kao i odnos između statusa ženskih likova u pomenutim dramama i prikazivanja ženskih likova u ranijem periodu.

Takođe, sprovedeće se polustruktuisani intervju sa autorkama: Milenom Marković, Majom Pelević, Milenom Bogavac. Pitanja obuhvaćena u polustruktuisanom intervjuu su:

- Šta ih je motivisalo da stvore centralne ženske likove baš takvog značenja;
- Da li su ženski likovi u njihovim dramama nosioci određenih stereotipa, i ako jesu, kojih;
- Da li je reč o svesnom ili nesvesnom poigravanju rodnim stereotipima;
- Koje ženske identitete prepoznaju u svojim tekstovima;
- Da li je i na koji način status ženskih likova drugačiji u odnosu na položaj muških;
- Da li i gde pronalaze vezu između statusa žene kao ličnosti u današnjem društvu i statusa žene kao lika unutar sveta drame;

Cilj intervjuja je da utvrdi iz kojeg razloga su autorke stvorile takve ženske likove i koja su značenja i funkcije koje ti likove nose. Polustruktuisani intervju je metod koji bi direktno odgovorio na intencije tri autorke da stvore ženske likove takvog značenja, te bi njihovi odgovori poslužili kao oslonac u tumačenju elemenata drame kao simptoma feminističkih i rodnih teorija.

## 2. TEORIJSKI OKVIR RADA

### 2.1. Teorija drame

Centralnu komponentu rada čini analiza ženskih likova koja je izvršena posredstvom metodološkog aparata Nebojše Romčevića koji je obrazložio u svom radu „Rane komedije Jovana Sterije Popovića“ (2004), a koji se, između ostalog, zasniva na teoriji komunikacionih nivoa Manfreda Fistera. Pomenuta metodologija je značajna iz više razloga: prvenstveno zbog pristupa dramskom delu prevashodno kao delu koje je pisano za pozorište, i što u sebi objedinjuje različite tehnike analize lika zastupljene u najrelevantnijim svetskim i domaćim teatrološkim teorijama. U radu su obuhvaćeni sledeći elementi analize (ženskih) likova: konfiguracija, koncepcija, karakterizacija i aktacioni modeli.

#### 2.1.1. Konfiguracija

Konfiguracija je termin koji Romčević preuzima od Solomona Markusa (Solomon Marcus) i njegove „Matematičke poetike“. Konfiguracija se odnosi na „broj likova koji su prisutni na sceni u određenoj tački u komadu.“ (Romčević, 2004: 58). Kvantitativna analiza prisutnosti određenog lika na sceni, i kao samostalnog subjekta i u kombinaciji sa drugim likovima, može da doprinese određivanju koji je lik periferan, a koji centralan<sup>9</sup>, kao i uspostavljanju „kontrole perspektive“. Takođe, značajni podaci za analizu drame su koliko određena konfiguracija traje i koliko se često ponavlja. U najvećem broju slučajeva najznačajnije konfiguracije su ujedno i najbrojnije, a repetitivnost određenih varijanti konfiguracija ukazuje na značaj pojedinih odnosa u drami.<sup>10</sup> Istovremeno, trajanje konfiguracije je veoma važno, jer utiče na tempo dramske radnje. Romčević navodi primer bulevarskih komedija i farsi u kojima je trajanje konfiguracije izuzetno kratko što utiče na postizanje dinamizma na sceni. (Ibid).

Jedna od značajnih informacija do koje možemo doći posredstvom izračunavanja gustine konfiguracije je nivo epizodičnosti drame, a Fister pruža formulu preko koje je to

---

<sup>9</sup> Iako to nije uvek slučaj.

<sup>10</sup> Ipak važno je naglasiti kako se i sam autor ograđuje od čisto matematičke analize drame (Romčević, 2004: 58).

moguće izračunati: „(broj likova u sceni X/puta/ ukupan broj scena) : (ukupan broj likova X/puta/ ukupan broj scena)“ (Fister prema Romčević, 2004: 59). Romčević naglašava važnost upotrebljenih konfiguracija u odnosu na broj mogućih varijanti i prilaže formulu za izračunavanje maksimalnog broja mogućih varijanti konfiguracija, koja glasi:  $2^n$  gde je n jednak broju lica koja se pojavljuju u komadu.

### **2.1.2. Konceptija lika**

Konceptija lika prema Romčeviću predstavlja „antropološki model na kome je baziran dramski lik i konvencije koje se koriste pri transponovanju ovog modela u fikciju.“ (Romčević, 2004: 59) gde su registrovane: tri dimenzije lika (širina, dužina, dubina), statično i dinamično koncipirani likovi, mono i višedimenzionalni koncept lika, personifikacija-tip-individua, otvorena i zatvorena konceptija lika, transpsihološka i psihološka konceptija lika.

Tri dimenzije lika su preuzete iz Bekermenove (Bernard Beckermann) koncepcije dimenzije lika („Dinamika drame“), gde dimenzija širine podrazumeva „brojnost mogućnosti inherentnih dramskom liku na početku prezentacije.“ (Romčević, 2004: 60), dimenzija dužine se odnosi na proces promene do koje dolazi lik u toku komada, dok dimenzija dubine „podrazumeva odnos između unutrašnjeg života i spoljašnjeg ponašanja likova.“ (Ibid: 79). Ukoliko je registrovana znatna dimenzija dužine i dubine, onda možemo govoriti o dinamično koncipiranim likovima, dok statično koncipirani likovi nemaju izražene pomenute dimenzije, jer oni ne doživljavaju promenu.

Za konceptiju lika značajna je razlika između jednodimenzionalnih i višedimenzionalnih likova. Za prve je karakterističan mali broj odlika, dok su višedimenzionalni likovi oni sa velikim brojem osobina preuzetih sa različitih disparatnih nivoa, a koje su u kontradikciji i/ili kontrastne. Tako na primer: jedan lik može da bude određen osobinama koje dolaze sa biološkog, psihološkog, sociološkog nivoa, a koje se odnose na njegovo ponašanje, jezik, vizuelnu prezentaciju itd.

Otvorena konceptija bliska je značenju višedimenzionalnog lika, jer mnoštvo odlika sa različitih disparatnih nivoa utiču na mogućnost da za razumevanje lika nedostaju pojedine informacije što ga čini enigmatskim i otvorenim. Lik je otvoreno koncipiran u slučaju kada „dva faktora (nekompletnost i kontradikcija) funkcionišu



zajedno.“ (Ibid: 63), odnosno kada za tumačenje lika i njegovih postupaka i/ili izostaju objašnjenja i/ili su kontradiktorna.

### **2.1.3. Karakterizacija**

Analiza tehnika karakterizacije služi kako bi se utvrdile osnovne odlike dramskog lika i načini na koji je lik strukturisan. U pomenutoj teoriji drame, napravljena je razlika između neposredne i autorske tehnike, gde prva podrazumeva informacije koje dolaze od samih likova, a druga, kako joj i samo ime kaže, informacije koje dolaze od autora. Takođe, informacije mogu biti implicitne i eksplicitne.

Eksplicitno neposredna tehnika karakterizacije je verbalna i može biti data u vidu autokomentara i komentara sa strane, u zavisnosti da li lik komentariše sam sebe ili to čini neki drugi lik. Takođe, razlikujemo monološke i dijaloške komentare. Romčević navodi kako u zavisnosti da li određenu informaciju prenosi sam lik ili neki drugi, kao i da li je u pitanju monološki ili dijaloški komentar, može se ostvariti različit stepen uverljivosti, kao i da se mogu dobiti kontradiktorne informacije. Razlog ovih pojava leži u činjenici da svaki lik ima različit (individualni) stepen motivacije, znanja i drugačiji strateški cilj. Još jedna značajna odlika eksplicitno neposredne tehnike ogleda se u tome da može biti u službi autokomentara. Naime, iako lik pruža informaciju o nekom drugom liku, on ujedno otkriva informacije koje se tiču njega samog, tako da pored toga što saznajemo nešto o liku o kome se govori ili kome je komentar upućen, dobijamo informacije i o govorniku.

Implicitno neposredna tehnika karakterizacije, za razliku od eksplicitne tehnike koja je isključivo verbalna, sadrži i neverbalnu komponentu koja podrazumeva radnju, pojavu i ponašanje određenog lika. Najznačajniji elementi implicitne tehnike su jezik, kostim, rekvizita, prostor. Romčević naglašava kako je važno uzeti u obzir „dva nivoa komunikacije – između fikcionalnih likova i između likova i publike.“ (Ibid: 66).

Eksplicitno autorska tehnika je takođe verbalna tehnika karakterizacije i odnosi se na komentare, didaskalije, dopune autora koji služe da bi se pojasnile određene situacije i postupci likova. U knjizi „Rane komedije Jovana Sterije Popovića“ je naglašeno kako se pod eksplicitnom autorskom tehnikom karakterizacije misli i na ona imena likova koja upućuju na neku značajnu karakteristiku lika. Primer za eksplicitno-karakterišuće ime je

Veštica („Brod za lutke“) jer upućuje recepijenta na njenu najdominantniju odliku – društvenu odbačenost i zlokobnost.

Implicitna autorska tehnika karakterizacije se odnosi na „isticanje kontrasta i sličnosti koji postoje između jednog lika i ostalih.“ (Ibid: 67). Takođe, u ovu tehniku spadaju i „interpretativna imena“ (Van Lan prema Romčević, 2004: 67) – ona se mogu pronaći u stvarnosti, ali su podložna različitim vidovima interpretacije. Primer interpretativnog imena je Cica („Ler“) koje postoji u stvarnosti, ali istovremeno pruža informaciju da je reč o privlačnoj, čulnoj, koketnoj mladoj ženskoj osobi.

#### **2.1.4. Aktancijalni model**

Aktantska analiza je metod strukturalističke semiologije teatra. Sam termin je nastao u lingvistici, ali je vremenom postao značajni instrument u teoriji drame i pozorišta. Aktancijalni model An Ibersfeld („Čitanje pozorišta“, 1978) nastao je na osnovu Greimasovog semiotičkog kvadrata (Algirdas Greimas, „Strukturalna semantika“, 1966), kao i na osnovu Propovih funkcija bajke (Владимир Пропп, „Morfologija bajke“, 1928). Ana Vujanović u knjizi „Razarajući označitelji performansa“ pruža definicije aktanta i aktera, a samim time daje i jasnu distinkciju između ova dva pojma: „Aktanti su invarijante teksta, stalni i neporomenjivi elementi dubinske njegove strukture.“, a akter je „pojedinačna i konkretna manifestacija aktanta u tekstu.“ (Vujanović, 2004b: 58), iz čega zaključujemo kako su aktanti širi i opštiji pojam u odnosu na aktere.

Aktancijalni model se smatra veoma značajnom tehnikom za određivanje dubinskih struktura drame. Ibersfeld je modifikovala Greimasov semiotički kvadrat, između ostalog, zamenivši pozicije subjekta i objekta, i tako „uspostavila standardnu gramatiku pozorišnog teksta“ (Ibid: 64). Aktancijalni model je sredstvo pomoću kojeg je moguće analizirati kako dramsku radnju, tako i dramske likove. Jedno od osnovnih značaja upotrebe ovog modela je to što „osvetljava problem dramske situacije, dinamiku situacije i lika“ (Pavis prema Jovanov, 2014: 66) na nivou dramskog teksta, ali istovremeno se posmatra kao „neophodna analiza kod svakog postavljanja na scenu, koje teži da razjasni fizičke odnose i konfiguraciju likova.“ (Jovanov, 2014: 66), odnosno aktancijalni modeli služe kako bi se odredile „funkcije u sižejnoj strukturi komada“ (Romčević, 2004: 72) i tako otkrio dubinski sloj drame.

U aktancijalnom modelu An Ibersfeld, poznati su sledeći aktanti: subjekat (S), objekat (O), pošiljalac (A1), primalac (A2), pomoćnik (P1), protivnik (P2). Polje adresata se odnosi na motivaciju subjekta. Subjekt želi objekat u korist adresata. Protivnik predstavlja prepreku koja se odnosi na realizaciju želje subjekta, dok pomoćnik olakšava subjektu da ostvari svoju nameru i dosegne objekat.

## **2.2. Psiholingvizam i sociolingvizam**

Pored teorije drame, za analizu odabranih komada poslužili smo se i psiholingvističkom i sociolingvističkom teorijom kako bi ukazali na govor i jezik kao na najznačajnije sredstvo tehnike karakterizacije likova. Takođe, pretpostavljeno je kako je mapiranjem i analizom određenih leksičkih pojava i rečeničnih konstrukcija moguće ukazati na simptome androcentrične stvarnosti. U okviru analize leksike i govora likova posebna pažnja je posvećena sledećim kategorijama: žargon, psovke i vulgarizmi, bipolarnost jezika.

### **2.2.1. Žargoni**

Jezik savremene srpske drame čini veliki broj žargonizama, argoa, leksike klub kulture, vulgarizama, parola, poštapalica, šatrovačkih formi, navijačkih skandiranja, kompjuterskih leksema. Cilj analize ovakvih govornih izraza je da utvrdi vezu između jezika i identiteta govornika. Osnovno polazište analize je defincija žargona Dragoslava Andrića: „pojam žargona oscilira od *jezika struke* do *jezika ulice*.“ (Andrić, 2005: VII), a koju dopunjuje defincija Ranka Bugarskog koja glasi: „neformalni i pretežno govorni varijitet nekog jezika koji služi za identifikaciju i komunikaciju unutar neke društveno određene grupe – po profesiji, socijalnom statusu, uzrastu i slično – čije članove povezuju zajednički interes ili način života, a koja uz to može biti i teritorijalno omeđena.“ (Bugarski, 2006: 12). Andrić je izdvojio 11 odlika koje određuju žargon: „asocijativnost, tajnovitost, dvostrukost, pežorativnost, ironija, nadrealistički spojevi, nonsens, zvučnost, slikovitost, kontrast, hiperboličnost.“ (Andrić, 2005: XIII, XIV), a koje su u ovom radu poslužile kao polazište za identifikaciju žargonskih oblika. Nakon što je određena leksema ili fraza određena kao žargon, izvršena je kategorizacija u jednu od žargonskih grupa: omladinski žargon, narkomanski žargon, žargon klub kulture, žargon imenovanja,

kompjuterski žargon, itd. Takođe, u ovom odeljku su obuhvaćeni i načini na koji likovi govore, različita sredstva komunikacije i drugi specifični jezički idiomi koji su zastupljeni u dramama<sup>11</sup>.

Žargon, osim što ukazuje na jednu zatvorenu grupu govornika, istovremeno pruža i temelj za određivanje, kako osnovnih odlika date grupe, tako i osnovnih odlika pojedinaca u okviru datog kolektiva. Iz ovoga zaključujemo kako nam analiza govora i leksike u pomenutim dramama omogućuje prostor za istraživanje identiteta dramskog lika. Ako uzmemo u obzir da je jedna od pretpostavljenih pojava u okviru jezika i androcentrizam i rodne društvene uloge<sup>12</sup>, onda nas analiza jezika neosporno dovodi i do informacija značajnih za identitet ženskih likova što je osnovno pitanje ovog rada.

### **2.2.2. Psovke i vulgarizmi<sup>13</sup>**

Psovke potiču iz kolokvijanog govora, i ranije su tretirane kao fenomen karakterističan samo za ekonomski podređene, marginalne grupe ljudi. U periodu od druge polovine XX veka, psovke više nisu karakteristika samo marginalnih socijalnih grupacija, već postaju izrazito rasprostranjene u žargonu, kao i u svakodnevnoj komunikaciji. U radu smo se poslužili sledećim definicijama psovki:

- Psovke su „vulgarne reči kao nosioci emocija kompletnog izražaja. Najčešće su one, koje se odnose na seksualnost i fiziološke radnje. (...) Gramatičko gledište nam omogućava da ih svrstamo u glagole, imenice i prideve.“ (Glavač, 2006: 9).
- „Psovke su „formulaički (stereotipni) izrazi jednostavne sintaksičke strukture sa opscenim rečima u osnovi, čiji je vulgarni sadržaj eksplicitno ili skriveno realizovan, zavisno od različitih sociolingvističkih i psiholingvističkih faktora komunikacije.“ (Ristić, 2010: 197).

Svenka Savić govori o funkciji i razlogu psovanja: „govornik upotrebljava psovku da izrazi određenu konverzaciju naviku, stav ili emocionalni odnos prema sagovorniku (konkretnom ili imaginarnom) prema onome o čemu govori, prema samom sebi ili nekoj vrednosti.“ (Savić, Mitro, 1998: 8).

---

<sup>11</sup> Na primer: leksika preuzeta iz ženskih magazina koja je obuhvaćena u drami „Pomorandžina kora“

<sup>12</sup> Ovde mislimo na pitanja: zašto se neki žargoni upućuju isključivo ženskim likovima, a zašto neke upotrebljavaju isključivo muški likovi, itd.

<sup>13</sup> Najveći deo poglavlja o psovka je rezultat rada na master disertaciji „Fenomen psovki u savremenoj srpskoj drami. Slučaj Milene Marković.“, Nataša Delač, 2009.

U radu smo se oslonili na sistematizaciju psovki prema Stivenu Pinkeru koji psovanje deli na: 1. disfemističko – izražavanje suprotno eufemizmu; 2. uvredljivo psovanje – direktno i plitko vređanje sagovornika; 3. idiomatsko psovanje – služi za privlačenje pažnje ili za isticanje da razgovor nije formalan; 4. Empatičko psovanje – za naglašavanje nečega psovanjem; 5. Katarzičko psovanje – kao reakcija na neki iznenadni događaj (Pinker, 2007). Takođe, za ovu analizu je od izuzetnog značaja razlika između muških i ženskih psovki: „Muške psovke nastaju kao prerogativ muške moći koja proističe iz predstave o povlašćenosti muškog erosa da falusom stvara i razara, osvećuje i skrnavi.“ (Jovanović, 2007: 307). Ovakav stav počiva na činjenici da je anatomski razlika između muškarca i žene uslovala i stepen moći kako u celokupnom društvu, tako i na primeru jezika. Najzastupljenija seksualna psovka u značenju *seksualno opštiti se* dijametralno razlikuje u zavisnosti da li je objekat psovanja muškarac ili žena, čime se ispoljava podređena pozicija žene u odnosu na muškarca: „Povezano sa seksualnim činom, psovanje odražava muški način agresije i uvrede.“ (Ibid). Takođe, nezavisno da li je psovka upućena muškarcu ili ženi, ona u najvećem broju slučajeva sadrži žensku osobu kao objekat psovanja, iz čega zaključujemo i kako se žena koristi kao instrument preko kojeg je moguće uniziti (drugog) muškarca kome opsovana žena „pripada“. Postoje esencijalne razlike u upotrebi psovki kada je reč o rodu, pa su tako žene najčešće u ulozi objekta psovanja, a vulgarizam uz njih je, gotovo uvek, seksualne konotacije. Vulgarizam koji stoji uz objekat psovanja (žensku osobu) je u najčešćem slučaju zamena za polno opštenje koje je moguće izvršiti samo iz perspektive muškarca i takve psovke imaju za cilj da unize, povrede čast opsovanog. Ono što se iz toga nameće kao diskutabilna pojava je da se za žene vezuju i seksualni i skatološki vulgarizmi, dok za muškarce kao objekte psovanja ne važe vulgarizmi seksualne konotacije, odnosno oni se javljaju u manjoj meri i najčešće su nosioci humornog značenja. Različito tretiranje muškaraca i žena gde su osnovni razlog takvog ophođenja polne odlike, činjenica da su seksualne psovke sa uvredljivom funkcijom konstruisane iz perspektive muškaraca i njihove fizionomije, a s obzirom da je žena stavljena u pežorativni kontekst, pretpostavlja da psovke ukazuju na prisustvo androcentrizma na primeru analiziranih drama.

Prema „Velikom rečniku stranih reči i izraza“, vulgarizmi su „prosti, nepristojni izrazi u govoru i jeziku“ (Šipka, Klajn, 2006: 268). Za razliku od psovke koja uvek ima

viši cilj i upućena je s nekim razlogom, pa makar ona bila izgovorena kao poštapalica, funkcija vulgarizama je da neku reč, pojam ili pojavu zameni opscenom ili prostom rečju. Ova distinkcija je veoma bitna, jer psovka često može imati dubinsko, preneseno značenje, dok vulgarizam zadržava čisto ikonografsko obeležje. Vulgarizmi takođe imaju veoma važnu ulogu u analizi odnosa jezika i statusa žene, u slučaju ovog rada – ženskog lika. Tu se najpre misli na njenu pretpostavljenu trpnu ulogu, pa zbog onog što nazivamo fenomen „nevidljivosti žene“, ženski rod često biva stavljen u nedostojnu, nečasnu konotaciju u odnosu na muški, ili, pak, okrenute savremenoj medijskoj torturi, žene postaju seksualni objekat čiji je identitet veoma često okarakterisan vulgarizmima.

### **2.2.3. Bipolarnost jezika**

Bipolarnost jezika je kategorija koja će biti izučavana kao integralni deo segmenata koji se bave žargonima, psovka i vulgarizmima. U kontekstu bipolarnog značenja jezika, uočavamo kako jezički parovi menjaju svoje značenje u pogledu na rod, te kako dolazi do metamorfoze naziva od muškog do ženskog roda (ljubavnik/ljubavnica), kako je ženski status definisan u odnosu na muškarca (gospođica/gospođa), i na kraju, u kojoj meri se negativni semantički sud vezuje za žene, a pozitivni za muškarce (švaler/kurva). Bipolarnost jezika ukazuje na elemente androcentričnosti, te u centar svog delovanja postavlja muški rod kao dominantan i takvi leksički ekvivalenti su nosioci izrazito pozitivne konotacije. Takođe, značajna tema odnosi se na imenovanje ženskih i muških likova, gde se žene najčešće imenuju spram njihove pozicije seksualnog objekta, dok muškarcima pripadaju titularna imenovanja i imenovanja kojima se vređa njihov intelekt i seksualna potencija.

### **2.3. Feminističke teorije i pravci**

U ovom delu rada predstavimo relevantna imena, istraživanja i pravce u okviru feminizma, a koji su značajni za istraživanje i tumačenje statusa ženskih likova i klasifikaciju ženskih identiteta u okviru analiziranih drama. Selektivni pristup širokoj oblasti kakva je feminizam omogućuje partikularistički pristup istraživačkom problemu, kao i usredsređivanje na najznačajnije feminističke perspektive u pogledu predmeta istraživanja.

### 2.3.1. Tri talasa feminizma

Istorija feminizma je u naučnim krugovima najčešće podeljena na tri talasa feminizma. Ova periodizacija je proistekla, a samim tim je i najprimenjivija, u zapadnom društvu, dok, kako Ivana Milojević naglašava, kolonizovana društva posmatraju promene pre i nakon kolonijalizacije, a socijalistička društva pre i nakon uvođenja socijalizma. (Milojević, 2011: 29). Podela feminizma na tri talasa je i dalje najzastupljenija iako je značajno podvući kako pomenute faze nisu monolitne, lako razlučive i jednake u svim društvima i kulturama.

Prvi talas feminizma se naziva još i njegovom prvom fazom, a javlja se u XIX veku i okvirno traje sve do 60-ih godina XX veka. U literaturi se javlja još pod nazivom humanistički feminizam ili feminizam jednakosti, a osnovni cilj feministkinja koje su delovale u okviru prvog talasa ticao se borbe za pravo glasa žena i pravo na obrazovanje, odnosno njegoa glavna preokupacija je bila sticanje pravne i političke jednakosti bez obzira na pol. Predstavnice ovog talasa su se zalagale za promene u društveno-pravnom sistemu koje bi omogućile ne samo pravo glasa žene, već i pravo na nasleđivanje, raspolaganje imovinom, profesionalni rad i ostala građanska prava žena. Programski tekstovi „Deklaracija o pravima žene i građanke“ Olimp de Guž (Olympe de Gouges) i „Obrana prava žene“ Meri Vulstonkraft se navode kao najznačajniji tekstovi za pokretanje prvog talasa feminizma (Ibid: 28). Obe feministkinje se smatraju začetnicama liberalnog feminizma, s tim da je francuska feministkinja Olimp de Guž isticala značaj jednakosti između muškaraca i žena, dok je Vulstonkraft obrazovanje videla kao instrument u postizanju prava žena (Duhaček, 2011: 86, 87). Upravo je liberalni feminizam najzastupljenija feministička orijentacija u ovoj fazi, a osnovni postulat feminizma u ovom periodu se ticao izjednačavanja ljudi bez obzira na polne oznake.

Drugi talas feminizma, poznat još i kao feminizam razlike, trajao je u periodu od 60-ih, pa do 80-ih godina XX veka. Osnovni cilj druge faze feminizma je problematizovanje položaja žene i pokretanje niza „ženskih“ pitanja. Za razliku od prvog talasa koji se pretežno oslanjao na teoriju i zalagao se za žensko pravo u zakonu, drugi talas feminizma je insistirao na primeni ženskog prava u praksi i na „podizanje kolektivne svesti.“ (Milojević, 2011: 33). Dok je prvi talas težio poimanju bića kao univerzalnog, drugi talas „otvoreno prihvata i slavi žensku različitost.“ (Ibid: 32) što se

manifestuje odobravanjem dotad nipodaštavanih odlika žena i slavljenjem ženske moći. Čuveno delo „Drugi pol“ Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) iz 1949. godine predstavlja ključni element u uspostavljanju temelja za pokretanje drugog talasa feminizma, a takođe se smatra inspiracijom za jedan od najznačajnijih tekstova drugog talasa – „Mistika ženstvenosti“, Beti Fridan (Betty Freidan).<sup>14</sup> U ovom periodu feminizam se formira kao zaseban pravac koji nastoji da zastupa žensko pitanje u javnosti i naučnoj praksi. Dolazi do osnivanja prvih feminističkih časopisa i pokreta za emancipaciju žena. Ovaj talas je najznačajniji za pitanja reproduktivnih prava žena – kontracepcije, legalizacije abortusa, rađanja, kao i za emancipaciju žena i pripadanje dotad isključivo muškim zanimanjima, oblastima i institucijama. Drugi talas feminizma se kontrastira u odnosu na prvi i po pogledu na žensko telo, jer „za razliku od liberalnog feminizma koji telo negira, radikalni feminizam telo stavlja u centar.“ (Ibid: 32).

Treći talas feminizma se javlja od 90-ih godina pod uticajem postmodernizma i još uvek je aktuelan. Feminizam drugog talasa isticao je važnost profesionalnog ostvarenja žena, dok se treći talas zalaže za ravnotežu između karijere i materinstva. Autorka teksta „Tri talasa feminizma, istorijski i društveni kontekst“ izdvaja najznačajnije teme trećeg talasa kao što su: „seksualnost, (...) rasni i klasni odnosi, (...) uloga medija, novih tehnologija i popularne kulture.“ (Ibid: 34). Ivana Milojević navodi kako se uporedo javljaju nazivi pro-sex feminizam, post-feminizam i treći talas, ali i kako se sva tri naziva smatraju problematičnim (Ibid: 33). Glavna odlika trećeg talasa je raznorodnost feminističkih perspektiva, pa se često smatra eklektičnim i ambivalentnim. U ovoj fazi feminizma napravljena je distinkcija između termina pol i rod što rezultira pojavom mnogobrojnih orijentacija zasnovanih na problematizovanju pojma roda i rodnog identiteta, kao što su: kvir teorija, transfeminizam, kiberfeminizam, itd.

### **2.3.2. Feministička antropologija**

Prva faza feminističke antropologije koja se naziva antropologija žene razvila se 70-ih godina XX veka. Ovde je bitno naglasiti pojavu termina *rod* koji se javio kao distinktivni oblik reči *pol*. Za razliku od pola koji ukazuje na biološke osobenosti

---

<sup>14</sup> Elizabet Falez (Elizabeth Fallaize) je otišla toliko daleko da je javno optužila Beti Fridan da je njeno delo „Mistika ženstvenosti“ plagijat „Drugog pola“ (Bahovec, 2007: 2).



subjekta, rod ukazuje i na kulturni i socijalni kontekst. Samim tim, delovanje pojedinca u društvu nije određeno isključivo biološkom determinantom, već i kulturnim i društvenim činiocima. Osnovni zadatak antropologije žene je da utvrdi uzroke koji su doveli da žene budu „drugi“, podređeni pol. Jedna od teorija zastupa tezu da je odnos između žena i muškaraca ekvivalentan odnosu prirode i kulture, gde priroda biva podređena stalnoj dominaciji i ekspanziji kulturnog razvitka (Šeri Ortner). Drugo objašnjenje za ovu podeljenost, predstavljeno je upućivanjem na istovetnost veze muškaraca i žena sa javnim i privatnim prostorom, gde su žene vezane za kuću, decu, domaćinstvo, a muškarci za javni prostor izvan kuće (Kerol Pejtman). Ovim teorijama se zameralo što su generalne i isključive. Na ovaj način žene su posmatrane isključivo iz perspektive pola što za posledicu ima zanemarivanje društvene determinante.

### **2.3.3. Feminističke orijentacije**

Tri talasa feminizma predstavljaju periodizaciju razvoja feminizma, a u okviru kojih operišu pojedinačne feminističke orijentacije, struje i pokreti. Cilj ovog segmenta rada je pregled određenih feminističkih orijentacija i njihovih predstavnica koje su značajne za ovaj rad.

#### **2.3.3.1. Šeri Ortner**

Šeri Ortner je američka kulturna antropološkinja koja je imala značajnu ulogu u povezivanju oblasti antropologije i feminizma. Rad Šeri Ortner je važan zbog uspostavljanja antropološkog koncepta „Teorije prakse“, kao i njenog angažovanja na polju politike i javnosti u cilju postizanja ravnopravnosti između muškaraca i žena. Njen esej „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture?“ smatra se ključnim tekstom kada je reč o uspostavljanju razlike između kategorija pola i roda, i posmatranju pola i roda kao analitičkih kategorija. Svoje viđenje odnosa između muškaraca i žena izgradila je na osnovu mišljenja i radova Simon de Bovoar, Mišel Rozaldo (Michelle Rosaldo), Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss), a najviše na osnovu rada feminističke psihoanalitičarke Nensi Čodorov (Nancy Chodorow). Aksiom o pripadnosti muškaraca polju javnosti, a žena području privatnog osnovni je temelj za dihotomiju između prirode i kulture o kojoj je govorila Ortner. Rad žena se vezuje za domaćinstvo, kuću i porodicu, dok muškarci

obavljaju poslove koji su u vezi sa javnim prostorom koji uključuje monetarnu razmenu, pa se samim time više vrednuje i primećuje. Iako se muškarci povezuju sa područjem kulture, a žene sa područjem prirode, Šeri Ortner insistira kako su žene zapravo posrednik u komunikaciji između prirode i kulture i kako su zaslužne za pomirenje ove naizgled nepomirljive razlike.

U svom eseju Šeri Ortner ne poriče postojanje polnih razlika između muškaraca i žena, ali ističe da se date odlike o značaju jednih i beznačajnosti drugih konstituišu posredstvom „kulturno definisanih vredonosnih sistema“ (Ortner prema Papić, Sklavicky, 2003: 152), odnosno biološka determinanta ne može biti uzrok za žensku „pankulturalnu subordinaciju“ (Prieto, 1998: 1). Ona ukazuje kako svako biće u sebi sadrži „materijalno telo“ i „osećanje nematerijalnog duha“, a pored toga što je deo jedne kulture, neophodno je da ima odnos sa prirodom (Ortner prema Papić, Sklavicky, 2003: 152). Kultura opstaje tako što uspostavlja kontrolu nad prirodom, a kako se žena i njena sposobnost rađanja poistovećuju sa prirodom, manje vrednovanje žena može se povezati sa potrebom kulture da vrši represiju nad prirodom. Najznačajnija tačka u shvatanju odnosa moći sa stanovišta Šeri Ortner se tiče „socijalizacije“ i „kultivisanja prirode“, a koje prema ovoj antropološkinji nesumnjivo pripadaju ženi: „žene se sagledavaju samo kao bliže prirodi“ (Ibid: 155). Ona navodi tri osnovna razloga/motivacije zbog kojih se žena smatra bližom prirodi: prvi razlog je fiziologija žene koju ilustrativno objašnjava oslanjajući se na „Drugi pol“ Simon de Bovoar. Ortner izdvaja ženske karakteristike i procese pripadajuće isključivo ženskom telu kao što su menstruacija, dojenje, lučenje jajnika čija je funkcija da operišu kao sredstvo u reproduktivnom procesu tj. stvaranju života, što nesumnjivo ženu dovodi u vezu sa prirodom. Druga motivacija se odnosi na društvenu ulogu žene koja je bliža prirodi, što se obrazlaže pomoću hraniteljske veze majke sa detetom koja predstavlja prirodno stvaranje života kod žena, dok muškarci, usled nedostatka ove prirodne sposobnosti, tragaju za stvaranjem u sferi čisto kulturnog i javnog područja. Treći razlog povezanosti žene sa prirodom ogleda se u uvreženom mišljenju prema kojem je psiha žene koja je bliska prirodi što je rezultat prethodne okrenutosti žene porodici i kući. To opet potvrđuje da žena nije genetski drugačija, već da je njena različita psiha rezultat društvenog sistema, odnosno proizvod kulture – „razlikovanje kulture i prirode i samo je proizvod kulture“ (Ibid: 170). Žena je prema Ortner bliža prirodi, ali je i sastavni

element kulture što ja stavlja u jedan međuprostor, međupoložaj između prirode i kulture što s jedne strane ukazuje da „u manjoj meri nego muškarac postiže prevazilaženje prirode“ (Ibid: 171), a s druge strane ukazuje na njenu posredničku ulogu ili na obavljanje „funkcije pretvaranja“ (Ibid). Iz ovoga zaključujemo kako je žena istovremeno pripadajuća i području kulture i području prirode, ali da je, prema Ortner, ipak bliža prirodi. Njeno pristajanje na submisivnu ulogu dokazuje njenu svest o moći kulture i dokazuje da je istovremeno njen integralni deo, a procesi kao što su socijalizacija i vaspitanje dece, te priprema hrane koja uključuje Levi-Strosovu distinkciju između sirovog i zgotovljenog (Levi-Stros, 1970: 168) dokazuju da je njena pozicija između područja prirode i područja kulture. Za razliku od žena čija ih povezanost sa odojčedom i domaćinstvom čini posrednikom između prirode i kulture, „muškarci označavaju kulturu u njenom najvišem smislu.“ (Prieto, 1998: 1).

Poređenje odnosa između prirode i kulture kao odnosa između muškaraca i žena kojim se bavila Šeri Ortner najznačajnije je za one drame koje obuhvataju teme tradicionalne porodice i tradicionalnih rodni uloga unutar nje. Pitanja neravnopravne podele moći, ženskog pristanka na položaj „drugog“, borbe sa pritiscima koje tradicionalna patrijarhalna zajednica nameće pojedincu samo su neke od tema koje će biti obuhvaćene u analizi drama, a za čije razumevanje je ključno stanovište ove feminističke antropološkinje.

### **2.3.3.2. Kerol Pejtman**

Kerol Pejtman je britanska feministkinja i politička teoretičarka najpoznatija po svom delu „Polni ugovor“ koje predstavlja kritiku društvenog ugovora o kojem su govorili Džon Lok (John Locke), Tomas Hobs (Thomas Hobbes), Žan Žak Ruso (Jean-Jacques Rousseau), Imanuel Kant (Immanuel Kant), Džon Rols (John Rawls). Društveni ugovor predstavlja dogovor između dve strane o određenim granicama i podređenim/nadređenim ulogama kako bi država mogla da funkcioniše, sa napomenom da su svi ljudi ravnopravni građani (Vasiljević, 2011: 107-109). Kerol Pejtman kritikuje urođenu hijerarhiju unutar državnog sistema i ukazuje na patrijarhat kao na izvor neravnopravnosti i neliberalnosti. Ona ostavlja mogućnost da patrijarhat nestaje u sferi javnosti, ali zaključuje da je dominantan u području privatnog gde je žena uvek u submisivnoj poziciji u odnosu na muškarca. Ovim se ukazuje kako pored društvenog

ugovora, postoji i onaj manje vidljiv i manje kontekstualizovan – polni ugovor. Pejtman naglašava: „Društveni ugovor je priča o slobodi; polni ugovor je priča o potčinjenosti.“ (Pejtman, 2001)<sup>15</sup> što ukazuje da polni ugovor funkcioniše kao instrument u izgradnji i negovanju patrijarhata te da predstavlja modernu formu društvenog ugovora (Ibid). U okviru polnog ugovora, Pejtman se bavila pitanjima bračnog ugovora, ugovora o zapošljavanju, prostitucionog ugovora, robovskog ugovora, a prema ovoj feministkinji muškarci su ti koji sklapaju ugovor, a „žene su predmet tog ugovora“ (Ibid). Ovakav poredak dovodi do mišljenja da su pitanja građanstva i uloge građanina formirane prema slici muškarca. Takođe, ona uočava posledice pokušaja izjednačavanja žene sa muškarcem koje vodi u pristajanje na patrijarhat, ali i isticanja ženske specifičnosti koja nesumnjivo vodi u nejednakost, te ovaj problem naziva „Vulstonkraft dilemom“. Jednakost građana je vidljiva u sferi javnosti, pa tako npr. bez obzira na stepen svog obrazovanja ili finansijsku moć, ljudi su jednaki, ali pozicija žene koja pripada području domaćinstva otkriva njenu „prirodno“ submisivnu ulogu. Pejtman razlikuje javnu i privatnu sferu kojoj pripadaju muškarci, odnosno žene, a dok je javna sfera politički značajna, „druga, privatna sfera, ne sagledava se kao politički relevantna.“ (Ibid). Ona dodaje: „Učešćem u javnoj sferi upravljaju univerzalni, impersonalni i konvencionalni kriterijumi uspeha, interesa, prava, jednakosti i svojine – liberalni kriterijumi, primenjivi samo na muškarce.“ (Pejtman prema Zaharijević, 2013: 130), a njen cilj se ogleda u potrazi za prekodiranjem vrednosti sfere privatnog.

Kerol Pejtman je analizom društvenog ugovora i isticanjem podele na privatnu i javnu sferu, ukazala na neke od najznačajnijih problema sa kojima su se žene suočavale kroz istoriju. Njena kritika predstavlja značajno uporište za preispitivanje položaja ženskih likova u pomenutim dramama koji su neretko postavljeni u područje privatnosti i mogu poslužiti kao simptom binarne opozicije između muškaraca i žena, te se sagledati se iz perspektive kritike posledica nikad prevaziđenog polnog ugovora koji ženu smešta u područje kuće i fiksira je u poziciju inferiornog građanina.

---

<sup>15</sup> <http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/feministicka94/pejtman/pog-1.htm>

### 2.3.3.3. Gejl Rubin

Gejl Rubin je američka antropološkinja koja se najviše bavila politikom roda i seksualnosti. Teme koje je problematizovala u svojim radovima odnose se prevashodno na polnu asimetriju, a potom i na pitanja seksualnosti, prostitucije, homoseksualizma, pornografije što ukazuje, između ostalog, i na njen doprinos razvoju kvir teorije.

Njen ogled „Trgovina ženama“ predstavlja jedno od najznačajnijih dela za izučavanje antropologije žene. Gejl Rubin je isticala značaj istraživanja uzroka i korena ugnjetavanja žene i njene submisivne pozicije. Prema Rubin, samo analizom „geneze polne nejednakosti“ (Rubin prema Papić, Sklevicky, 2003: 88) moguće je udariti temelj za stvaranje društva koje neće priznavati razliku između rodova. Rubin se oslanja na teorije Karla Marksa (Karl Heinrich Marx), Fridriha Engelsa (Fridrich Engels), Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), Klod Levi-Strosa, Žana Lakana (Jacques Lacan) koji su se bavili onim što Rubin naziva „sistemom roda/pola“ (Ibid: 89). Rubin ovaj termin uvodi umesto termina patrijarhat ističući kako je njen termin univerzalan i neutralan za razliku od patrijarhata koji ukazuje na određenu polnu asimetriju.

Prema Rubin, uzrok ugnjetavanja žena se ne može vezati isključivo za kapitalizam, jer žene su te koje učestvuju u procesu reprodukcije radne snage (Ibid: 87-100), a ugnjetavanje žena je registrovano i u mnogim nekapitalističkim društvima<sup>16</sup> što obrazlaže Marksovim zapaženjem da „određivanje vrednosti radne snage sadrži izvestan istorijski i moralni element.“ (Marks prema Papić, Sklevicky, 2003: 94). Konstrukt „istorijski i moralni element“ predstavlja „kulturno nasleđe oblika muškosti i ženskosti“ (Rubin prema Papić, Sklevicky, 2003: 94) što implicira postojanje usvojenih razlika između muškaraca i žena, bez obzira da li je u pitanju kapitalističko društvo ili ne.

Rubin je uporište za svoj rad pronašla i u knjizi „Osnovne strukture srodstva“ Levi-Strosa gde je razlog ugnjetavanja žena objašnjen „razmenom žena između muškaraca“ (Ibid: 103) što predstavlja jedno od objašnjenja rodne hijerarhije. Takođe, Levi-Stros na brak gleda kao na „razmenu darova“ gde su žene darovi, a muškarci „korisnici proizvoda takvih razmena – društvene organizacije“ (Ibid: 106). Rubin problematizuje pojam braka i podele poslova prema polu, ukazujući da je reč o

---

<sup>16</sup> Rubin navodi primer zajednica u dolini Amazona i u brdima Papa Nove Gvineje.

društvenom konstrukt, jer su muškarci i žene po prirodi više slični, nego suprotstavljeni. Ovako prihvaćeni društveni konstrukti utiču na stvaranje hijerarhije između muškarca i žene, postojanje braka kao isključivo heteroseksualne kategorije i „diktiraju izvesno uobličavanje polnosti oba roda“ (Ibid: 114). Zapravo, dok i Stros i Frojd procese kao što su podela rada prema polovima, Edipov kompleks, trgovina ženama, darivanje ženama, objašnjavaju kao sastavni element kulture, Rubin smatra da je ta asimetrija pripadajuća samo u društvima koja više vrednuju muškarca i protežiraju heteroseksualne brakove.

Rad Gejl Rubin je značajan za pitanja koja su u vezi sa seksualnošću i seksualnom slobodom. Rubin je bila protivnik antipornografskog pokreta, a poznata je po zalaganju za prava homoseksualaca, prava transeksualaca, sadomazohizam, pornografiju. Njeno promišljanje je deo kvir teorije jer ona priznaje različitost u ispoljavanju seksualnosti, ali istovremeno jasno odvaja prinudu od slobodnog izbora za određeno seksualno ponašanje. Gejl Rubin se smatra pionirkom kada je u pitanju razlika između roda i seksualnosti. S obzirom da se „seksualna razlika ispoljava kroz rodnu razliku“ (Todorović, 2011: 246), Gejl Rubin je nastojala da ukaže na važnost da se seksualna i rodna razlika tumače kao dva odvojena entiteta.

Promatranja Gejl Rubin sa naglaskom na njenoj ideji o sistemu pola/roda, kao i na njenu intenciju da se rodna i seksualna razlika posmatraju odvojeno, predstavljaju jednu od polazašnih tačaka za ispitivanje statusa žene, a potom i simptoma takvih odlika statusa ženskih likova. Takođe, sve pojave koje su predmet istraživanja kvir teorije, a prepoznamo ih u datim dramama, su sagledane i iz ugla ove antropološkinje što predstavlja još jednu u nizu spona između rada Gejl Rubin i predstojeće analize.

#### **2.3.3.4. Lis Irigaraj**

Lis Irigaraj je predstavnic francuskog poststrukturalističkog feminizma koja se u najvećoj meri oslanjala na Deridu (Jacques Derrida). Svoj rad je utemeljila na kritici Frojda i Lakana i na kritici njihovog psihoanalitičkog pristupa. Zajedno sa istomišljenicama poput Elene Siks (Hélène Cixous), podržavala je Deridino viđenje da je metafizičko mišljenje „celovita povesna struktura mišljenja, a ne samo domen jedne od disciplina filozofije.“ (Sekulić, 2011: 189). Njena najznačajnija dela su „Spekulum druge žene“ (1974) i „Taj pol koji nije jedan“ (1977).

Prema mišljenju Irigaraj u patrijarhalnom društvu obitavaju dogme i univerzalne istine koje su rezultat odnosa moći, što doprinosi da je čitava kultura okrenuta muškarcima i muškosti. Ona insistira na razlici i na stvaranju teorije koja će uvažiti razliku i prepoznavati oba pola, a ne samo jedan (Ibid: 193). Irigaraj je smatrala izuzetno važnim da se izvrši dekonstrukcija kategorija pola i roda, jer ona omogućuje otvaranje novih značenja i ukrštanja koja će konačno, relativizovati dualizam pojmova muškog i ženskog. Za nju je od ključnog značaja prepoznati i obuhvatiti sve polne odlike žene, jer samo tako će održati ono što naziva *subjektivnošću*. Irigaraj govori o Frojdovoj perspektivi polnih organa koja potvrđuje umanjene ženskog subjektiviteta. Frojd ženski polni organ definiše kao mali penis, a ne zasebni ženski polni organ, čime dokazuje kako se žena posmatra kvantitativno, a ne kvalitativno što za posledicu ima nipodaštavanje i nepriznavanje ženskog subjekta i autentičnog ženskog identiteta, odnosno ženskog u ženi.

„Irigaraj kritikuje i dekonstruiše 'falocentrizam' kao spoj univerzalističkog i maskulinog jezika, te nastoji da izgradi teorijski pristup koji će omogućiti artikulisanje istovremeno ženskog teksta (*l'écriture féminine*) i nove ravni filozofsko kritičkog diskursa i kritike metafizike građene na pojmu razlike.“ (Ibid: 193). Irigaraj je pod uticajem Lakana i Deride ukazala na značaj ženskog pisma i njegovu neophodnost za afirmisanje razlike, odnosno onoga što Derida naziva *razlukom*<sup>17</sup> (*différance*) i pod čime misli na odlaganje značenja. Prema Irigaraj, problematično je pitanje subjekta koji je uvek predstavljen iz muške perspektive i namenjen muškom što je osnovni problem konstituisanja identiteta.

Ona na instituciju porodice i braka gleda kao na zamenu homoseksualne žudnje muškaraca: „institucija monogamne porodice se ustanovljuje kao uređena relacija među muškarcima ('razmena žena') i u tom smislu kao homoseksualna veza koja je povezana sa otuđenjem ženske želje u sistemu robne razmene.“ (Irigaraj prema Sekulić, 2011: 194). Kao osnovu objektivizacije i instrumentalizacije ženske seksualnosti – „fetišizovanih objekata“ (Irigaraj, 1985: 183), ona navodi sistem patrijarhata i potiskivanja ženskog tela.

Irigaraj je svoje delovanje posvetila razvoju i osamostaljivanju žene, ali kroz različite vrste samospoznaje i ispitivanja samosvesti. Za nju „biti ženom ne upućuje samo

---

<sup>17</sup> Kod nas još prevedena kao RAzlika ili ra-zlika.

na socijalne kategorije, već i na osećaj samog sebe, na sopstvo, na kulturno uslovljen i konstruisan subjektivni identitet.“ (Sekulić, 2011: 197).

Vizija i stavovi Lis Irigaraj o potrebi očuvanja ženskog subjektiviteta predstavljaju uporište za problematizovanje pozicije identiteta ženskih likova i njihovog statusa u odnosu na društvenu stvarnost i zastupljenost pojava kojima se bavi feminizam unutar sveta analiziranih drama. Pitanja koja se odnose na seksualnost, rod, identitet, a koja su obuhvaćena u analizi datih drama, vezana za perspektivu Irigaraj kao jedne od najuticajnijih poststrukturalnih feministkinja.

### **2.3.3.5. Džudit Butler**

Simon de Bovoar je napravila revolucionarni korak za feminizam, ukazujući da je pol naturalizovani, preddiskurzivni element identiteta, dok je rod kulturna, društvena konstrukcija. Ipak, Džudit Butler problematizuje ovakvo promišljanje, jer ako rod proizilazi iz pola kao biološke datosti, onda dolazimo da zaključka da se konstrukt muško, odnosno žensko vezuje za telo i njegovu biološku karakteristiku. Takođe, ako pol i rod shvatamo kao posve odvojene entitete, problem leži u činjenici da se obe kategorije mogu odnositi i na materijalno žensko, odnosno muško telo. Butler konstatuje: „ako se rod sastoji od društvenih značenja koja poprima pol, onda pol ne izoštrava društvena značenja kao dodatna svojstva već je zamenjen onim društvenim značenjima koja preuzima (...)“ (Butler, 2001: 147). Osnovni problem ovakvog promišljanja leži u činjenici da se ovakvom dihotomijom pola i roda, naglašava beznačajnost pola, a njegova vrednost stiće tek upisivanjem onog društvenog, što oduzima pretpostavljenu prirodnost pola. Drugačije, prirodnost pola je samo naizgled preddiskurzivna, prirodna kategorija.

Za Džudit Butler, pol je jednako kao i rod, društveni konstrukt: „pol' je idealna konstrukcija koja se s vremenom prisilno materijalizuje.“ (Ibid: 145). Postojanje određenih društvenih modusa utiče na stvaranje rodnih uloga koje se „upisuju na telo“ koje kao i rod mogu biti samo društveni proizvod. Ako pol utvrđujemo samo preko značenja roda kao društvenog konstrukta, zaključujemo kako je i sam pol, upravo rezultat određenih društvenih moći i zakona. Butler je ovim stavom uvela pojam materijalnosti tela obrazlažući kako je i „sama materija zasnovana na jednom nizu nasilnih postupaka koji se nesvesno ponavljaju u savremenim upotrebama tog pojma.“ (Ibid: 48). Butler ukazuje kako je rod element koji „utiće na konstituisanje, mnogih drugih kategorija – u



prvom redu pola, ali i identiteta ili, kao poslednje, ali nikako najmanje važne stavke, samog subjekta.“ (Živić, 2004: 20). Pol utiče na materijalizaciju tela. Takođe, materijalizacija tela nikada ne doživljava svoj apsolut o čemu svedoče permanentna ponavljanja koja „dovode u pitanje hegemonističku moć samog tog zakona.“ (Batler, 2001:145).

Dakle, rod je proizvod naturalizovanog pola koji je uvek oblikovan pomoću normi i modusa heteronormativne matrice što doprinosi formiranju poželjnih kategorija identiteta i poželjnih rodnih uloga kojima ti identiteti raspolažu. Džudit Batler pravi razliku između subjekata i ne-subjekata: „formacija subjekta zahtijeva identifikaciju s normativnom fantazmom 'spola', koja se događa kroz uklanjanje koje tvori domenu abjekcije bez koje se subjektu ne može otvoriti prostor unutar diskursa.“ (Artuković, 2013: 11). Ovim se ukazuje na postojanje izuzetnih (ne)subjekata koji se razlikuju i ne uklapaju u poželjene rodne uloge koje su zasnovane na precizno utvrđenoj binarnoj opoziciju muškarac/žena i njih Batler naziva odbačenim bićima: „ona tijela koja se ne uklapaju niti u jedan rod i ne pripadaju ljudskom, dapače čine područje dehumaniziranog bjednika protiv kojih je konstituirano samo ljudsko.“ (Batler, 2000: 115).

Subjekt se formira na osnovu modela koji je ustanovilo društvo, a koji ga svrstava u kategoriju muškog ili ženskog. Subjekt vrši repeticiju određenih oblika ponašanja čime obezbeđuje svoju poziciju u društvu koje je zasnovano na asimetričnoj podeli muškosti i ženskosti. „Subjekt je uvek već proizvod diskursa, jezika, istorije, kulture i politike.“ (Batler prema Blagojević, Lončarević, 2011: 204) što je i osnovni problem predložen u „Nevolji s rodom“ – „rod se ne konstituiše uvijek koherentno ili konzistentno u različitim povijesnim kontekstima.“ (Batler, 2000: 19). Prema Batler: „regulativne norme 'pola', delujući performativno, konstituišu materijalnost tela i, specifičnije, materijalizuju pol tela, polnu razliku, u službi učvršćivanja heteroseksualnog imperativa“. (Batler, 2001: 145). Rodni identitet posredstvom performativnog učinka konstituiše pol kao prirodan, preddiskurzivni i ukazuje da svi neoznačeni identiteti spadaju u domen odbačenih identiteta. Performativnost podrazumeva čin ponavljanja normi što ukazuje da identitet nije proizvod naturalizacije, „već samodiskurzivnih formacija“ (Duhaček, 2011: 364). Batler ovakvim stavovima ukazuje kako je identitet prevashodno politička kategorija.

Još jedan termin koji koristi Džudit Batler je citatnost – odlika koja omogućuje da se određeni činovi smeste u kategoriju objektivnosti i prirodnosti. Citiranje zakona heteronormativne matrice utiče na utemeljenje simboličkog zakona pola, a način da se uzdrma ovakvo ustrojstvo jeste pronalaženje načina citiranja moći kako bi se dosadašnji zakon uzdrmao. Osim što ponavljanjem izražava pripadanje normi, subjekt sebe lišava mogućnosti da postane nepripadajuće, odbačeno biće. Važno je dodati da ponavljanjem subjekt može postati i odbačeno biće, ukoliko se protivi normama uspostavljenim u heteronormativnoj matrici.

Stavovi Džudit Batler su od izuzetnog značaja za feminizam, jer pored teorijske platforme koju je pružila u kapitalnim delima „Nevolja s rodom“ i „Tela koja nešto znače“, ona je ponudila i svojevrsnu strategiju političke borbe koja se ogleda u permanentnom pokušaju da se izvrši dekonstrukcija kategorije roda.

Teorija performativnosti rodnog identiteta predstavlja ključ razumevanja velikog broja ženskih likova u analiziranim dramama. Transrodnost, transvestija, transformacija, performativnost, odbačenost bića, fluidnost samo su neki od označitelja mnoštva ambivalentnih i kontradiktornih rodnih identiteta. Uz pomoć teorije Džudit Batler problematizovali su se najpre simptomi markantnih odlika rodnog identiteta uočenih na planu drame, a potom i status ženskih likova uopšte.

#### **2.3.3.6. Dona Haravej**

Dona Haravej je kiberfeministkinja najpoznatija po svom delu „Manifest kiborga: nauka, tehnologija i socijalistički feminizam kasnog 20. veka“ iz 1985. godine. Kiberfeminizam ili drugačije, sajberfeminizam je feministička orijentacija koja se javlja krajem 80-ih i početkom 90-ih godina. U osnovi kiberfeminizma je kiborg – „kibernetički organizam, hibrid mašine i organizma, tvorevina društvene realnosti i fikcije.“ (Haravej, 1991)<sup>18</sup>, „rodno neutralno biće koje postoji u rodno neutralnom svetu“ (Milojević, 2011: 267), „stvorenje u post-rodnom društvu“ (Haravej, 1991)<sup>19</sup>.

Ideja koju je Dona Haravej sprovodila u okviru kiberfeminizma odnosila se na pronalaženje strategije putem koje žena može dosegnuti uspeh, vlast, moć u svetu interneta i visoke tehnologije koji su po pravilu muški svetovi. Haravej se protivi

---

<sup>18</sup> [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s2/kibor.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html)

<sup>19</sup> [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s2/kibor.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html)

povratku prirodi kao području kojem pripadaju žene i pronalazi načine kako bi, ne samo opstala, već dominirala u muškom svetu tehnologije. Čuvena izjava da bi „radije bila kiborg nego boginja“ ukazuje na njenu spremnost da se odrekne svih ustaljenih pravila o ponovnom uspostavljanju veze sa prirodom, rađanjem, majčinstvom i želju da bude supstitucija savremenom svetu u kojem se umrežavaju ljudi i mašine. Dona Haravej ne pristaje na igranje submisivne uloge koja ženu svrstava u red privatnog, nevidljivog, domaćinstva, već se zalaže da postane deo sveta u kojem se polne odlike gube, preuzimaju identiteti, vrše eksperimenti, poigrava sa prirodnim i veštačkim. Kibernetški prostor omogućuje da se rodni identiteti i rodne uloge dijametralno razlikuju od onoga što vidimo u svetu materijalne stvarnosti. Sajber prostor omogućuje poklapanja, umrežavanja, ambivalencije, fluidnosti koji identitet udaljavaju od svakog homogenog i jednoobraznog shvatanja. Ivana Milojević je sajber prostor uporedila sa utopijom u kojoj ne postoje nikakav tip granica, ograničenja, skrupula, jer „starost, nacionalnost, rasa, ekonomska situacija, fizički izgled i, naravno, rod gube na značaju.“ (Milojević, 2011: 268). Ovako poimanje identiteta i roda je uskoj vezi sa teorijom performativnosti Džudit Batler, a istovremeno odbijanje da se žena poistoveti sa prirodom suprotno je od ideje za koju se zalagala Šeri Ortner<sup>20</sup>.

„Manifest kiborga“ je delo koje izvršilo presudan uticaj na delovanje kibernetških grupa kao što su VNS Matrix<sup>21</sup>, OBN Mreža<sup>22</sup>, a koje se ogledalo u borbi protiv sajber prostora kao mesta u kojem vladaju muškarci, a žene bivaju stavljene u poziciju seksualnog objekta, instrumetalizovane ženstvenosti. Zahvaljujući Doni Haravej internet i drugi kibernetški prostori postali su suprotno – mesto gde žene ispoljavaju svoju dominaciju, moć i bore se za svoja prava: „Priroda i kultura su nanovo načinjene; više niko ne može da bude sredstvo apropijacije ili inkorporacije drugog.“ (Haravej, 2011)<sup>23</sup>.

Poput teorije Džudit Batler i kiberfeminizam Done Haravej značajan je u pogledu analize i problematizacije strukture ženskih identiteta u analiziranim dramama. Uz pomoć njenog shvatanja kiborga moguće je relativizovati ne samo dogmatske rodne uloge

---

<sup>20</sup> Iako Ortner zapravo tvrdi da je žena samo bliža prirodi.

<sup>21</sup> We Are the Future Cunt

<sup>22</sup> Old Boys Network

<sup>23</sup> [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s2/kibor.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html)

dodeljene u patrocentričnom društvu, već i granice i oblike rodnog identiteta čije simptome registrujemo na planu drama.

#### **2.3.4. Pregled osnovnih feminističkih pojmova**

##### **Androcentrizam**

Androcentrizam predstavlja ideju da je „muškarac primaran, a žena sekundarna.“ (Živanović, 2010: 16). Prema tome „androcentrizam je muškocentrični pogled na svet kojim se obezvređuje iskustvo žena i njihov društveni položaj. Androcentričnost se zasniva na obrascu 'muško je normativni model' kojim se marginalizuju žene kao odstupanje, periferija i izuzetak od pravila.“ (Mršević, 1999: 17, 18).

##### **Falocentrizam**

Falocentrizam predstavlja pogled iz perspektive muškarca koji posmatra falus kao meru svih stvari. U „Rečniku osnovnih feminističkih pojmova“ možemo pronaći da falocentrizam u nauci pretpostavlja „da je 'ličnost', muška osoba, kao i da je žensko iskustvo bezvredno u smislu doprinosa naučnoj metodi ili sadržini.“ (Ibid: 41).

##### **Identitet i rodni identitet**

U „Rečniku osnovnih feminističkih pojmova“ identitet je objašnjen kao „svest o sebi i sopstvenoj prirodi.“ (Ibid: 54). Oblikovanje identiteta počinje u periodu psiho-socijalnog razvoja i predstavlja seriju performativnih činova koji utiču da identitet nikada nije do kraja fiksiran. O tome govori i definicija rodnog identiteta koja glasi: „Rodni identitet je deo ličnog identiteta koji se odnosi na socijalnu i ličnu percepciju pojedinca o pripadanju odnosno nepripadanju vlastitom biološkom polu.“ (Jarić, Radović, 2011: 153). Dakle, rodni identitet može biti istovetan biološkom polu, ali ne mora, o čemu u najvećoj meri govori kvir teorija.

##### **Mizoginija**

Mizoginiju shvatamo kao „organizovanu, institucionalizovanu mržnju, neprijateljstvo i nasilje prema ženama.“ (Rič prema Mršević, 1999: 85). Mizoginiju treba razlikovati od seksizma, jer za razliku od mizoginije, seksisti nisu uvek ženomrsci.

##### **Patrijarhat**

Patrijarhat predstavlja „sistem muške vlasti kojom se ugnjetavaju žene kroz društvene, političke i ekonomske institucije.“ (Mršević, 1999: 102). Pod patrijarhatom se misli na

društveni sistem koji vrednuje i privileguje muškarce, dok žene smatra manje vrednim i „nedostojnim“ vršenja javnih i funkcija od značaja.

### **Pol i rod**

Pol predstavlja biološke razlike između muškaraca i žena, dok je rod društvena konstrukcija i kao takav ne može se smatrati fiksnim i konačnim.

### **Rodne uloge**

Rodna uloga prema „Rečniku rodne ravnopravnosti“ predstavlja „skup očekivanja zajednice vezanih za ponašanje pojedinaca/pojedinki u odnosu na njihovu polnu pripadnost. Reč je o podrazumevajućim, neupitnim pravilima koja usvajamo kroz vaspitanje u porodici, na svim stepenima obrazovanja, kroz medije, kulturne sadržaje, unutar naučnih istraživanja.“ (Jarić, Radović, 2011: 152). Rodne uloge se pripisuju od najranijeg doba (igračke za devojčice i dečake, „muške i ženske“ boje, devojčice smeju da plaču, a dečaci se uče da je to neprihvatljivo itd.) i učvršćuju se kroz čitav život – prihvatljivi oblici ponašanja, poželjna vizuelna prezentacija, pripadajući stavovi, namenjeni profesionalni statusi – i sve to u zavisnosti od roda subjekta.

### **Stereotip i rodni stereotip**

Stereotip je „predrasuda o pojedincima, grupama, pojmovima ili predmetima, stvorena bez dovoljno neposrednog iskustva o njima koja je prihvaćena nekritički i mehanički.“ (Mršević, 1999: 153) i kao takav predstavlja predmet feminističkih teorija i praksi. „Rodni stereotipi su široko rasprostranjena, nekritički prihvaćena, samopodrazumevajuća mišljenja o ulogama i poziciji koju žene i muškarci treba da imaju u društvu.“ (Jarić, Radović, 2011: 155).

## **3. TRADICIJA PRIKAZIVANJA ŽENSKIH IDENTITETA**

Cilj ovog segmenta rada je da uz pomoć istoriografskog metoda pruži pregled dosadašnje tradicije prikazivanja ženskih identiteta i tipova u srpskoj drami. Ovakav pregled poslužiće kao platforma za poređenje sa savremenim ženskim identitetima i tipovima iz opusa Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac. U ovom segmentu rada pružiće se pregled odabranih dramskih i teorijskih tekstova koji su prema određenim kriterijumima relevantni za istraživanje. S obzirom da je srpska drama široka oblast koja zbog svog obima i složenosti iziskuje posebno istraživanje, primeniće se sredstvo

redukcije, te će u ovom delu rada akcenat biti stavljen na najznačajnije dramske komade (sa markantnim ženskim figurama) koji su prema relevantnim teoretičarima i kritičarima svrstani u njihove antologije, predgovore i podele. Prema tome, oslonićemo se na reprezentna dela obuhvaćena u sledećim izdanjima: „Stariji dramski pisci“ Stanislava Bajića, „Istorija u drami – drama u istoriji“ Marte Frajd, „Istorija srpske književnosti. Romantizam III“ Miodraga Popovića, „Eseji“ Jovana Hristića, „Stefan Stefanović i njegovo delo“ Božidara Kovačevića, „Srpska drama do Nušića“ Vase Milinčevića, „Jugoslovenski dramski pisci XX veka“ Petra Marjanovića, „Antologija savremene srpske drame“ Slobodana Selenića, „Srpski dramski pisci XX stoleća“ Petra Marjanovića, „Likovi u srpskoj ekspresionističkoj drami“ Ivane Ignjatov-Popović, „Realizam i stvarnost: nova tumačenja proze srpskog realizma iz rodne perspektive“ Svetlane Tomić<sup>24</sup> i dr.

Kao istraživački problem ovog pregleda na prvom mestu se izdvaja istorijsko-društvena arbitraža koja je uticala da se dela određenih manjinskih grupa ne uvrste u čitalačku praksu svog vremena. Suzan Benet (Suzan Bennett) govori kako je „primjer najtemeljitiije i najradikalnije promjene u studijima drame od ranih osamdesetih godina prošloga stoljeća (bio) ponovna orijentacija i reorganizacija dramskih, i općenitije, književnih kanona kako bi uključili djela dotad isključenih 'manjina' i, posebice, žena.“ (Bennett prema Žigo, 2004: 75). Žigo naglašava da se danas može primetiti promena u broju zastupljenih autorki, naročito u periodu nakon 90-ih godina i, između ostalog, navodi primer Antologije najnovije srpske drame „Predsmrtna mladost“ koju su uredili Svetislav Jovanov i Vesna Jezerkić. Reinterpretacija i revizija su značajne najpre zbog uključivanja pojedinih nepravedno zapostavljenih autora i dela, mada, naglašavam, za segment ovog istraživanja najznačajnija dela su upravo ona ubrojena u najpoznatije antologije i izbore.<sup>25</sup>

Istorijski pregled ženskih likova i identiteta ograničićemo vremenskim rasponom od treće decenije XIX veka kada se javlja originalna srpska drama, pa sve do 80-ih godina XX veka kada je rođena generacija dramskih autorki čije su drame predmet ovog

---

<sup>24</sup> Pomenuta studija Svetlane Tomić je značajna na nivou čitavog rada, a posebno tipologija ženskih likova koju autorka iznosi.

<sup>25</sup> Objasnjenje leži u činjenici da su predmet istraživanja ovog poglavlja ženski likovi u istoriji srpske drame bez obzira na rodnu determinisanost autora, ali da svakako treba uzeti u obzir moguća ispuštanja zasnovana na praksi društveno-istorijske arbitraže spram određenih autora i dela.

rada<sup>26</sup>.

Počeci srpske drame se vezuju za preradu i prevođenje dela stranih autora, pa tako Božidar Kovačević ukazuje na postojanje drama od kojih su neke ili „slabe prerade“ kao što su dela Jovana Rajića i Emanuela Kozačinskog ili slobodni prevodi kao što je „Seneka“ Petra Sarande ili prevodi sa nemačkog Mojsija Ignjatovića. Takođe, iako veoma značajne, drame Joakima Vujića su najčešće predstavljale prerade tuđih dela (Volk, 1995), uglavnom austrijskog pisca Kocebua, ali i drugih pisaca kao što su, između ostalog, bili Ekarshauzen (Karl von Eckartshausen), Hensler (Karl Friedrich Wilhelm Henzler), Šikaneder (Emanuel Schikaneder), Rihter (Joseph Richter), Balog (Balog István). Nakon Vujića i njegovih drama koje su mahom nastale posrbljavanjem većinom „nemačkih i mađarskih dramoleta“ (Mirković prema Milinčević, 1985: 7), javile su se prve originalne srpske drame.

„Smrt Uroša Petog“ Stefana Stefanovića se smatra prvom originalnom srpskom dramom koju je Jovan Deretić nazvao „prvom srpskom tragedijom“ (Deretić prema Milinčević, 1985: 9), a kako je reč o tragediji antologijske vrednosti, nedosegnute narednih četrdeset godina sve do pojave Kostića i Jakšića, to predstavlja osnovni povod zbog kojeg ovaj pregled počinje baš od ženskih likova iz komada Stefana Stefanovića.

U pregledu su obuhvaćene sledeće drame: „Smrt Uroša Petog“ (1825) Stefana Stefanovića; „Prijatelji“ (1829), „Vladimir i Kosara“ (1829) Lazara Lazarevića; „Laža i paralaža“ (1830), „Pokondirena tikva“ (1830), „Nahod Simeon“ (1830), „Kir Janja“ (1837), „Zla žena“ (1838), „Ženidba i udadba“ (1841), „Vladislav“ (1842), „Rodoljupci“ (1850-1854) Jovana Sterije Popovića; „Jelisaveta knjeginja crnogorska“ (1868), „Stanoje Glavaš“ (1878) Đure Jakšića; „Maksim Crnojević“ (1863), „Pera Segedinac“ (1882) Laze Kostića; „Mladost Dositeje Obradovića“ (1871), „Izbiračica“ (1872), „Ljubavno pismo“ (1873) Koste Trifkovića; „Adam i berberin prvi ljudi“ Jakova Ignjatovića (1881); „Podvala“ (1883) Milovana Glišića; „Sumnjivo lice“ (1887/88), „Narodni poslanik“ (1896), „Tako je moralo biti“ (1900), „Pučina“ (1901), „Greh za greh“ (1903), „Jesenja kiša“ (1909), „Iza božijih leđa“ (1909), „Gospođa ministarka“ (1929), „Ožalošćena porodica“ (1934) Branislava Nušića; „Koštana“ (1902) Borisava Stankovića; „Naši sinovi“ (1907) Vojislava Jovanovića Maramba; „Gospođa Olga“ (1914) Milutina Bojića;

---

<sup>26</sup> Milena Marković je rođena 1976. godine, ali Bogavac i Pelević su rođene 80-ih godina.

„Ekvinocij“ (1895), „Dubrovačka trilogija“ (1903) Ive Vojnovića; „Maska“ (1918 ili 1923)<sup>27</sup> Miloša Crnjanskog; „Istočni greh“ (1920) Ljubomira Micića; „Kajanje“ (1922), „Kabaret kod dve hemisfere“ (1936) Aleksandara Ilića; „Neverovatni cilindar NJ. V. kralja Kristijana (1923)“ Živojina Vukadinovića; „Dramske gatke“ (1921-1929) Ranka Mladenovića; „Centrifugalni igrač“ (1930) Todora Manojlovića; „Kod 'Večite slavine“ (1935) Momčila Nastasijevića; „Čiste ruke“ (1960) Jovana Hristića; „Dugi život kralja Osvalda“ (1962) Velimira Lukića; „Banović Strahinja“ (1963), „Komadant Sajler“ (1966), „Kraljević Marko“ (1969) Borislava Mihajlovića Mihiza; „Razvojni put Bore Šnajdera“ (1967), „Smrtonosna motoristika“ (1967), „Svinjski otac“ (1981), „Mrešćenje šarana“ (1984) Aleksandra Popovića; „Kad su cvetale tikve“ (1968), Dragoslava Mihailovića; „Čudo u Šarganu“ (1984), „Hasanaginica“ (1984), „Putujuće pozorište Šopalović“ (1985) Ljubomira Simovića; „Maratonci trče počasni krug“ (1973), „Radovan III“ (1973), „Balkanski špijun“ (1983), „Sveti Georgije ubiva aždahu“ (1986) Dušana Kovačevića; „Kamen za pod glavu“ (1975) Milice Novković; „Tri čekića a o srpu i da ne govorimo“ (1988) Deane Leskovar; „Generali ili srodstvo po oružju“ (1972), „Cincari ili korešpodencija“ (1979)<sup>28</sup> Borislava Pekića.

U pogledu na tradiciju prikazivanja ženskih likova u srpskoj drami, uz pomoć „redukcije“ i „susprukcije“ (Tomić, 2014: 85), klasifikovali smo ženske identitete u sledeće osnovne grupe: 1. žene-majke, 2. ženski likovi u kontekstu emotivno-erotskog (supruge, ljubavnice, devojke), 3. žene-žrtve, 4. žene u kontekstu socijalnog morala, 5. kćerke i sestre, 6. žene sa tradicionalno negativnim odlikama, 7. emancipovane žene. U okviru svake grupe, identifikovani su identiteti čije je značenje obrazloženo uz pomoć adekvatnih primera iz analiziranih drama. U okviru kategorije žene-majke mapirani su sledeći identiteti: identitet brižne majke, identitet majke-demon, prelazni identitet majke, identitet majke-zakon. Kategorija ženskih likova u kontekstu emotivno-erotskog (supruge, ljubavnice, devojke) se deli na: identitet odane žene, identitet autoritativnih žena/supruga, identitet fatalne žene, identitet žene kao seksualnog objekta. U grupi žene-žrtve nalazimo: identitet žene-žrtve ljubavne prevare, identitet žene-žrtve patrijarhalnih zakona, identitet žene-žrtve fizičkog zlostavljanja. U okviru kategorije žene u kontekstu

---

<sup>27</sup> Postoje dve verzije drame koje se vezuju za ove dve godine.

<sup>28</sup> Reč je o zajedničkoj dramatisaciji Borislava Pekića i Borislava Mihajlovića Mihiza prvog toma Pekićevog „Zlatnog runa“.



socijalnog morala identifikovane su: identitet žene grešnice i identitet žene svetice. U grupi emancipovanih žena registrovani su: identitet žene koja se suprotstavlja, identitet žene-vođe, identitet obrazovane žene, identitet slobodoumne žene. U kategoriji kćerke i sestre nalazimo: identitet poslušne kćeri, identitet brižne sestre, identitet verne pratilje. U grupi identitet površne žene registrovani su: identitet dokone žene, identitet gramzive žene, identitet žene-pomodarke, identitet žene-licemerke.

Jedno od problemskih pitanja u kategorizaciji ženskih identiteta u tradiciji srpske drame, a koje je značajno za analizu drama pomenutih autorki u kontekstu feminističko-antropoloških teorija, odnosi se na diskusiju o tome koji od izdvojenih identiteta poseduju odlike koje su poželjne, odnosno nepoželjne iz perspektive patrijarhata: „autoritativni muškarci“ i ženski „viktimizirani likovi“ (Ibid: 90). U vezi sa tim značajna je i praksa opisa ženskih likova u listi lica koja se pojavljuju u komadu, jer su najčešće objašnjeni preko veze sa muškim likom uz koji stoje (npr. Anđelija kći mu („Maksim Crnojević“), Pavka, njegova žena („Narodni poslanik“)) čime se direktno ukazuje na pripadnost žena muškarcima, ali i na veći dramaturški značaj muških likova. Istovremeno, kada je reč o identitetu žene-vođe koji nalazimo u kategoriji emancipovanih žena, on nužno ne iziskuje vezu sa vladarskom ili političkom titulom, već se naglašava uloga ženskog lika u odlučivanju što implicira postojanje niza stereotipno muških karakteristika poput racionalnosti, manipulativnosti, inteligencije, junaštva, a za ove ženske likove važi da „krše i savlađuju prepreke odrešitije i bolje nego muškarci“ (Slijepčević, 1980: 210). Moć u smislu društvenog autoriteta je istovetna erotskoj moći žene što se najbolje vidi u identitetu fatalne žene koji pripada kategoriji ženskih likova u kontekstu emotivno-erotskog. „Svako žensko prisvajanje „muških“ oznaka (racionalnosti, seksualnosti, društvene moći) doživljava se kao zastrašujuća, opasna ili razbojnička pretnja, koja se često oslabljuje ili omalovažava prekodiranjem pozitivnih tendencija u negativnost, ili u kobne, najčešće samodestruktivne ishode.“ (Tomić, 2014: 72). Ova tendencija otkriva da su likovi sa identitetom moćne žene oblikovani kao nepoželjna kategorija što ukazuje kako se norme iz patrijarhalnog sistema često preuzimaju i preoblikuju u zakonitosti fikcionalnog sveta. S druge strane, „andeografski“ (Gilbert, Grubar prema Tomić, 2014: 73) tipovi žena su poželjni iz perspektive patrijarhata, jer udovoljavaju muškarcu i porodici, pasivne su, bezopasne i odgovaraju identitetu žene-svetice (kategorija žene u

kontekstu socijalnog morala), a neretko i identitetu brižne majke (kategorija žene-majke), poslušne kćeri (kategorija kćerke i sestre), odane supruge (kategorija ženskih likova u kontekstu emotivno-erotskog). U ovom pregledu uočena je kvantitativna dominacija identiteta koji su poželjni iz perspektive patrijarhata u odnosu na one koji to nisu, pa se može govoriti o upotrebi odlika patrocentrizma kao dominante unutar sveta srpske drame.

Veoma je važno dodati da identitet kao nestabilan i promenljiv utiče da većinu likova nije moguće svesti na jedan konačan identitet, naprotiv, jedan lik je najčešće razumljiv samo ukoliko ga posmatramo kao nosioca više umreženih identiteta ili kao „pluralni identitet“ (Tomić, 2014: 10). Tako se u ovom pregledu može naići na likove koji su svrstani u različite kategorije identiteta što dalje ukazuje na značaj perspektivizma. Na primer, Hasanaginica iz istoimene drame Ljubomira Simovića je istovremeno nosilac identiteta brižne majke, ali i žene-žrtve patrijarhalnih zakona, a Jelisaveta iz drame Đure Jakšića istovremeno je nosilac identiteta autoritativne supruge, ali i fatalne žene.

### **3.1. Žene-majke**

#### **3.1.1. Identitet brižne majke**

Jedan od osnovnih ženskih identiteta registrovanih u tradiciji srpske drame je identitet žene-majke. U okviru ovog identiteta, najzastupljeniji je identitet brižne majke i kao takav javlja se kontinuirano kroz čitavu istoriju srpske drame. Likove koji su nosioci ovog identiteta odlikuje toplina, snažna veza sa potomstvom, čak i kada nije nužno biološko, plemenite emocije, senzibilnost. One sebe i svoje potrebe stavljaju iza potreba svoje dece i podržavaju ih bezrezervno, često kršeći društvene norme.

Ovom identitetu pripadaju: Mara iz drame „Pera Segedinac“ Laze Kostića koja se raduje kćerkinoj prošnji, ali istovremeno brine koliko su časne namere mladoženje; Kata iz „Koštane“ Borisava Stankovića koja, mada pasivna, takođe pripada identitetu brižne majke, jer iako ništa ne preduzima, istinski brine za svog sina. Kata je, posmatrano u kontekstu prepoznavanja simptoma društvene stvarnosti unutar sveta drame, zapravo nosilac ženskog identiteta koji je poželjan iz perspektive patrijarhalnog društva – ona je uzorna majka, ali se ne protivi suprugovoj samovolji, čak i kada Hadži-Toma odlazi sa

namerom da ubije sina, majka plače, ali ne polazi za njim, već ostaje kod kuće da se moli; Salče, Koštanina majka, koja u završnoj sceni Koštanine nasilne udaje postaje prava majka-zaštitnica; Kalina iz „Kajanja“ Aleksandra Ilića „koja će za sreću svoga sina žrtvovati sve, pa i burmu, dijamantsku granu, escajg i slavsku ikonu“ (Ignjatov-Popović, 2009: 100) i uvek podržavati sina; Gospođa sa crvenim suncobranom iz drame „Centrifugalni igrač“ Todora Manojlovića koja simboliše sve majke koje su u ratu izgubile sinove i bez obzira na protok vremena, bol za decom ih ne napušta; Majka Banović Strahinje iz istoimene drame Borislava Mihajlovića Mihiza koja brine za sina, ali simboliše i patrijarhalnu ženu koja poštuje reč gospodara kuće<sup>29</sup>; Gina iz drame „Putujuće pozorište Šopalović“ Ljubomira Simovića koja čini sve kako bi svog sina Sekulu spasila od batinanja i smrtne presude. Zatim, nosioci ovog identiteta su i majka Hasanage koja pokušava da shvati njegove postupke i nada se pomirenju sina i snahe. Njena brižnost se ne ogleda samo u razumevanju rođenog sina, već i u razumevanju snahe<sup>30</sup> što se vidi u intuitivnom prepoznavanju smrti snahe nad detetom.

Registrovani su pojedini ženski likovi koji svoj identitet brižne majke postavljaju na viši nivo što se ogleda i u njihovom ličnom stradanju. To su: Jevrosima iz Kostićeve drame „Maksim Crnojević“ koja svoju ulogu brižne majke intenzivira u toj meri da nakon njegove smrti i sama strada; Majka Jela iz „Ekvinocija“ Ive Vojnovića je brižna samohrana majka koja se odlučuje na ubistvo kako bi spasila sina, a njena tragična smrt nastaje kao posledica spoznaje da više nikada neće videti sina; Milanka iz drame „Kad su cvetale tikve“ Dragoslava Mihailovića koja nakon stradanja kćerke i hapšenja starijeg sina, završava u mentalnoj ustanovi gde i umire. Jedan od najsnažnijih identiteta brižne majke je Hasanaginica koja trpi sve uvrede, poniženja, bol, ali ne može da izdrži da napusti odojče što kulminira scenom umiranja nad kolevkom.

U obuhvaćenom dramskom opusu uočena je pojava ženskih likova koji nemaju status bioloških majki, ali zadržavaju sve odlike brižne majke. U najvećoj meri to su tetke koje „promovišu i odgovornost ženskih srodnika prema njihovim mlađim, i, samim tim, još nemoćnijim ženskim članovima porodice.“ (Tomić, 2014: 142): Zaga iz „Svinjskog oca“ Aleksandra Popovića, Tetka Slavka iz Kovačevićeve drame „Sveti Georgije ubija

---

<sup>29</sup> U ovom slučaju svog sina.

<sup>30</sup> Devojka udajom preuzima status kćeri kod roditelja svoga supruga.

aždahu“, Tetka iz drame „Tri čekića a o srpu i da ne govorimo“ Deane Leskovar.

### 3.1.2. Identitet majke-demona

Nasuprot identitetu brižne majke koju prepoznajemo kao poželjan identitet iz perspektive patrijarhalnog društva, nalazi se identitet majke-demona koji je suprotan onome kako patrijarhalno društvo vidi ženu – odanu kući i porodici. Identitet majke-demona u odnosu na identitet brižne majke, kvantitativno je manje zastupljen u tradiciji srpske drame, ali su likovi koji su njegovi nosioci od ključnog značaja za komade o kojima je reč.

Identifikovani su sledeći primeri likova koji su nosioci ovog identiteta: Carica Zulma iz Sterijinog „Nahoda Simeona“ i Jokasta iz Hristićeve drame „Čiste ruke“ koje imaju incestuoznu vezu sa svojim odbačenim sinovima; Cuja iz Ilićeve drame „Kajanje“ koja se loše odnosi prema Ani, jer favorizuje sina, a nju zapostavlja i osuđuje njen monaški način života; Tina iz drame „Kod 'Večite slavine“ Momčila Nastasijevića koja decu navodi na incest; Smilja iz iste drame koja, iako su njeni postupci opravdani „izgubljenošću nesrećnice“ (Ignjatov-Popović, 2009: 174), zadržava identitet majke-demona, jer posredno decu navodi na rodoskrnavljenje. Takođe, ona izgovara „demonsku istinu“ (Žmegač prema Tomić, 2014: 295) i deci i nasilniku, te time ukazuje na svoj psihički razdor; Konstansa iz drame „Dugi život kralja Osvalda“ Velimira Lukića koja sina optužuje za oceubistvo, kćer proglašava ludom i učestvuje u njihovom hapšenju i smrti; Dara iz drame „Svinjski otac“<sup>31</sup> Aleksandra Popovića koja koristi privrženost sina kako bi manipulirala njegovim životom, a njena demonska moć eskalira kada utiče na sina i snahu da izvrše ubistvo novorođenčeta; Rumenka iz „Radovana III“ Dušana Kovačevića koja navodno brani Georginu, a u njenom odsustvu otkriva da podržava represivne mere svoga supruga, „prodaje“ je u kafani, prebacuje joj, ne brine za nju kada pokuša samoubistvo, već za haljinu u kojoj je skočila kroz prozor, a u poslednjoj sceni prelazi na neprijateljsku stranu i kćer proglašava svojim neprijateljem.

Ovoj grupi, iako se možda ne mogu nazvati majkama-demonima, pripadaju i likovi Hristine i Lene iz drame „Naši sinovi“ Vojislava Jovanovića Maramba koje su nosioci identiteta loših majki, jer su destruktivne za svoju decu. Takođe, Smiljka iz

---

<sup>31</sup> „Svinjski otac“ je napisan kao predložak za TV dramu, ali je kasnije postavljen i u pozorištu.

„Podvale“, iako ne poseduje status biološke majke već pomajke, poseduje identitet loše majke jer ispoljava netrpeljivost prema mladoj i lepoj Milki.

### **3.1.3. Prelazni identitet majke**

Kao što je ranije navedeno, retko kada je moguće naći lik koji jednoobrazno odgovara određenom identitetu. U najvećem broju slučajeva reč je o višedimenzionalnim likovima koji u sebi sadrže kako više dimenzija, tako i višestruke identitete koji se ukrštaju i umrežavaju. Pored toga, pojedini likovi se nalaze na raskoraku između dva suprotstavljena identiteta. To je slučaj sa majkom iz „Ženidbe i udadbe“ Jovana Sterije Popovića koja brine za kćer, ali ne zbog njene sreće već zbog činjenice da svojim devojačkim životom narušava porodični ugled. I majka Pintorovića iz drame „Hasanaginica“ poseduje odlike i brižne i loše majke. Ona brine za kćer i njeno zdravlje, ali joj je povinovanje vladajućim društvenim zakonima važnije od lične sreće kćeri. Interesantno je kako prelazne identitete majki povezujemo sa identitetima majki koje su loše za sopstvenu decu, a da istovremeno one nužno ne moraju biti nepoželjne iz perspektive patrijarhata, odnosno one mogu biti loše za svoju decu upravo zbog toga što poštuju patrijarhalne zakone.

### **3.1.4. Identitet majke-zakon<sup>32</sup>**

Identitet majke-zakon odgovara ženskim likovima koji preuzimaju ulogu dominantog muškarca; one su odlučne, preduzimljive, okolina poštuje njihov sud, a oni koji im se opiru često bivaju kažnjeni. Među nosioce ovog identiteta možemo svrstati sledeće likove: lik Roksandre iz drame „Smrt Uroša V“ Stefana Stefanovića koja podržava „(...) očev, patrijarhalni zakon, čime se naglašava očuvanje interesa muškaraca i patrijarhalnog društva.“ (Eliacheff, Heinich: 2004, 201-206), jer iako neguje pozitivne osobine poput racionalnosti, pronicljivosti koje se mogu uočiti u nameri da sinu predoči Vukašinove zle namere, ona se, nakon što je Uroš ne poslušao, odriče sina i tako dokazuje da se njena odluka nepobitno mora poštovati; Mati iz „Sindžira“ Ranka Mladenovića koja jedina uspeva da stane na put Kneževoj ljubavi prema supruzi i tako pokaže svoju nadmoć; Majka Jugovića iz Mihizove drame „Banović Strahinja“ koja je, iako nije

---

<sup>32</sup> Tip preuzet iz klasifikacije Svetlane Tomić

prisutna na sceni, nosilac identiteta majke-zakon što se vidi u tome da se njena reč bespogovorno poštuje – ona odlučuje kako treba kazniti nevernu Ženu.

## **3.2. Ženski likovi u kontekstu emotivno-erotskog (supruga, ljubavnice, devojke)**

### **3.2.1. Identitet odane žene**

Uočeno je kako je identitet odane žene jedan od najrasprostranjenijih identiteta u tradiciji srpske drame. Društveno uređenje unutar sveta drama u kojima se javlja ovaj identitet poglavito počiva na patrijarhatu, a ovaj identitet jedan je od najpoželjnijih iz perspektive patrijarhalnog društva. U okviru ovog identiteta razlikujemo dva tipa odanih suprug: one koje predstavljaju moralnu i duhovnu podršku i one koje se, pored ovakve podrške, odlučuju i za aktivno delovanje.

Prvoj grupi odanih suprug pripadaju: Jelisaveta iz drame „Smrt Uroša V“ koja svog supruga razume, podržava, prati, predoseća njegovu sudbinu, „satkana je od sentimentalističke materije“ (Milinčević, 1985: 82), ali ne preduzima konkretan potez jer akcija prema patrijarhalnim merilima pripada svetu muškaraca; Pela iz Sterijine „Zle žene“ koja ispunjava sve prohteve svog supruga, shvatajući ih kao dužnost svog statusa supruge; Spasenija iz „Stanoja Glavaša“ Đure Jakšića koja svoju zaljubljenost i vernost demonstrira neprestanim romantičarskim izlivima osećanja – ona predoseća, sanja Glavašev kraj; Jula iz „Pere Segedinca“ Laze Kostića koja nakon smrti onog kojeg voli odlučuje da ode u manastir i tako bude zauvek verna svom izabraniku<sup>33</sup>; Mara iz iste drame koja moli supruga da primi katoličku veru i tako bude pošteđen, ali nakon njegovog prekora, uviđa da je pogrešila i moli za oprostaj jer ona Peru smatra „junakom, svecem, neklonikom, sokolom“ (Kostić, 1964 :295) i iskreno se kaje što je pomislila da ga preobrati u katoličku veru; Dara iz Nušićeve „Gospođe Ministarke“ koja voli svoga supruga bez obzira na njegovu materijalnu situaciju, pristaje da se odseli zbog njega u Ivanjicu i opire se majčini namerama da joj pronađe drugog čoveka; Anđa iz „Sumnjivog lica“, koja možda nije tip odane supruge u smislu ljubavi, ali ni ona ne protivreči svom suprugu, već saučestvuje u njegovim namerama; Pavka iz „Narodnog

---

<sup>33</sup> Ovaj lik je posebno interesantan zbog svoje odluke na odlazak u manastir. S obzirom da je ona mogla i da se odluči na samotnjački život unutar društvene zajednice kojoj pripada, ovakav postupak ukazuje na akciju – odlazak u manastir kako bi u potpunosti eliminisala mogućnost ponovne udaje, prosca, provodažija, tračeva, odnosno odlazak u manastir je garant njene vernosti.

poslanika“ Branislava Nušića koja podržava supruga Jevrema, pa se prilikom Jevermovog sukoba sa zetom, sukobljava i sa kćerkom; Devojka, kavkavska robinja, iz drame „Marko Kraljević“ Borislava Mihajlovića Mihiza koja je nosilac identiteta odane žene iako je njen lik građen na osnovu kontrasta, jer tek na kraju drame otkriva svoja osećanja prema Marku; Danica Čvorović supruga glavnog junaka „Balkanskog špijuna“ koja je oličenje pokorne i odane supruge, jer iako Ilijino ponašanje izaziva zabrinutost kod nje, ona ipak odlučno odbija da ga na kćerkin predlog odvede psihijatru.

Drugoj grupi pripadaju odane supruge koje su se odlučile na delovanje i suprotstavile protivniku. Među njima su: Kosara iz drame „Vladislav“ Jovana Sterije Popovića koja polazi za suprugom što se smatralo neprihvatljivim ponašanjem za jednu ženu i tako žrtvuje reputaciju zarad suprugove sigurnosti; Smiljka iz iste drame koja uprkos zakonima, oslobađa Ivicu i izvršava samoubistvo; Fileta iz tragedije „Maksim Crnojević“ koja se odlučuje na osvetu zbog ubistva supruga, ali nakon što odustaje zbog ljubavi prema neprijatelju, izvršava samoubistvo; Anđelija iz istog dela koja odbija da se uda za onog kojeg ne voli i oprašta voljenom ubistvo njenog brata i na taj način se suprotstavlja načelima patrijarhalne sredine; Kosara iz „Vladimira i Kosare“ Lazara Lazarevića koja odbija očevo izbor, rizikuje sopstveni život i spasava Vladimira; Jelisaveta iz „Prijatelja“ Lazara Lazarevića koja iskreno voli svog supruga i otkriva njegova lažna prijateljstva; Anica iz drame „Ekvinocij“ Ive Vojnovića koja se protivi očevoj volji i beži sa onim kojeg voli; Jelena Đurić, junakinja Mihizove drame „Komadant Sajler“, koja gazi svoj ponos i od čoveka koji je ju je izdao, traži pomoć kako bi spasila muža, a nakon Sajlerovog odbijanja da pomogne njenom mužu, izvršava ubistvo.

### **3.2.2. Identitet autoritativnih žena/supruga**

Ove ženske likove odlikuje samovolja, autoritativnost, dominacija. Neki od njih (na primer Sultana iz „Zle žene“) zbog svojih osobina snose posledice jer se okolina protivi njihovom ponašanju s obzirom da ovaj identitet možemo prepoznati u grupi ženskih identiteta koji su nepoželjni iz perspektive patroceničnog društva. Nosioci identiteta autoritativnih žena su: Juca iz Sterijinog „Kir Janje“ koja svoju superionu poziciju gradi na osnovu nepripadnosti Janji; Sultana iz Sterijine „Zle žene“ koja sprovodi torturu ne samo nad suprugom, već i nad ostalim ljudima iz svog okruženja;

Jelisaveta iz drame „Jelisaveta knjeginja crnogorska“ Đure Jakšića je čija se moć ogleda u njenoj nepripadnosti, a koju sprovodi uz pomoć seksualnosti; Živka iz Nušičeve „Gospođe ministarke“ koja predstavlja opozit smernom i poštenom suprugu i koristi njegovu društvenu poziciju kako bi uživala sve blagodeti tog statusa; Mara Beneš iz „Dubrovačke triologije“ Ive Vojnovića koja je stub stare vlastelinske porodice koja propada; Milica iz drame „Cincari ili korešpodencija“ Borislava Pekića koja, za razliku od svog muža koji je nesposoban da odlučuje kako o firmi, tako ni u porodici, predstavlja stub porodice.

### **3.2.3. Identitet fatalne žene**

Ženski likovi nosioci identiteta fatalne žene obično svojom nesvakidašnjom pojavom uspevaju da zavedu i opčine muškarce iz svoje okoline – „demonске zavodnice i vještice anđeoskog lica“ (Nemec prema Tomić, 2014: 304). Neke od njih svesno koriste svoju erotsku moć kako bi manipulisale muškarcima. Veoma često su nosioci ovog identiteta omraženi od strane drugih ženskih likova, pa čak i cele zajednice. U Jelisaveti iz komedije „Prijatelji“ Lazara Lazarevića „ima nešto od onih vragolastih renesansnih žena“ (Milinčević, 1985: 100); muž Gaja je smatra svojim najvećim blagom, dok su tri „prijateljka“ zaljubljena u nju i služe se svim sredstvima kako bi je osvojili. Ostali ženski likovi, nosioci ovog identiteta su: Anđelija iz „Makisma Crnojevića“ kojoj ne uspevaju da odole ni najlepší crnogorski junak Maksim Crnojević, a ni njegov pobratim; Jelisaveta iz drame Đure Jakšićav koja je u potpunosti opčinila Đurđa Crnojevića, ali i kapetana Đuraška. Njena lepota i maniri su čuveni i njen otac, mletački dužd, računa na njenu fatalnu lepotu kao sredstvo pomoću kojeg će privoleti Crnogorce da im pomognu u borbi za interese Venecije. Takođe, ona koristi svoju fatalnost kako bi zavadila braću i unela nemir među Crnogorce. Zatim, Mileva iz drame „Adam i berberin prvi ljudi“ Jakova Ignjatovića jer su svi muškarci opčinjeni njenom lepotom, a ona je svesna svoje ženske moći što se najbolje vidi u njenoj nameri da manipuliše zaljubljenim Gladenovićem kako bi joj vratio skupoceni prsten; Koštana koja svojom pojavom, lepotom i čulnošću, ali i pesmom i igrom, očara muški svet, od hadžijskog sina Stojana do nesrećnog Mitketa; Ada i Mimi iz drame „Maska“ Miloša Crnjanskog koje su predstavljene kao žene rumenih kosa, razgolićenih ramena, prejakih parfema koje svojom pohotom,



seksualnošću i erotizmom zabavljaju i zavode muškarce<sup>34</sup>; Vera iz Ilićeve drame „Kajanje“ koja manipulira i zavodi u cilju ličnog konformizma, a koju Ivana Ignjatov-Popović poredi sa „tipom žene-sirene“ (Ignjatov-Popović, 2009: 97); Bosa iz drame „Kabaret kod dve hemisfere“ koja uspeva da zavede muškarce iz svoje okoline i sačuva svoj obraz koji je ukaljan detetom iz veze sa rođakom Lučićem; Sfinga iz „Čistih ruku“ Jovana Hristića koja svojom lepotom i okrutnošću kažnjava svakog ko ne uspe da odgovori na njenu zagonetku, a Edip u više navrata govori o njenim očima koje su pohotno gledale; Rozika iz drame „Razvojni put Bore Šnajdera“ kojoj ne mogu da odole muškarci iz njene okoline što se najbolje vidi u njenom priznanju da je u kafani muškarci časte pićima, kao i u činjenici da koristi svoju atraktivnost kako bi manipulirala imućnim muškarcima i ostvarila materijalnu korist; Silvana iz komada „Smrtonosna motoristika“ koja muškarce zavodi svojim plesom i vizuelnom prezentacijom: „seksipilka s najizazovnijim oblinama“ (Popović, 2001: 229), a nakon što ostvari svoj cilj (materijalna korist), ona ih ponižene ostavlja; Sofija iz drame „Putujuće pozorište Šopalović“ koja je devojka izuzetne lepote, a njen najveći adut je prekrasna duga kosa zbog koje uspeva da općini sve muškarce, čak i oženjenog Blagoja koji poželi da ostavi alkohol i Dropca koji je do susreta sa njom bio nemislosrdni batinaš i dželat, a njena fatalnost se dokazuje i odnosom koji drugi ženski likovi imaju prema njoj.

#### 3.2.4. Žena kao seksualni objekat

Ženski likovi koji su nosioci ovog identiteta stavljeni su na nivo seksualnog instrumenta, a njihova vrednost je predstavljena kroz njihovu erotizovanu prirodu. U ovim identitetima se sudaraju „sistem ženske lepote“ i žensko pristajanje na bespomoćnost, kojima žene same reprodukuju svoje eksploatacije.“ (Tomić, 2014: 315). Među ovim likovima nalaze se: Salika iz Ignjatovićeve drame „Adam i berberin prvi ljudi“ koja predstavlja ženu za zabavu, muškarci joj se otvoreno udvaraju, utrkuju koji će plesati sa njom, tuku se zbog nje, klade bez njenog znanja, a nijedan od tih udvarača nema ozbiljne namere sa njom – prema priznanju glavnog junaka Gladenovića, ona je za njega *šala, vic* (Ignjatović, 1987: 251); Silvana iz Popovićeve „Smrtonosne motoristike“

---

<sup>34</sup> S tim da mlada Mimi odnosi prevlast kada je u pitanju fatalizam ovih žena, Ivana Ignjatov-Popović za Mimi tvrdi da je sličnija Don Žuanu (Ignjatov-Popović, 62-64)

koja je svesna da je muškarci tretiraju kao seksualni objekat zbog izazovnih oblina, atraktivnog plesa, privlačnog izgleda, ali koja pristaje na svoju ulogu seksualnog objekta; Kristinin izgled u drami „Maratonci trče počasni krug“ predstavljen je pomoću markantnih ženskih atributa: grudi, telo, erotizovani pokreti, ona je definisana perspektivama ostalih muških likova koji se otimaju oko nje; Olja iz istog komada koja, pored toga što služi porodicu Topalović, pruža im i seksualne usluge, ponaša se raskalašno, pije, glasno se smeje, zavodi i intimna je sa Đenkom čak i nakon što priznaju jedno drugom „prevaru“; Devojke i Tomanija u drami „Cincari ili korešpodencija“ Borislava Pekića koje su predstavljene kao predmeti trgovine, instrument uz pomoć kojeg se zaključuju poslovni ugovori. Sam pisac ih naziva „sezonskom robom“, „udavačama“ (Pekić, 2014: 49) i njihov jedini zadatak je da se udaju kako bi bile isplative za obe strane koje učestvuju u sklapanju braka.

### **3.3. Identitet žene-žrtve**

Uočeno je kako postoji tradicija prikazivanja viktimističkih ženskih likova koji naslućuju vezu sa položajem žene koji je inferioran u odnosu na položaj muškarca, a što prepoznamo kao pojavu preuzetu iz patrijarhata. U okviru ovog identiteta napravili smo nekoliko podtipova: identitet žene-žrtve ljubavne prevare, identitet žene-žrtve patrijarhalnog zakona, identitet žene-žrtve fizičkog zlostavljanja.

#### **3.3.1. Identitet žene-žrtve ljubavne prevare**

Preverene žene, u zavisnosti prema načinu na koji reaguju na čin prevare, mogu zauzeti pasivni status i status osvetnice. Ovom identitetu pripadaju: Marija iz Sterijine drame „Laža i paralaža“ koju je Aleksa nasamario i pobegao; Fema iz „Pokondirene tikve“ koju Ružičić svesno koristi kako bi promenio društveni status; likovi Mileve, Feme<sup>35</sup>, Salike, Špedicerke iz drame „Adam i berberin prvi ljudi“ koje su verne svojim izabranicima, ali ih oni napuštaju zbog bolje prilike; supruga advokata Novakovića iz drame „Gospođa Olga“ Milutina Bojića koja godinama živi od novca koji im obezbeđuje Olga koja je u intimnoj vezi sa njenim suprugom; Jela iz Vojnovičeve drame „Ekvinocij“ koja čitav život ispašta zbog izdaje Nike koji ju je zaveo i potom napustio, a

---

<sup>35</sup> Fema retrospekcijom objašnjava kako se udala za „običnog“ berberina nakon što ju je izabranik ostavio.

njena odluka da ga ubije, nakon pretnje njihovom sinu, smešta je u red žena osvetnica; Jelena Đurić iz Mihizove drame „Komadant Sajler“ koja je prevarena od strane muškarca, ali ne zato što se odlučio za drugu ženu, već je svoje obećanje prekršio zbog opsesije nacističkom ideologijom<sup>36</sup>; Marela iz „Smrtonosne motoristike“ Aleksandra Popovića čiji muž dovodi ljubavnicu u njenu bolničku sobu što kasnije eskalira u ritualnu borbu preverene žene i ljubavnice na sceni; Gospava iz Popovićeve drame „Mrešćenje šarana“ koju je muž napustio i ostavio samu sa bolesnim detetom; Jagoda, Gospava i Cmilja iz drame „Čudo u Šarganu“ Ljubomira Simovića koje su žrtve prevare jednog muškarca, dve od njih svoju tugu manifestuju plaćom što naglašava njihovu viktimološku poziciju, a Gospava izvršava ubistvo nevernika što ukazuje na njen status osvetnice.

### **3.3.2. Identitet žene-žrtve patrijarhalnih zakona**

U dramama je uočeno kako postoje odlike patrijarhalnih zakona koji muškarca stavljaju u poziciju superironog bića, te ženu posledično tretiraju kao manje vredno, inferiornije biće. Među likovima koji su nosioci ovog identiteta nalaze se: Marija iz Sterijine drame „Laža i paralaža“ koja je prevarena od strane muškarca, ali je na taj način stigmatizovana i postaje žrtva društva koje je odbacuje; Smiljka iz Sterijine drame „Vladislav“ koja izvršava samoubistvo nakon što čini delo nepojmljivo iz perspektive patrijarhata – oslobađa zatvorenika (svoju ljubav); Saveta iz „Izbiračice“ koja svesno sebe lišava sreće u sceni kada odbija Branka kako ne bi uvredila „kćer svoga dobrotvora“ (Hristić, 1982: 167); Katarina Ranković iz građanske drame „Jesenja kiša“ Branislava Nušića koju su kao devojkicu udali za starijeg čoveka kojeg je celog života morala da neguje, što ju je nagnalo na suzbijanje seksualne želje i potrebe za ljubavlju<sup>37</sup>, a ujedno to postaje i uzrok njenog zločina i formiranja identiteta žene-grešnice; Koštana koja ne pripada ni čergarskom životu Cigana, ali ni hadžijskom patrijarhalnom društvu, te ta njena nepripadnost i želja za slobodom biva kažnjena; Pavla iz „Dubrovačke triologije“ Ive Vojnovića koja se odriče ljubavi sa kmetskim sinom da ne bi osramotila vlastelinsku porodicu; Žena u „Grivni“ Ranka Mladenovića koja je primorana na intimni odnos sa

---

<sup>36</sup> Ona ubija Sajlera što ukazuje na njen status osvetnice, ali njena osveta nije potaknuta ljubavnom izdajom, već činjenicom da je Sajler odlučio o sudbini njenog muža.

<sup>37</sup> Njena seksualnost se poriče što je jedna od osnovnih težnji patrijarhata: „neodobranje ženskih seksualnih zadovoljstava“ (Irigaray: 1985, 77).

svekrom što je odobreno feudalnim pravom, a zbog tih zakona doživi sramotu i tragičan kraj; Konstansa iz Lukićeve drame „Dugi život kralja Osvalda“ koja otkriva da je na njen život uticao muževljev odlazak u rat bez pozdrava, te da mu je ceo život bilo važnije ratovanje nego ona i porodica, gde vidimo da je prioritet muškarca u javnom delovanju (politika, ratovanje) u odnosu na porodični život koji je namenjen ženi; Žena iz „Banović Strahinje“ koja je osvojena kao trofej, odnosno nije se udala iz ljubavi, a čija porodica odlučuje da je najstrožije kazni po patrijarhalnim zakonima (odsecanje dojki i rastrzanje konjima), bez želje da shvate njen postupak i da je tretiraju kao njihovu sestru/kćer; Marela, Katica, Marica i Anica, iz „Smrtonosne motoristike“ koje u prvoj sceni vode razgovor u kojem otkrivaju niz načina kako sprečiti trudnoću što prema Radomiru Putniku otkriva „da je reč o jednom od najznačajnijih pitanja života“ i dodaje kako preko njihovog razgovora o ličnim žrtvama i predanosti braku i porodici dolazimo do slike položaja žene (njene podređenosti) u svetu muškaraca. (Putnik, 1992 :145); Gina iz „Putujućeg pozorišta Šopalović“ Ljubomira Simovića koja je određena uz pomoć korita od kojeg se ne odvaja što predstavlja dramaturški potupak kojim se aludira na nepromenljivost njene situaciju: ona je žena koju suprug ne poštuje (omalovažava je uvredama na račun njenog izgleda i zanesenošću mladom glumicom Sofijom), posvećena je kućnim poslovima i problematičnom sinu; Georgina iz drame „Radovan III“ koja je žrtva patrijarhalnih zakona koji smatraju trudne žene bez muškarca nepoželjnom društvenom kategorijom što je uslov da ona predstavlja sramotu za svoju porodicu; Simana iz drame „Kamen za pod glavu“ Milice Novković koja radi fizičke poslove za koje je potrebna snaga muškarca, bez pomoći svekra, devera i snahe, dok je muž vara i tuče što implicira da je ona nosilac i identiteta žene-žrtve fizičkog zlostavljanja.

### **3.3.3. Identitet žene-žrtve fizičkog zlostavljanja**

Primetno je da se pojavljuje niz ženskih likova koje su žrtve fizičke torture od strane muškaraca. U većini slučajeva ovakvo tretiranje žene je ilustrativni primer dramaturške upotrebe simptoma patrijarhalnog zakona. Među ženskim likovima koje su žrtve fizičke torture „opravdane“ patrijarhatom mogu se ubrojiti: Fema iz „Pokondirene tikve“ za koju saznajemo da ju je pokojni muž tukao; Žena i Ona iz Mladenovićevih „Dramskih gatki“ koje su kažnjene spaljivanjem; Smilja i Tina iz drame „Kod 'Večite

slavine“ Momčila Nastasijevića koje su žrtve silovanja; Emilija iz Lukićeve drame „Dugi život kralja Osvalda“ koja je najpre od strane majke proglašena ludom, da bi je majka potom optužila za saučestvovanje u očevom ubistvu, a na kraju osudila na smrt. U skladu sa farsičnom atmosferom komada, Emilija doživljava preokret kada se navodno kaje zbog svog ponašanja u toku policijske torture koja traje svega sedam minuta što ukazuje da je ona žrtva fizičke torture od strane državne vlasti koju predstavlja njena majka; Devojka iz Mihizove drame „Marko Kraljević“ koja je žrtva silovanja od strane janjičara, a sad zauzima položaj robinje; Dušica, sestra glavnog junaka „Kad su cvetale tikve“ koja izvršava samoubistvo nakon što je siluje Stole Apaš; Kelnerica iz iste drame koja je žrtva silovanja; Hasanaginica iz drame Ljubomira Simovića koja je obeležena nizom događaja koji potvrđuju njen identitet žrtve: udaja za onog kojeg ne voli, ljubomora Hasanage, život u zarobljeništvu i patnji, začecje silovanjem, odbačenost bez krivice, nerazumevanje najbližih, nasilna preudaja za mrtvog mladoženju, odvojenost od deteta. Identitet žrtve je naglašen kroz monologe u kojima se vidi njena istinska nesreća i tragedija, potvrđen je njenom konačnom smrću – „da nije umrla, niko joj ne bi verovo“ (Simović, 2002: 115). Zatim, Sofija iz Simovićeve drame koja predstavlja žrtvu grupe koja simboliše čitavo društvo spremno na linč zbog pogrešnih zaključaka, te ostaje bez simbola svoje lepote – raskošne kose; Simana i Kruna iz komada „Kamen za pod glavu“ Milice Novković su žrtve fizičkog nasilja muškaraca iz svoje porodice; Kaća iz drame „Tri čekića a o srpu i da ne govorimo“ Deane Leskovar završava kao žrtva napada jednog od pripadnika svoje generacije.

### **3.4. Žene u kontekstu socijalnog morala**

#### **3.4.1. Identitet žene-grešnice**

U tradiciji prikazivanja ženskih identiteta u srpskoj drami uočeno je kako je jedan od najbrojnijih identiteta – žena-grešnica. Među likovima nosiocima ovog identiteta nalaze se: Carica Zulma iz Sterijinog „Nahoda Simeona“ koja je nastala iz incestuozne veze, a obrascem ponavljanja, kasnije je incest počinila sa odbačenim sinom Simeonom; Stana iz Jakšićevog „Stanoja Glavaša“ izdaje Stanoja i tako posredno pomaže Turcima u njegovom smaknuću – ona postaje izdajica, neprijatelj, ali doživljava i moralni pad ne

uspevajući da se pomiri sa učinjenim: „fizički živa, ona je moralno ubijena time što je pomogla Turcima da ubiju Stanoja Glavaša, heroja koji je nosio slobodu svima, pa i njenom sinu.“ (Popović, 1972: 142); Jela iz Nušićeve drame „Tako je moralo biti“ i Jovanka iz drame „Pučina“ koje su počinile bračnu neveru; Nina iz Nušićeve jednočinke „Greh za greh“ koja vara supruga zbog čega je kažnjena odbačenošću od strane porodice; Katarina Ranković iz Nušićeve drame „Jesenja kiša“ koja vara supruga kojeg ne voli, te odlučuje da ne da lek svom suprugu i tako postaje grešna i na drugi način – ona čini „zločin protiv čovečnosti i udar ne samo na instituciju braka, ulogu oca porodice, već najpre na hrišćansko milosrđe.“ (Pejčić, 2015: 183), a njena odluka da odmah nakon povratka iz zatvora ljubavniku izjavi ljubav, iznova potvrđuje njenu grešnu prirodu; Julia iz Nušićeve drame „Iza božijih leđa“ koja odlučuje da napusti supruga i približi se drugom čoveku<sup>38</sup>; Gospođa Olga iz istoimene drame Milutina Bojića koja finansira porodicu svog ljubavnika čime počinjava dvostuko neverstvo: prema svom zakonitom suprugu i prema porodici svog ljubavnika. Njen greh poprima novu dimenziju kada odlučuje da svoju kćer uda za sina svog ljubavnika, ne znajući da li su oni brat i sestra po ocu, a svoj vrhunac doživljava kada započne ljubavnu vezu sa istim tim sinom svog ljubavnika; zatim, Krana iz drame „Kamen za pod glavu“ koja leže sa mnogim muškarcima jer sa mužem ne može da ima decu; Generalica iz „Maske“ koja posredstvom mladih ljubavnika traga za izgubljenom mladošću, a ispoljava incestuozne namere prema nećaku; Mimi iz iste drame koja koristi muškarce kako bi ostvarila ekonomsku korist; Genoveva Pju iz drame „Neverovatni cilindar NJ. V. kralja Kristijana“ koja vara supruga i smešta ga u ludnicu; Lilijana iz Manojlovićeve drame „Centrifugalni igrač“ koja se odlučuju da provede noć sa muškarcem zbog čega izneverava svog oca i čini greh; Magdalenina iz drame „Kod 'Večite slavine“ koja zavodi oženjene muškarce i želi incestuoznu vezu; Jokasta iz Hristićeve drame „Čiste ruke“ koja je nosilac identiteta žene-grešnice na više nivoa: odrekla se sina, nagoni Edipa na incestuozni odnos, njena trpeza je bila puna, dok je narod gladovao, učestvovala je u proterivanju kralja Laja; Žena

---

<sup>38</sup> Zanimljivo je kako Nušić u svojim građanskim dramama problematizuje motiv bračnog neverstva počinjenog od strane žene. Nušić koristi ovaj motiv u dva vida: čin nevere potaknut plemenitim razlozima i potaknut isključivo sebičnim pobudama. Međutim, nezavisno od razloga, svaka od ovih žena je kažnjena zbog svog postupka što ukazuje kako društvo obuhvaćeno u ovim dramama ženama ne prašta učinjeno, te da Nušić građanskom društvu dodeljuje snažne patrijarhalne odlike i time se oslanja na talas evropskih drama koje kritikuju instituciju građanskog braka.

iz „Banović Strahinje“ koja odlazi sa neprijateljem, a prema sopstvenom priznanju svesno postaje ljubavnica Vlah-Aliji i izdaje Banović Strahinju; Pavica iz Popovićeve „Smrtonosne motoristike“ koja se upušta u vezu sa oženjenim muškarcem, jer je obasipa pažnjom, galantnošću; Silvana, iz iste drame, koja menja ljubavnike u zavisnosti od lične koristi, njene žrtve su mahom oženjeni muškarci, a priznaje da je njihove supruge često gađaju sodom; Gospava iz Simovićeve drame „Čudo u Šarganu“ koja je promiskuitetna i to otvoreno priznaje; Kristina iz Kovačevićeve drame „Maratonci trče počasni krug“ koja vara dugogodišnjeg momka Mirka sa njegovim najboljim prijateljem; Katarina iz drame „Sveti Georgije ubiva aždahu“ koja vara muža koji je voli i sve joj prašta. U očima većine ona je grešnica i razlog nesreće, što se najbolje vidi u komentaru Alekse Vukotića koji je krivi za prerani porođaj Gavrilove zakonite supruge; Julijana iz Pekićeve drame „Cincari ili korešpodencija“ koja zavodi Simeona kako bi pobegla od cirkuskog života i nasledila firmu koju vodi, te učestvuje u razvratu sa Lupusom i Knezom.

### 3.4.2. Žene-svetice

Žene svetice, opozit ženama grešnicama, su plahe, smerne, poštene, a neretko imaju ulogu heroine i pomagača. Identitet žene svetice nakon udaje se umrežava sa identitetom odane žene. Devojke za udaju su često nosioci identiteta žene-svetice. One su poslušne i pokorne, ne trpe nepravdu i bore se za onog kojeg vole, ali ne napuštajući status poslušnih kćeri što takođe, ukazuje na umrežavanje identiteta<sup>39</sup>. Među likovima koji su nosioci ovog identiteta, nalaze se: Milka iz Glišićeve „Podvale“, Danica iz Nušićeve „Ožalošćene porodice“ i Danica, Jevremova kćer iz Nušićeve komedije „Narodni poslanik“ koje povezuje činjenica da su devojke za udaju.

Mara iz Trifkovićeve melodrame „Mladost Dositeje Obradovića“ je primer žene-svetice kojoj monah Vasilije pokušava da okalja obraz, govoreći da je u ljubavnoj vezi sa Igumanom. Ona postaje žrtva tuđe zlobe i ne ostvaruje ljubav sa Dimitrijem kojeg voli. Mara je primer lika čiji je primarni identitet žena-svetica, a koji se delimično dodiruje i sa identitetom žene-žrtve. Ana iz drame „Kajanje“ je plaha, poslušna, požrtvovana i odgovara tipu svetice. Marija iz „Kabaret kod dve hemisfere“ koja bezuslovno voli Stašu;

---

<sup>39</sup> Kao što je već rečeno, poslušne kćeri predstavljaju jedan od identiteta kojim se bavimo u ovom poglavlju.

Ovom identitetu pripada i Sestra iz „Grivne“ Ranka Mladenovića koja svojim spoljašnjim izgledom i ponašanjem ukazuje na ženu koja je dobra, blaga, pravedna, bezgrešna, sveta. Neli iz Vukadinovićeve drame „Neverovatni cilindar NJ.V. kralja Kristijana“ je nežno biće, neiskvareno, koje tiho pati za voljenim Sašom. Takođe nosilac identiteta žene-svetice je i Ruža, majka Stoleta Apaša, iz Mihailovićeve drame „Kad su cvetale tikve“ jer iako sluti da je Ljuba odgovoran za smrt njenog sina, prašta mu i želi sreću.

### **3.5. Emancipovane žene**

Ženski likovi nosioci identiteta emancipovane žene predstavljaju nepoželjan identitet iz perspektive patrijarhata, dok se tumače pozitivno u kontekstu feminizma<sup>40</sup>. U pogledu na celokupan analiziran opus uočava se kako su baš ovi ženski likovi pokretači ustanka protiv patrijarhalnih kanona.

#### **3.5.1. Identitet žene koja se suprotstavlja**

U tradiciji prikazivanja ženskih likova registrovani su likovi koji se suprotstavljaju vladajućem poretku i time osnažuju svoj lični identitet. Jedan od otpora ovih junakinja ogleda se u odbijanju da se udaju što nije „samo deo prkosa očevima, već nadasve odbrana prava na drugačiju emancipovanu kulturu, koja zagovara slobodu izbora pojedinaca.“ (Zangen prema Tomić, 2014: 80).

Žene koje se suprotstavljaju su: Kosara iz Lazarevićeve drame koja uprkos rigidnim zakonima odlučuje da istupi pred oca i odbije udaju za Arsena, ona rizikuje svoj život i čast, odlučujući da izbavi Vladimira iz tamnice i tako se usprotivi ocu; Kosara iz Sterijine drame „Vladislav“ koja stavlja pravednost ispred sestrinske ljubavi i time nastoji da ispolji odlike emancipovane žene kojoj su moral i čovečnost ispred društvenog zakona; Marta iz „Jelisavete knjeginje crnogorske“ koja kada sazna za muževljevu neveru i izdaju, čini ono što je neprihvatljivo za patrijarhalnu kulturu – odaje loše namere svoga muža; Marica iz „Sumnjivog lica“ Branislava Nušića koja se usprotivljuje ocu i čitavom društvenom sistemu, ostavljajući lagodan život kapetanove kćeri i želeći da pronade ličnu sreću; Katarina iz „Jesenje kiše“ i Jula iz „Iza božijih leđa“ Branislava Nušića koje napuštaju muževe u potrazi za ličnom srećom, napuštajući tako i identitet

---

<sup>40</sup> To se isto odnosi i na muške likove koji su izuzeti isključivo zato što nisu predmet rada.



„uzoritih supruža“ (Pejčić, 2015: 183)<sup>41</sup>; Lilijana iz „Centrifugalnog igrača“ Todora Manojlovića koja odlučuje da se suprotstavi svom ocu i napusti status poslušne i razmažene kćeri, tako što se odlučuje da provede noć sa Bilom i ukaže na lažni moral njenog dotadašnjeg sveta; Jelena Đurić iz Mihizovog „Komadanta Sajlera“ koja, iako u višestruko nepovoljnijem položaju (supruža komuniste pod nacističkom okupacijom, fizičke inferironosti, slabijeg oružja koje Sajler naziva igračkom, emocionalnog rastrojstva, neraščišćenih računa iz prošlosti), pokušava da ubije Sajlera i tako osveti suprugovu izvesnu smrt; Jelka iz drame „Kamen za pod glavu“ Milice Novković koja se suprotstavlja sistemu što se vidi u njenoj odluci da se, uprkos velikoj ljubavi, uda za drugog i ostvari kao supruža i majka, kada već čovek kojeg voli to ne želi da joj pruži. Jedan od problematičnih likova u smislu identitetske kategorizacije je Katica iz Kovačevićevog komada „Radovan III“ koja prema osobinama i postupcima kao što su psovanje, konzumacija alkohola, preuzimanje zanimanja tipičnog za muškaraca, učestvovanje u tuči, zviždanje za devojkama, oblačenje u mušku garderobu, zaštita prema sestri i majci, pripada identitetu žene koja se suprotstavlja – u ovom slučaju naizgled tradicionalno ženskim ulogama, ali zapravo ona tumači svoj identitet i krivi oca koji je želeo sina, pa ju je čak po rođenju prijavio kao Kostu i oblačio je u muško, te se suprotstavlja ocu. Međutim, ne možemo je poistovetiti sa emancipovanim ženama čija je ovo podkategorija, jer njeno ponašanje je suprotno tome, te ga gotovo možemo nazvati primitivnim i površnim.

### **3.5.2. Identitet žene-vode**

Iako je u tradiciji prikazivanja ženskih likova lepota osnovno oružje koje žene koriste kako bi vladale, uočena je pojava ženskih likova koji preuzimaju odlike tradicionalno pripadajuće muškarcima, poput racionalnosti, snalažljivosti, pragmatičnosti: Zelenička iz Sterijinih „Rodoljubaca“ koja jedina zna srpske boje, jaka je na rečima (spremna za rat), upućena je u društvena dešavanja, ali isto tako, ona je politički manipulator, lažni rodoljubac baš kao i vodeći muški likovi u komadu; Ikonija iz

---

<sup>41</sup> Važno je istaći da se u ovom slučaju identitet emancipovane žene sjedinjuje sa identitom žene-grešnice.

drame „Čudo u Šarganu“ koja je preduzetnica, nezavisna od muškaraca (udovica)<sup>42</sup>, iskusna po životnim pitanjima (savetuje i pretpostavlja); Jelisaveta iz drame „Putujuće pozorište Šopalović“ Ljubomira Simovića koja je sposobna i često preuzima ulogu vođe, te, za razliku od ostalih glumaca, ona vidi stvarnost i razlikuje je od umetnosti i glume, činjenica da igra muške uloge, pokazatelj je da je kod nje prisutan muški princip – odlučivanje i vođstvo; Dara iz iste drame koja je politički osveštena i svesna ozbiljnosti situacije u kojoj se nalaze – ona zna da treba spaliti hartije u sobi uhapšenog Sekule, kako se tretiraju zatvorenici u policiji. Preduzimljiva je, odlučna.<sup>43</sup>

### 3.5.3. Identitet obrazovane žene

Sonja iz „Balkanskog špijuna“ nosilac je identiteta emancipovane žene. To se najpre vidi u njenom visokom obrazovanju (stomatolog), uviđanju nerealnih i destruktivnih oblika ponašanja kod svog oca, pokušaju da oca odvede psihijatru čime se iskazuje njena svest o važnosti psihičkog zdravlja i izostanaku malograđanskih stavova o psihijatrima. Ipak, nemogućnost stvarnog uticanja na nastalu situaciju ukazuje na nadmoć patrijarhata (čiji su predstavnici Sonjini roditelji) u odnosu na nastojanja žene-intelektualke.

### 3.5.4. Identitet slobodoumne žene

Ovaj identitet podrazumeva ženske likove koji se ponašaju u skladu sa svojim mišljenjem i emocijama, ne mareći za pravila i zakone, a koje okolina posmatra kao nešto egzotično što ih smešta uvek na poziciju između divljenja i osuđivanja: Koštana koja poseduje odlike kao što su nesputana priroda, srčanost, čulnost, uživanje u pesmi i slobodi; Sofija iz Simovićevog „Putujućeg pozorišta Šopalović“ koja je slobodna, uživa u prirodi, život posmatra sa optimizmom, vidi lepotu sveta koji je okružuje – ona pliva, uživa u reci, ne zamara se pravilima i obavezama, te za nju ne postoji jasna granica između umetnosti i stvarnosti; Julijana iz Pekićeve drame „Cincari ili korešpodencija“ koja je seksualno slobodna, puši čibuk i nosi jahaće pantalone što se smatralo

---

<sup>42</sup> Udovice su „zbog posedovanja specifičnih prava i ekonomske moći, bile približene društvenom statusu muškaraca.“ (Tomić, 2014: 80)

<sup>43</sup> Prema napisanom, Dara je emancipovana u smislu svesti o političkoj situaciji, ali njena ljubomora i poziv na linč mlade glumice otkrivaju da ne reč o potpuno emancipovanom liku, nego pre svega o ženi-vođi.

neprikladnim za ženu tog doba; Alka iz drame „Tri čekića a o srpu i da ne govorimo“ koja želi da bude drugačija, odbija da skрати suknu, manipuliše nastavnicom, suprotstavlja se dečaku, ne mari za pravila.

### **3.6. Kćeri, sestre, prijateljice**

#### **3.6.1. Identitet poslušne kćeri**

Ovaj identitet je često u vezi sa patrijarhalnim vaspitanjem u kojem je porodica, a naročito figura oca od presudnog značaja za postupke kćeri. U najvećem broju slučajeva reč je o likovima čija je osnovna funkcija udaja, a koja se tumači kao „ključno patrijarhalno normiranje prisile nad ženama“ (Tomić, 2014: 80) i kao takav, ovaj identitet smatra se poželjnim iz perspektive patrijarhata, a njegovi nosioci su: Jelica iz Sterijine drame „Laža i paralaža“ koja uprkos sopstvenim osećanjima, nastoji da se uda za onog kojeg joj je namenio otac; Katica iz „Kir Janje“ koja ne ispoljava nikakvu nameru da odluči o bilo kojem segmentu svog života; Devojka iz „Ženidbe i udadbe“ koja se udaje za nepoznatog mladoženju, a odustaje od drugog proscā; Milka iz Glišićeve „Podvale“ koja sluša oca i pomajku bez obzira što maćehine namere nisu najbolje; Danica, iz „Narodnog poslanika“ koja ne želi da povredi roditelje čak i kada uviđa njihovu grešku; Danica iz „Ožalošćene porodice“ koja funkciju poslušne kćeri ispunjava u odnosu na tetku koja ju je odgajila; Tomanija iz Pekićeve drame „Cincari ili korešpodencija“ koja prelazi preko izdaje verenika i prema naredbi oca udaje se za njega; Kaća iz komada Deane Leskovar „Tri čekića, a o srpu i da ne govorimo“ koja sluša oca i ponaša se uzorno.

#### **3.6.2. Identitet brižne sestre**

Kao što je sa patrijarhalnog stanovišta uloga žene da se stara o suprugu i deci, uloga sestre je da se brine o bratu, a to prepoznajemo i u postupcima likova koji su nosioci ovog identiteta. To su pokorne i požrtvovane sestre: Stana iz „Koštane“ koja se plaši za brata, brine za njega i o njemu, dvori ga i brani njegove postupke, iako je on grub prema njoj; Sestra u Mladenovićevoj „Grivni“ koja želi mir između zavađenog oca i brata.

### 3.6.3. Identitet vernih pratilja

U tradiciji prikazivanja ženskih likova uočen je i niz likova čija je funkcija pomagača drugim ženskim likovima. To su mahom odane drugarice i sluškinje koje dovodimo u vezu sa snagom ženskog prijateljstva koje obuhvata „socijalno poverenje“ (Ibid: 154): Mara iz komada „Vladimir i Kosara“ Lazara Lazarevića, Anča iz „Pokondirene tikve“, Persida iz „Zle žene“, Melanija iz Pekićeve drame „Generali ili srodstvo po oružju“, Draga iz „Podvale“ Milovana Glišića. Ipak, u analiziranom opusu došli smo do zaključka da nasuprot iskrenim prijateljstvima između žena, koja su najčešće uslovljena društvenim statusom gde je jedna prijateljica podređena drugoj<sup>44</sup>, mnogo su češći slučajevi ženskog rivaliteta, netrpeljivosti i otvorenog neprijateljstva.

### 3.7. Identitet površne žene

Prema tradicionalno namenjenim rodnim ulogama, žene se smeštaju u okvire privatnog, te samim time imaju vrlo ograničen društveni život. To je razlog zbog kojeg se ženski likovi u tradiciji prikazivanja često povezuju sa dokonošću, gramzivošću, pomodarstvom, licemerjem.

#### 3.7.1. Identitet dokone žene

Nosioci ovog identiteta su: Sara iz Sterijine „Pokondirene tikve“ tip čankolize i izjelice koji odlikuje: prekomerno uživanje u hrani i piću, laskanje, poltronstvo; Nera, udovica iz drame Milovana Glišića „Podvala“ koja prenosi tračeve, izmišlja događaje i pokušava da zavadi ljude. Tračevi i trivijalni razgovori su predstavljeni kao protivteža „muške prakse ozbiljnih diskusija“ (Ibid: 307).

#### 3.7.2. Identitet gramzive žene

Ženski likovi čija je glavna identitetska crta gramzivost su: Milčika i Nančika iz „Rodoljubaca“ koje ne interesuju društveno-politička pitanja, već sve posmatraju iz lične perspektive. One su predstavljene kao naivne, površne i društveno neosvešćene žene; Malčika iz „Izbiračice“ koja odbija momke jer je nisu dostojni, ona muškarce gleda prema socijalnom i materijalnom statusu; ženski likovi iz Nušićeve „Ožalošćene porodice“ koji prema Lešiću čine elemente grupnog lika (Sarka, Gina, Simka, Vida),

---

<sup>44</sup> One nisu kao „misleće ženskinje“ o kojima govori Svetlana Tomić, već društveno stigmatizovani likovi u čijem su društvenom kodu, privrženost i odanost prema onome ko zauzima značajniji društveni položaj.

nosioci su kolektivnog identiteta pohlepkih i površnih žena koje ispod maski nose užasavajuće odlike bestidnosti; Fru-Fru iz drame „Neverovatni cilindar NJ.V. kralja Kristijana“ koja ima cilj da nađe nekoga preko koga će se materijalno obezbediti.

### **3.7.3. Identitet žene-pomodarke**

Ovom identitetu pripadaju: Jelica iz Sterijine „Laže i paralaže“ koja želi da postane aristokratkinja, čita ljubavne „rumane“, koristi nemačke izraze, mašta o životu sa baronom, želi „govoriti po modi, unterhovati se, štelovati se i znati šta je bon-ton“ (Milinčević, 1985: 105); Fema iz „Pokondirene tikve“ koja želi da pripada visokom društvu, da bude „gospođa vilozofica“, „nobles“, sluge oblači u livreju, menja nameštaj, želi mladog ljubavnika, traži konja iz Pariza, pogrešno izgovara strane reči; Juca iz „Kir Janje“ koja želi novac svoga muža kao „naknadu za promašen život“ (Ibid: 130), a žudnja za odevnim predmetima (šešir) predstavlja njenu želju da prikrije svoj neuspeh; Mati i Devojka iz Sterijine „Ženidbe i udadbe“ koje koriste tursko rumenilo, žele bogatog mladoženju; Živka iz „Gospođe ministarke“ koja od prostodušne žene bez manira želi da se preobradi u damu iz visokog društva, što se najpre ogleda u nekim manjim, mada apsurdnim promenama kao što su fotografisanje za naslovnice, stavljanje zlatnih navlaka na zube, angažovanje privatnih učitelja za sina Raku, igranje bridža i pušenje, pa sve do neverovatnih težnji da dobije ljubavnika i svojoj kćerki Dari pronade novog, adekvatnog muža; Rumenka iz drame „Radovan III“ koja šije odeću koja se nikome ne dopada, veruje da bi bila uspešni kreator u Parizu ili Londonu, odbija da prodaje kćerku, ali samo zato što ne želi da to bude na pijaci, već na nekom „finijem“ mestu kao što je kafana, sebi dodeljuje umetničko ime Ru Stanislavs.

U vezi sa pomodarstvom javljaju se ženski likovi koji svoj uspeh i sreću vide kao rezultat njihove vizuelne prezentacije. Tako, na primer, glavnoj junakinji Sterijine „Ženidbe i udadbe“ otac je kupio „falširan zub“ kako bi joj povećao cenu za udaju, Generalica iz „Maske“ Miloša Crnjanskog želi da bude mlada i poželjna po svaku cenu, a Jokasta iz drame „Čiste ruke“ Jovana Hristića brine zbog bora i znakova starosti.

### **3.7.4. Identitet žene-licemerke**

Identifikovani su sledeći ženski likovi nosioci ovog identiteta: Marija i Sofija iz

drame „Ljubavno pismo“ dok veruju kako su baš one žrtve preljube, samosažaljevaju se i uzdižu svoju bol, a kada veruju da je samo ona druga žrtva preljube, onda tu situaciju svode na nevažan čin; Novakovićka, u drami „Gospođa Olga“ Milutina Bojića, koja pristaje da živi od novca suprugove ljubavnice; Podoljka i Sirćanka, iz drame „Kod 'Večite slavine“ Momčila Nastasijevića, koje mole Magdaleninu da se sažali na njih i njihovu nerođenu decu i ostavi njihove muževe, ali to nije motivisano iskrenim emocijama prema muževima već strahom od osude društva ako ostanu samohrane majke; tri ženska lika Mica, Bosa i Gospava iz Popovićeve drame „Mrešćenje šarana“, čije licemerje se ogleda na dva plana: porodično-ličnom i društvenom-javnom planu. Svaka od njih, bez obzira da li je mlada, lepuškasta, slabopismena, neuka seljanka (Mica), obrazovana, racionalna, naučnica (Bosa) ili sujeverna, lakoverna (Gospava), pokazuje kako svoje mišljenje i stavove menja u zavisnosti od lične koristi; Simka iz Simovićeve drame „Putujuće pozorište Šopalović“ koja je udovica i nosi crninu zbog smrti supruga, a istovremeno je u ljubavnoj vezi sa mladim Sekulom, gostoljubiva je prema glumcima, a pred Ginom koristi priliku da ogovara glumce, a glumice naziva pogrđnim imenima, takođe, ona uslužuje glumce, ali istovremeno sakriva escajg iz straha da je ne pokradu.

### 3.8. Poređenje „starih“ i „novih“ ženskih identiteta

U prvim originalnim srpskim dramama pa sve do druge polovine XX veka, ženski likovi su predstavljeni pretežno kao „socijalna jedinica“ (Slijepčević, 1980: 209) čime se potvrđuje njihova društvena uloga, više nego njihova individualnost. Ovi ženski likovi su često „nevidljivi“, neprimetni, a njihova funkcija je u osvetljavanju dominantnih muških figura. Status ženskog lika je uglavnom predstavljen iz perspektive društvenog morala<sup>45</sup>: ona je pasivna, okrenuta porodici, odana suprugu, a ako odstupa od ovih oblika ponašnja – biva kažnjena, ili od dominantne muške figure i od strane zajednice, ili od „sudbine“. Iako postoje ženski likovi čije ponašanje otkriva snažan individualizam, a koji se kosi sa društvenim moralom, kao što je na primer Nina iz drame „Greh za greh“ Branislava Nušića, njihova kazna je pokazatelj njihove egzotičnosti u pogledu na predviđenu ulogu žene, te je ovakva praksa prikazivanja ženskih likova dominantna u pomenutom periodu.

U poglavlju „Žena u najnovijoj književnosti“, Pero Slijepčević novi tip ženskog

---

<sup>45</sup> Bez obzira na odnos autora prema društvenom moralu koji važi unutar datog dramskog dela.

lika dovodi u vezu sa „feminističkim pokretom koji je u novije vrijeme ojačao zajedno sa antidogmatičnim i antikonvencionalnim socijalističkim pokretom iz 70-ih godina“ (Ibid: 210). Ona se približava muškarcu, a odlikuje je „jaka individualnost“, pa čak i superiornost u odnosu na muškarca. Ovakvi likovi se donekle mogu dovesti u vezu sa ženskim likovima koji se pretežno javljaju u drugoj polovini XX veka i odgovaraju identitetu emancipovanih žena. One su slobodoumne, žive nekonvencionalnim životom, suprotstavljaju se društvenim zakonima. Ipak, ni one u većini slučajeva ne uspevaju da ostvare svoje namere što nedvosmisleno ukazuje na postojanje čvrstih obrazaca ponašanja poželjnih iz perspektive patrijarhalnog društva, tako da su i emancipovani ženski likovi najčešće samo pokušaji koji nisu održivi u kontekstu patrijarhalne sredine kao najčešće korištenog društvenog normativa u obuhvaćenim dramama.

Ženski likovi koji uspešno sprovode svoju moć su ili prikazani u kontekstu fatalne lepote i seksualnosti što se podudara sa razornom moći žene<sup>46</sup> ili u kontekstu žene-vođe što se podudara sa moći muškarca<sup>47</sup>. Interesantno je da Slijepčević govoreći o „feminizmu koji je u vezi sa novom filosofijom“ (Ibid: 212) ukazuje na pojavu novog ženskog lika čija se moć ogleda u „božanskom nimbusu“, ali ona odgovara identitetu žene-svetice ali se ovaj identitet ženskog lika razlikuje od ustaljenog identiteta žene-svetice sa odlikama poželjnim iz perspektive patrijarhata: „Žene iz lirske drame nijesu domaćice, to su nadzemna bića sa finom dušom.“ (Ibid: 213).

Zaključujemo kako su se identiteti ženskih likova menjali sa društvenim tendencijama, permanentno čuvajući prethodne, ali i da istovremeno nije moguće govoriti o jasnim granicama pojave „novih“ ženskih identiteta. U vezi sa tim, ni ženski identiteti registrovani u dramama Milene Marković, Maje Pelević, Milene Bogavac nisu potpuno nove tvorevine, već predstavljaju logičnu evoluciju dramskih likova. Tačnije, i ovde je moguće primetiti proces intenzifikacije kao objašnjenje za transformaciju ženskih identiteta kroz istoriju prikazivanja ženskih likova u srpskoj drami. To znači da je pozicija žene problematizovana usled promena u društvu i podizanja svesti koja se tiče rodne ravnopravnosti, pa se (pre)oblikovanje određenih identiteta javlja ne samo kao

---

<sup>46</sup> „U starijoj drami obično se najviše isticao tip jake žene u seksualnom pogledu, u smislu demonskom, gde je senzualna ženska u stanju da *obori* i najjačeg muškarca sebi u ropstvo.“ (Slijepčević, 1980: 211).

<sup>47</sup> Govoreći o novom ženskom liku nastalom pod uticajam feminističkog pokreta, Slijepčević kaže: „snaga ove žene (...) nije razorna, nego ona zida novo društvo“ (Ibid) i za primer navodi Ibzenove junakinje.

reprezentacija i dopuna postojećih tipova i identiteta, već i kao sredstvo uz pomoću kojeg je moguće problematizovati položaj žene u društvu i diskutovati na temu nasilja, seksualnosti, podređenosti, itd. Tako npr. viktimizirani identitet žene i dalje je prisutan, samo što je njena pozicija drugačija iz perspektive recepcije<sup>48</sup> ili status samohrane majke u savremenoj srpskoj drami koji nastaje kao rezultat kritičkog pogleda na i dalje prisutni konzervativizam i muškocentrizam i/ili kao rezultat prepoznavanja ovog društvenog problema kao dramaturški potentnog za oblikovanje lika koji ima status samohrane majke. Takođe, identitet žene-ljubavnice je doživeo modifikaciju u smislu ženske perspektive, jer za razliku od tadašnjih identiteta žena-ljubavnica, nove „ljubavnice“ ne osećaju bojazan, ne poseduju moralne dileme, pohotne su, sebične – a to nužno ne uključuje društvenu osudu. Iako se čini kao novi, identitet žene kao medijskog objekta je zapravo intenziviran i transformisan identitet žene-pomodarke. Dok su Živka iz „Gospođe ministarke“ ili Devojka iz „Ženidbe i udadbe“ želele najfiniju garderobu, navlake za zube, tursko rumenilo ili veštački zub, u skladu sa tehnološkom revolucijom, nove junakinje žele delove tela i teže novom, sajberorganizmu. Isto je i sa emancipacijom – ako je za devojke u tradiciji srpske drame emancipacija značila pušenje čibuka, ples ili odbijanje proscia koji joj se ne dopada, nova junakinja želi slobodu, bori se za ženska prava, orgazmičku prirodu žene, opire se nasilju i dogmama i traga za samospoznajom, što je u skladu sa sveprisutnijim pitanjima feminističkog pokreta u svakodnevnom diskursu. Takođe, status žene-umetnice<sup>49</sup> je u istoj meri egzotičan i društveno marginalizovan, i u pogledu nekadašnjih junakinja (Julijana („Cincari ili Korešpodencija“), Sofija, Jelisaveta („Putujuće pozorište Šopalović“), Marela, Silvana („Smrtonosna motoristika“)), a i u pogledu junakinja kao što su Umetnica iz „Broda za lutke“ što implicira postojanje prakse represivnog patrijarhalnog sistema da žene, koje se zalažu za slobodu i unapređenje svoje društvene pozicije, spreči i označi kao društveno nepoželjne.

---

<sup>48</sup> Kada je, na primer, Sterija pisao „Pokondirenu tikvu“ ili „Zlu ženu“ ništa neobično nije bilo u podatku da su muševci tukli svoje, a i tuđe žene, dok čitajući na primer „Paviljone“ Lepin status žrtve fizičkog zlostavljanja shvatamo kao društveno neprihvatljiv.

<sup>49</sup> Iako se dati status ne formira kao zasebni ženski identitet u ovoj kategorizaciji.



#### 4. OPŠTE ODLIKE ANALIZIRANIH DRAMA

U istraživanju su uočene drame dva različita senzibiliteta. Prvu grupu čine drame koje u središte pažnje postavljaju izgubljenu generaciju koja je odrastala u vremenu 90-ih i 2000-ih godina, te se autorke u tom slučaju odlučuju za „savremene priče iz urbanog miljea, sa mladim ljudima (...)“. (Jezerkić, Jovanov, 2006: 6). Ana Vujanović je ove drame još i nazvala: „intencionalno antifilozofske, tj. brutalno svakodnevne i ogoljene.“ (Vujanović, 2004a)<sup>50</sup>. One oslikavaju distopijsku sliku sveta u kojoj vladaju poroci i beznađe i mogu se svrstati u komade u kojima je prisutna dramaturgija krvi i sperme koja je prema teatrološkinji Sanji Nikčević, „poznata i po pokazivanju slike svijeta u kojoj je zlo normalno stanje, a nasilje jedini mogući način komunikacije.“ (Nikčević, 2007)<sup>51</sup>. Drame iz ove grupe bismo mogli povezati sa „dramama koje udaraju u lice“ ili 'In-yer-face' teatrom koji „uz eksplicitno prikazivanje nasilja i seksa na sceni tematizira sve moguće tabu-teme poput ubojstva unutar najuže obitelji (matricid, oceubojstvo, djecubojstvo), incesta, silovanja, i mučenja.“ (Jug, Novak, 2014: 2). Drame ove grupe odlikuje pretežno linearna naracija, atmosfera rezignacije i dekadencije, likovi koji doživljavaju potpuni pad, uslovljen vremenom društvene nesigurnosti. Oni često dolaze sa dna društvene margine, a život provode u dokolici i autodestruktivnom ponašanju oličenom u narkomaniji, prostituciji, kriminalu, nasilju. Drame ove grupe u prvi plan postavljaju izgubljenu generaciju i pojedince unutar nje, ispitujući odlike generacijskog identiteta. Govor ovih junaka je intenzivan, često agresivan, pa se odlikuje psovkama, vulgarnošću, žargonima. U ovu grupu drama spadaju: „Paviljoni“, „Šine“ (Milena Marković), „Ler“, „Deca u formalinu“ (Maja Pelević), „Tdž ili prva trojka“, „Dragi tata“ (Milena Bogavac).

Drugu grupu čine drame koja se bave filozofsko-egzistencijalnim pitanjima i problemima. Više nego drame iz prve grupe, ove drame problematizuju položaj pojedinca u svetu, njegovo mesto u društvu i smisao njegovog postojanja. Ove drame su poetične, nežne i odlikuje ih fragmetarna dramaturgija, nelinearna naracija. Likovi u ovim dramama se kreću od arhetipa preuzetih iz bajki i mitova, pa do posve novih, začudnih likova preuzetih iz savremene društvene prakse koje je Pančić nazvao „deprivilegovanim

---

<sup>50</sup> <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena404/19.htm>

<sup>51</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/336/Pomodna%20je%20kontroverzno%20besmislena/>

svetom“ (Pančić, 2012)<sup>52</sup>. Govor ovih junaka je poetičan, filozofski, ponekad nejasan, a ponekad izuzetno kritički i smeo; odlikuje se stihovima, nabrajanjima, neologizmima, stručnim terminima. U ovu grupu spadaju sledeće drame: „Brod za lutke“, (Milena Marković), „Pomorandžina kora“, „Možda smo mi Miki Maus“ (Maja Pelević), „Crvena“ (Milena Bogavac).

#### 4.1. Drame prve grupe

Drama „Paviljoni“ svojim prostornim rešenjem upućuje na konfrontiranje tri različite generacije stanara smeštenih u paviljone jedne višespratnice u Beogradu. Zajednička tačka za sve tri generacije je destruktivnost, bez obzira da li je reč o uništavanju drugoga ili sebe, a najčešće je reč o uzročno-posledičnom odnosu u kojem je žrtva ujedno i nasilnik, i obratno. U drami se javljaju tri grupe likova: mladi koji dolaze sa dna socijalne lestvice (prostitutka, kriminalci, narkomani), sredovečna generacija koja predstavlja primer destruktivne porodice (otac tiranin i majka žrtva) i najstarija generacija, penzionerke koje se bore za vlastitu egzistenciju, zaboravljajući na osnovne ljudske vrednosti. Dramski jezik je skaredan, ali prevazilazi puko obeležje likova, zbog čega se smatra jednim od najznačajnijih konstitutivnih elementa ove drame – „samosvesno i intenzivno korišćenje urbanog slenga narko-prestupnika ili malograđanskog perifernog žargona upotpunjava modus imaginacije u 'Paviljonima'.“ (Jovanov, 2006: 57). Jezik je ambivalentan i višeznačan – „(...) grub, naizgled neotesan, ulični, a zapravo i poetičan i moćan do krajnjih granica koje podnosi dramski tekst a da se ne uruši od, hm, 'prekomernosti stila'.“ (Pančić, 2012)<sup>53</sup>. Teme zastupljene u ovoj drami se odnose na sveopštu usamljenost, emotivnu otupelost, indolenciju. Autorka se, kao i u ostalim dramama, služi kombinacijom različitih stilova: „melodramski motivi se upotrebljavaju kao efektan kontrapunkt crnohumornom i apсурdnom.“ (Jovanov, Jezerkić, 2006: 8) što se najbolje vidi u kontrastiranju scene ljubavnog trougla između Male, Džige i Čope i scene sa dva joneskovska provalnika.

Druga drama Milene Marković „Šine“ za nijansu je poetičnija i bliskija onome što prepoznajemo iz njenog kasnijeg opusa. Uzimajući konkretno vreme i mesto, i smeštajući

---

<sup>52</sup> <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1090606>

<sup>53</sup> <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1090606>

radnju drame u vreme najveće društvene krize koju pamti moderna istorija Balkana, autorka kroz arhetipske likove ratnih zločinaca i žrtvi, nastoji da predoči univerzalnu priču o ratu u kojem su gubitnici i jedni i drugi. Radnja obuhvata period od čitave decenije i uvodi čitaoca/gledaoca u priču o odrastanju i sazrevanju, koje je moralo doživeti tragičan kraj, jer su junaci „Šina“ oduvek bili svedoci nasilja i smrti. Njihov način života je permanentno u znaku nasilja, samo što se ono vremenom intenzivira i na kraju kulminira u zverstvo i smrt. Jezik ovih likova je agresivan i nasilnički, prožet dijalektizmima i lokalizmima kako bi se napravila jasna podela između ove i one strane. Autorka posredstvom glavne junakinje problematizuje kategorije nacionalne pripadnosti, teritorijalnih granica, i tako ukazuje kako identitet žrtve nadilazi sve ostale identitete – klasne, nacionalne, verske. Drama „Šine“ je komad koji nesumnjivo govori o ženi, jer kako je i sama autorka naglasila „Šine“ su: „metafora o nasilju, pre svega prema Ženi“ (Marković, 2012: 65). Niz uloga napisanih za jednu glumicu pokazatelj su sigurnog ženskog stradanja u ratu, jer u ratu kao mitskom svetu muškaraca, žena, samo zato što je žena, doživljava najveći stepen bola i patnje. Milena Marković u „Šine“ uvodi songove, za koje će se ispostaviti da postaju zaštitni znak njenog dramskog sveta. Ukrštajući pop kulturalne elemente sa folklornom tradicijom, autorka nas uvodi u začudni svet o stradanju čitavih generacija koje su odrastale u vremenu rata.

„Ler“ je drama Maje Pelević koja već u samom naslovu ukazuje na besciljnost i rezignaciju njenih junaka, a koju je Svetislav Jovanov označio kao „ciničnu melodramu“ (Jovanov, 2007: 118). Pažljivim portretisanjem likova koji pripadaju mladoj generaciji odrastaloj u vremenu 2000-ih godina, autorka nas uvodi u svet otpadništva i stagnacije. Socijalni okvir drame je predstavljen svetom besparice, dosade, poroka, a junaci, ne znajući kako da se izbore sa ovim neprilikama, srljaju u potpunu propast. Likove u ovoj drami čine sadomazohistička klupska zvezda, bivši narkomanski zavisnik sa literarnim sposobnostima, mazohistička prijateljica i obožavateljka vodke, ambiciozna, nadobudna novinarka, maloletna, atraktivna vajarka i infantilni hipik. Zajedničko za sve likove u „Leru“ je neosporni potencijal koji su posedovali, oličen u ljubavi prema umetnosti, ali društvo koje ih nije obezbedilo, doprinelo je da taj potencijal nikada ne doživi svoj zenit. Naprotiv, strast i ljubav su zamenjeni uživanjem u narkoticima, alkoholu, sadomazohističkim perverzijama, nasilju. Simbolični naziv kluba „Rupa“, već na samom

početku komada nagoveštava sudbinu likova koji se okupljaju oko njega. Svaka nada da pobegnu, prevaziđu nedaće i ostvare svoje snove, od samog početka je osuđena na propast. Govor likova je štur, agresivan, u znaku seksualnosti, klub žargona, ali i sa nizom jezičkih idioma koji doprinose intenzifikaciji atmosfere besciljnosti i dosade.

Tematski slična „Leru“, drama „Deca u formalinu“ u središte pažnje postavlja izgublenu generaciju mladih koji usled nemogućnosti da prebrode vreme teške društvene krize, svoje živote usmeravaju na bavljenje „uličnom“ umetnošću, poroke i samouništavanje. U centru zbivanja je sklepani muzički studio i mladi koji bi želeli da budu slavni i veliki umetnici. Oni umetnost povezuju sa problematičnim životom i svim silama pokušavaju da održe imidž socijalnih slučajeva i propalica. Koriste jezik ulice kako bi pokazali status društvenog otpadnika. „Fristajl“ i muzika služe kako bi potvrdili svoj stvaralački potencijal, ali njihovi međusobni odnosi, zasnovani na lažima, mizoginiji, kao i vreme koje provode u dokolici, uživajući narkotike, potvrđuju njihovu degeneraciju.

Drama „Tđž ili prva trojka“ Milene Bogavac, smeštena je u period pre, za vreme i nakon bombardovanja SR Jugoslavije. Autorka nam predočava kako jedno prijateljstvo popušta pred iskušenjima koje donosi društvena kriza i kako se tri naivna prijatelja transformišu u problematične socijalne slučajeve. Ova drama je pogodan temelj za distinkciju između nekada i sada, gde je prošlost obojena onim pozitivnim, naivnim, što je predočeno posredstvom motiva prijateljstva, dečijih igara, i sadašnjosti koja otkriva svet kriminala, narkomanije, moralnog posrnuća. Zapravo, ova drama slikovito i tačno otvara prozor u svet postutopije.

Milena Bogavac je dramom „Dragi tata“ pristupila jednoj veoma provokativnoj temi, uzimajući za glavnu junakinju devojčicu koja insistira na svom muškom identitetu – uvodeći „motiv urbane Virdžine“ (Medenica, 2006)<sup>54</sup>. Igrajući se svojim rodnim identitetom, glavna junakinja nam predočava teškoće sa kojima se suočava u društvu koje je određeno tradicionalnim rodnim ulogama. Njena želja da bude dečak uzrokovana je željom da bude nedodirljiva, moćna, nasilna i tako zaštititi svoju prirodu ranjive devojčice. Tema nasilja, maloletničke delinkvencije i kriminala ukazuje na simptome društva koje je zauzeto ratovima, politikom i novcem, zapostavilo svoj najdragoceniji potencijal –

---

<sup>54</sup> <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=447354>

mlade. Prolazeći kroz ličnu tragediju, junakinja tragajući za ocem, traga i za svojim identitetom i srećom, predstavljenoj kroz utopijsku sliku o odlasku na more sa izgubljenim ocem. Njen san da bude sa ocem, nije odraz njene želje da pronade roditelja, već san o sreći za koju je uverena da je imala u prošlosti. Nežne slike sećanja na oca, dirljivi razgovori i pisma upućena njemu, kontrastirani su sa surovom stvarnošću u kojoj se ukazuje da je sreća neostvariva.

#### **4.2. Drame druge grupe**

Milena Marković je u drami „Brod za lutke“ problematizovala žensko pitanje kroz razvojni put glavne junakinje od detinjstva, pa do smrti. Glavna junakinja je i dete i majka i umetnica, verodostojno predstavljena kroz sve stadijume života jedne žene što je autorka naglasila uputstvom da jedna glumica igra više ženskih likova. Autorka je koketirala sa motivima iz dobro poznatih bajki i svojoj junakinji dodelila nove dimenzije: bezvremenost i univerzalnost, jer kao što je Jovanov zabeležio: „'Brod za lutke' otkriva brilijantno suočavanje arhetipova bajke sa osećajnošću savremene individue.“ (Jovanov, 2006: 57). „Brod za lutke“ za razliku od druge dve analizirane drame ove spisateljice, inspiraciju pronalazi u bajkama, epskim arhetipovima, mitologiji, predanju, što utiče na stvaranje jednog čudsnog, volšebnog sveta. Istovremeno, ona ne odustaje od marginalaca, odbačenih, urbanih mladih ljudi koje društvo nekontrolisano ispušta. Jezik je na trenutke ulični, skaredan, prost, seksualan, a na trenutke nežan, pesnički. Songovi su dokaz ukrštanja mnogobrojnih stilova, preko poskočica i uspavanki, pa do kabaretskih i koncertnih elemenata. Glavna junakinja je neshvaćena i odbačena, a njena jedina želja je da se ponovo rodi i tako ispravi pogrešne životne odluke.

„Pomorandžina kora“ već u svom naslovu upućuje na problem sa kojim se suočava savremena žena, predstavljen kroz eufemizam za estetski nedostatak na koži. Ipak, glavna junakinja umesto potrebe da ga se reši, traga za ovim nedostatkom, za osnovnom identitetskom crtom sebe kao žene. Maja Pelević stvara karikaturne likove, odnosno tipove Zrele i Problematične kako bi što ilustrativnije prikazala sve one koje slepo prate zakone društva i koji insistiraju na uniformisanosti i „normalnosti“. Autorka se koristi inventivnim dramaturškim sredstvima, poigrava se sa strukturom, naracijom, formom, što je uzorkovano „polifoničnom mešavinom lirskog ushićenja, ironije i

esejističke samoanalize sveprisutnog Junaka-koji-je-svet.“ (Jezerkić, Jovanov, 2006: 8); uvodi nas u svet visoke tehnologije i virtuelne komunikacije, ali ni za trenutak ne zapostavljajući priču o razvojnem putu jedne žene. Ova drama je svojevrsni manifest u kojem autorka kroz glas svoje junakinje, odnosno kroz „hiperanalitičku svest junakinje“ (Ibid) traži pravo da žena bude samo žena, lišena dogmi patrijarhata, ali i intencija pojedinih društvenih struja da od žene naprave simularkum, hibrid čoveka i mašine.

Maja Pelević je napisala komad „Možda smo mi Miki Maus“ koji govori o većitim temama prolaznosti života, rađanju i smrti. Naslov, kao i sam komad je inspirisan grafitom koji je radila umetnica Milica Butković, a Maja Pelević je objasnila šta za nju predstavlja Miki Maus iz istoimenog grafita: „neki sistem asocijacija, neko vraćanje u prošlost, stare fotografije, uspomene, šta smo mi, želja da nikad ne odrastemo, da ostanemo zamrznuti u tim fotografijama i uspomenama.“ (Pelević, 2009)<sup>55</sup>. Autorka je svoje likove smestila ispred automata za izradu fotografija i tako pomoću najeksplicitnije figure sećanja – fotografije, uvela čitaoca/gledaoca u priču o kratkotrajnosti i prolaznosti. Automat za izradu fotografija služi kao „sredstvo uobličavanja dramskog iskaza o praznini automatskog postmodernog sveta i jalovom obilju duše koja u njemu obitava, tražeći ispunjenje, ili barem utehu.“ (Jovanov, 2007: 118). Imena dramskih likova su opisna, a svaki lik ima svog parnjaka što omogućava dve različite perspektive. Mnoštvo propuštenih šansi, pogrešnih odluka, kajanja, krivice, bega, strahova – živote ovih likova učinili su promašenim. Priča o sećanju i zaboravu, životu i smrti, takođe je priča o ljubavi, ženskoj krivici, muškom nepraštanju. U ovom komadu mogu se naslutiti odlike postdramskog, jer se značenja naziru, naslućuju se veze, motivi, akcenat je na asocijaciji, dok je klasičan dramski siže izostavljen.

Drama „Crvena“ Milene Bogavac je još jedna drama o ženi. Glavna junakinja, univerzalnog imena Ona, suočava se sa pitanjima abortusa, rađanja, krivice. Kritički komad o ženi i njenoj spoznaji, upotpunjuju arhetipski likovi žene – Lilit i Eva. Jedna predstavlja tradicionalnu sliku žene koja svoj smisao pronalazi u kući, majčinstvu, reprodukciji, domaćinstvu, a druga onu samodovoljnu, seksualnu, telesnu ženu. Obe se, iako potpuno različite, udvajaju u svesti glavne junakinje. One su njen integralni deo, njen duo alter ego. U drami „Crvena“, likovi su „čisto diskurzivna oruđa, simboli i

---

<sup>55</sup> <http://www.e-novine.com/index.php?news=27382>

metafore-alegorije“ (Vuĵanović, 2004a)<sup>56</sup> što ih naroĉito kontrastira sa likovima iz drama svrstanih u prvu grupu. Jezik glavne junakinje je ĉesto nerazgovetan, nerazumljiv, u magnovenju, što je u sluĵbi ukazivanja na teškoće sa kojima se suĉeljava.

## **5. STATUS ŹENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „PAVILJONI“, MILENE MARKOVIĆ**

### **5.1. Analiza Źenskih likova**

#### **5.1.1. Konfiguracija<sup>57</sup>**

Lista lica koja se pojavljuju u komadu izgleda ovako: Mala, DŹiga, Macan, Knez, Lepa, Ćera, Ćopa, Baba Dobrila, Baba Ljudmila, Prvi Lopov, Drugi Lopov. Ukupan broj registrovanih konfiguracija je 35. Prema formuli za izraĉunavanje broja mogućih konfiguracija došli smo do podatka koji kaŹe kako je od 2.048 jedinstvenih konfiguracija upotrebljeno 14. Iz ovoga moŹemo da zakljuĉimo kako se likovi pojavljuju uz stalnu pratnju odreĊenog lika.

Proseĉna gustina konfiguracije iznosi 0,23 što govori kako je na sceni najĉešće prisutno dva ili tri lika. Likovi sa najvećim udelom na sceni su DŹiga i Macan sa uĉešćem od 40%, slede Mala i Lepa – 26%, potom Knez i Baba Dobrila – 23%, Ćera i Baba Ljudmila – 20%, a Lopovi zauzimaju najmanji udeo na sceni od 9%.

Mapirano je 18 duo scena i to su ujedno najzastupljenije scene koje ĉine 51% ukupnih konfiguracija. Dueti imaju funkciju u ukazivanju na specifiĉne odnose izmeĊu likova. Izdvajanje parova na sceni stvara podlogu za razmenu intimnih, liĉnih informacija, a istovremeno pruŹa autentiĉnu sliku odnosa izmeĊu odabranih parova. Najzastupljenije duo scene su one izmeĊu Kneza i Lepe, Lepe i Ćere, Macana i DŹige, Baba Dobrile i Ljudmile.

Izdvajanjem para Lepa-Knez istiu se potpuno disfunkcionalni porodiĉni odnosi zasnovani na fiziĉkoj i psihiĉkoj torturi, poniŹenju, netrpeljivosti. TakoĊe, posredstvom ove konfiguracije saznajemo relevantne informacije u vezi sa prošlošću ova dva lika –

---

<sup>56</sup> <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena404/19.htm>

<sup>57</sup> Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.

Knezovo teško detinjstvo i Lepina nekadašnja lepota. Intimni razgovori između ovog para otkrivaju rigorozne mere vaspitanja koje sprovode nad Čerom, a koje se ogledaju u zabrani bilo kakvog oblika društvenog života. Duo scene između Lepe i Čere nastaju nakon Knezove smrti što predstavlja uslov za iskreni razgovor između majke i kćerke. Zato će u ovim pojavama prvi put eksplicitno biti govora o trudnoći, ali i o budućnosti. Duetske scene između Macana i Džige služe kako bi definisali odnos između dva brata koji dane provode u razmišljanjima o narkoticima. Duo scene između Baba Ljudmile i Baba Dobrile imaju funkciju u stvaranju kontrasta između načina života koji su pre toga vodile. S jedne strane imamo Dobrilu, udovicu prosvetnog inspektora odraslu u gradskoj sredini koja je život posvetila domaćinstvu, a s druge strane seljanku Ljudmilu koja se čitav život mučila da bi je muž napustio, a sinovi prognali iz kuće. U drami je registrovana jedna duo scena u kojoj se pojavljuju Macan i Čera. Ona služi kako bi se ukazalo na prirodu odnosa između ova dva lika, ali takođe u ovoj sceni dobijamo informaciju koja će poslužiti kao okosnica zapleta u jednom od paviljona – Čerina trudnoća.

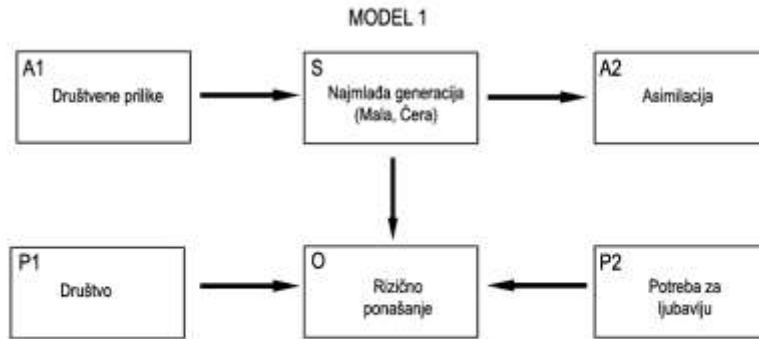
U „Paviljonima“ postoje svega četiri mono scene koje prethode ulasku novog lika, tako da ih možemo smatrati uvodom u narednu scenu.

Najveći broj likova u jednoj sceni je četiri i to su sledeće kombinacije likova: Mala, Macan, Džiga, Čopa, odnosno – Dobrila, Ljudmila, Lopovi. U oba slučaja reč je o scenama u kojima dolazi do dramaturških obrta.

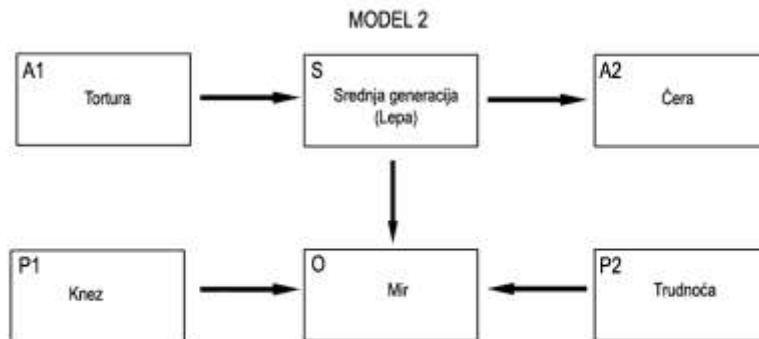
### **5.1.2. Aktancijalni modeli**

U drami „Paviljoni“ izdvojili smo aktancijalne modele koji na mesto subjekta stavljaju ženske likove, pripadnice iste generacije.





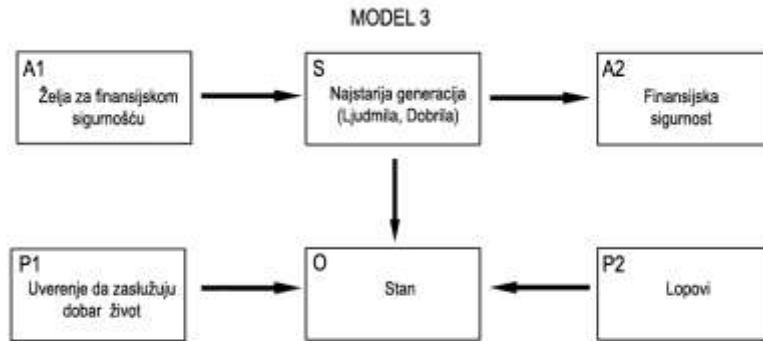
U prvom aktancijskom modelu, na mestu subjekta se nalaze pripadnice najmlađe generacije koju čine Mala i Čera. Kao pokretačka snaga njihovog delovanja nalaze se teške društvene prilike koje su ih snašle – nemaština, duhovna otupelost, apsurdnost života koje ih nagone na rizično ponašanje<sup>58</sup> u korist asimilacije u društvo i postizanja stanja bezbolnosti. Pomoćnik u toj nameri je društvo koje im omogućuje takav način života, odnosno prilike koje donose bezvlašće, besparicu i izostanak svakog vida moralnih kodeksa. Protivnik u toj njihovoj nameri je potreba za ljubavlju – Mala bi želela da se ostvari kao majka i da bude sa Džigom, a Čera bi želela da je Macan voli. Iako je od početka jasno da je ljubav isuviše slab pokretač da bi se ovi likovi izbacili iz ogromnih problema u kojima se nalaze, ona je identifikovana kao jedina mera otpora u borbi protiv surove stvarnosti.



U polju subjekta u drugom aktancijskom modelu nalazi se Lepa kao predstavica srednje generacije ženskih likova. Pokretač njenog delovanja je svakodnevna tortura koju

<sup>58</sup> Mala se okreće narkoticima i prostituisanju, a Čera ulazi u rizični seksualni odnos sa lokalnim ženskarošem.

trpi. Ona želi mir u korist Ćere. Kada postaje svesna da će njenu sudbinu preuzeti kćerka jedinica, nasuprot pasivnom stanju žrtve, kod Lepe se intenzivira želja za otporom. Protivnik u njoj nameri je Knez koji fizičkim i psihičkim zlostavljanjem sprečava postizanje cilja. Na poziciji pomoćnika nalazi se vest o trudnoći koja podstiče Lepu na akciju i ohrabruje je u nameri da dosegne željeni mir.



Treći aktancijalni model na poziciju subjekta stavlja pripadnice treće, najstarije generacije koju čine Dobrila i Ljudmila. One su potaknute željom za životom u kojem će imati sve što im je potrebno. Objekat njihovog delovanja je stan: Dobrila želi da bude sama u njemu, dok Ljudmila želi da ga prisvoji tako što će se useliti kod Dobrile. Adresat njihove želje je finansijska sigurnost. U njihovoj nameri im pomaže uverenje da zaslužuju obezbeđen život što se najbolje vidi posredstvom sećanja oba lika. Dobrila se seća muža prosvetnog inspektora i svog nastojanja da održava domaćinstvo zbog čega veruje kako zaslužuje takav život. S druge strane, Ljudmila se seća mučeničkog života na selu, napuštanja muža i izbacivanja na ulicu od strane dece, na čemu zasniva mišljenje da zaslužuje da ostatak života provede finansijski obezbeđena. Protivnik u njihovoj nameri su dva lopova.

### 5.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova

Likovi \ Odlike	Mala	Džiga	Macan	Ćera	Ćopa	Knez	Lepa	Dobrića	Ljudmila	Lopov 1	Lopov 2
Mlad	+	+	+	+	+	-	-	-	-	+	+
Muško	-	+	+	-	+	+	-	-	-	+	+
Nasilnik	-	-	-	-	+	+	+	-	-	+	+
Žrtva	+	-	-	+	-	+	+	+	+	+	-
Disfunkcionalna porodica	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+/-	+/-
Poroci	+	+	+	+	+		-	-	-	-	-
Rivalitet	-	+	+	-	+	+	-	+	+	-	-

**Tabela 1. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Paviljoni“**

U tabeli 1 je dat pregled osobina koje se mogu tumačiti kao temelji za utvrđivanje tematskih osa u komadu. Jedna od najznačajnijih tački na kojima počiva odnos između likova su godine starosti. Uočeno je kako su u tri prostora smešteni likovi koji predstavljaju određenu generaciju. Najstariji predstavnici generacije su dve socrealističke penzionerke koje poslednju etapu svojih života provode u zavisti i sebičluku. Srednju generaciju čini bračni par koji predstavlja potpuno urušene porodične vrednosti, a najmlađa generacija ukazuje na posledice takvog vaspitanja i društvenih temelja koje su napravili njihovi prethodnici.

Odnos muško-žensko ne počiva na ljubavnim pokretačima. Odnos između polova postaje osnova za izgradnju patološkog odnosa između nasilnika i žrtve. Uočeno je kako se u ulozi nasilnika javljaju isključivo muškarci: Lopovi ugnjetavaju penzionerke, Ćopa fizički i psihički malteretira Malu i Džigu, Knez zlostavlja Lepu i Ćeru. Agresija i nasilništvo su filteri pomoću kojih ovi likovi pokušavaju da dokažu sopstvenu moć i snagu. Dva najveća nasilnika su Knez i Ćopa. Analizom sadržaja uvideli smo kako su obojica bila ugnjetavana u mladosti: Knez od strane stroge majke, a Ćopa je uvek bio u Džiginoj senci. Nakupljen bes zbog podređenog položaja koji su imali u prošlosti uzrokuju nasilništvo koje vrše nad slabijim. Knez fizički nasrće na Lepu i Ćeru, a verbalnim putem im upućuje uvrede na račun fizičkog izgleda i seksualnog promiskuiteta.

Lepa je primer kako se žrtva transformiše u nasilnika. Život pod stalnim stresom, ukidanje prava na slobodan govor i kretanje, psihičko zlostavljanje, vređanje na osnovu

fizičkog izgleda, udarci i batinanje, pretnje, ukazuju kako je Lepa možda i najveća žrtva u komadu. Ipak, u trenutku kada Knez nasrne na Ćeru, Lepa doživljava preokret, ubija Kneza i od žrtve postaje nasilnik.

Pitanje nasilja je u direktnoj vezi sa pitanjem porodične disfunkcionalnosti. Pripadnici mlađe generacije predstavljaju ostatke nekadašnjih porodica. Uočeno je kako svaki od likova dolazi iz nepotpune porodice. Mala je imala samo majku koja je bila alkoholičarka, Ćopa nikada nije upoznao oca, a majka mu je bila promiskuitetna, Macan i Džiga su živeli samo sa ocem, dok o majci ne dobijamo nikakve informacije.

Jedina zajednica koja naizgled poseduje elemente tradicionalne nuklearne porodice<sup>59</sup> je potpuno disfunkcionalna. Knez je primer kako se urušava nekadašnja pozicija oca kao stuba porodice. Predviđenu ulogu zaštitnika i oslonca zamenjuje ulogom nasilnika i pokretača negativnih emocija i iskrivljenih odnosa unutar porodice čime se ukazuje na transformaciju oca koji „od iluzionističkog ideala postaje tragična kritika patrijarhalnog društva.“ (Tomić, 2014: 158).

Najstarija generacija je takođe pokazatelj urušavanja porodičnih vrednosti. Baba Dobrila, iako je ostala udovica i jedino koga ima je sestra Ljudmila, odbija da je primi u stan. S druge strane, Ljudmila je primer odbačenog člana porodice. Ona navodi kako ju je muž napustio, deca isterala iz kuće, a sestra ne želi da je primi u stan, gde vidimo kako uprkos činjenici da su članovi njene porodice fizički prisutni, porodica, u smislu zajedništva i ljubavi, ne postoji.

Kao jedna od osnovnih tematskih osa u komadu, prisutna je okrenutost porocima kao posledici duhovne otupelosti i ličnog nezadovoljstva. Tu se najviše misli na pripadnike mlade generacije koji za raziku od srednje generacije koja je okrenuta nasilju (nezavisno da li su žrtve ili nasilnici), koriste poroke kako bi uspeali da podnesu užase vremena u kojem su se našli. Konzumiraju alkohol i narkotike, upuštaju se u rizične seksualne odnose, diluju drogu, sprovode nasilje, koriste oružje. Poroci su posledica društva koje ih nije obezbedilo ni materijalno, ni duhovno. Istovremeno su i sredstvo koje im pomaže da „prežive“ ovu bezizlaznu situaciju.

Takođe, jedna od mogućih tematskih osa u komadu odnosi se na pitanje rivalstva. Ono je uočeno kroz odnose sledećih parova: Ćopa i Džiga, Knez i Macan, Dobrila i

---

<sup>59</sup> Nuklearna porodica uključuje roditelje i potomstvo.

Ljudmila. Prvi primer rivalstva je uzrokovan permutacijom moći, drugo rivalstvo predstavlja sukob dve generacije, a treće rivalstvo je sukob između naizgled uspeha i neuspeha. Međutim, u svim slučajevima jasno je kako je reč o besmislenim rivalstvima, bez prisustva dihotomije dobra i zla. Ipak ove ose funkcionišu kao poprište sukoba između odabranih parnjaka i učestvuju u transponovanju simptoma savremenog društva oličenih u besmislenim sukobima i iskrivljenim životnim gledištima.

U analizi je registrovano kako je paradigmatički niz muško-žensko i nasilnik-žrtva najznačajnija tematska osa u komadu.

#### **5.1.4. Konceptija lika**

Najbrojniji su likovi koji pred sobom nemaju mogućnost izbora. Knez mora da sprovodi silu kako bi pokazao vlast nad ostalim članovima porodice. Lepa mora da trpi zlostavljanje kako bi održala status supruge, ali i kako bi preživela, jer finansijski zavisi od muža nasilnika. Džiga, Macan i Mala kao predstavnici najnižih društvenih slojeva (narkomani, prostitutka) moraju da trpe Čopinu torturu, jer zahvaljujući sredstvima sile (oružje i status dilera) uspeva da manipuliše njima. Lopovi jedino uz pomoć kriminalnih radnji mogu da dođu do novca. Dve starice koje su ostale bez svih, vreme jedino mogu da troše u trivijalnim razgovorima, sitničarenju i dokolici. Ovi postupci ukazuju kako: „dramaturška i sociološka determinisanost funkcionišu komplementarno.“ (Romčević, 2004: 104).

Lepa je lik sa izrazitom dimenzijom dužine. Sve do pojave u kojoj Knez nasrće na Čeru, ona je prototip žene koja trpi i podnosi. Osnovni cilj da održi disfunkcionalnu porodicu se modifikuje u cilj da zaštiti dete. Od Lepe koja trpi uvrede, omalovažavanja, batine, koja toleriše ispade muža alkoholičara i njegova mučenja (od teranja da mu peva, pa do uvreda na račun njenog ručka i težine), transformisala se u ženu koja je spremna i na fizički obračun kako bi zaštitila dete. Dimenzija dužine kod Male se ogleda u njenoj promeni nakon što se susretne sa Čopom koji otkriva istinu o njenom životu u Pragu. Prethodna bezbrižnost i vedrina se transformišu u strah i bes. Za razliku od njih, Čera je lik koji nema izraženu dimenziju dužine i dubine. Svoju funkciju podređenog bića sprovodi dosledno bez promene (čak i kada se one dogode na planu situacije) što je čini statično koncipiranim likom.

Dimenzija dubine je veoma izražena kod likova mlađe generacije, gde pre svega mislimo na Ćopu, Džigu i Malu. Ćopa će referisanjem na prošlost ukazati na pojedine elemente njegovog unutrašnjeg života koji se odnose na njegove nesigurnosti. Ćopino spoljno ponašanje otkriva siledžiju, moćnika, vođu, ali posredstvom njegovih komentara uviđamo da je posredi disbalans sa njegovim unutrašnjim životom – svest o tome da ga uvažavaju samo zbog oružja i novca. Džiga i Mala svojim ponašanjem ilustruju niske ciljeve oličene u konzumaciji narkotika. Ipak, oboje su željni ljubavi što se eksplicitno vidi iz njihovih razgovora o prošlim vremenima kada su se voleli i priznavanju grešaka zbog kojih su izgubili sve što su imali (trudnoća). Čak i Knez koji je nasilnik i svojim spoljašnjim ponašanjem sprovodi svoju osnovnu funkciju, svojim pričama o prošlosti, ukazuje na jednu drugu dimenziju svog karaktera koja se odnosi na njegovo nesrećno detinjstvo i poziciju žrtve nasilja osorne majke.

#### **5.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika**

Milena Marković je kao najznačajniji disparatni nivo karakterizacije likova koristila njihovu prošlost. Prošlost likova služi kako bi ukazala na dihotomiju između nekad i sad. U komadu saznajemo sledeće informacije iz prošlosti likova: Lepa je bila sređena i privlačna, Džiga je bio glavni, a Ćopa je bio Džigin potčrko, Baba Dobrila je bila supruga prosvetnog inspektora, Mala je bila voljena i čekala je bebu. Posredstvom odabranih informacija iz prošlosti likova, uviđamo motivaciju za njihove postupke u sadašnjosti.

Likovi u „Paviljonima“ su socijalno determinisani, ali informacije dobijamo i sa drugih disparatnih nivoa. Pripadnici mlađe generacije, osim toga što su okrenuti porocima, istovremeno su i željni ljubavi, priznanja u društvu, poštovanja. Pripadnici starije generacije, osim što se predaju životu u simbiozi nasilnika i žrtve, istovremeno su željni potvrde da njihovi životi nisu upropašteni (zato Knez želi da Ćera „završi škole“ kad on već nije imao priliku, a Lepa da Ćeru sačuva od svoje sudbine). I najstariji, koji pored toga što su okrenuti površnim ciljevima i gramzivosti, istovremeno samo žele da ostatak života provedu u miru i finansijskoj sigurnosti.

Lopovi su monodimenzionalni likovi koji doslovno sprovode svoju funkciju. Njihova funkcija se ogleda u brzom i lakom pljačkanju koje ima veze sa njihovom socijalnom determinacijom.

#### **5.1.4.2. Otvorena i zatvorena kocepcija lika**

Likovi Male i Džige pripadaju otvorenoj koncepciji. Reč je o likovima koji dolaze sa socijalne margine. Njihova socijalna determinisanost tj. činjenica da je reč o narkomanu i prostitutki, ukazuje da su u pitanju „negativni“ likovi. Međutim, njihove individualne osobine otkrivaju niz kontardiktornih karakteristika koje svedoče da je reč o otvoreno koncipiranim likovima. Tako saznajemo da su Mala i Džiga željni ljubavi, porodice, normalnog života. Lepa je lik za kojeg bismo mogli pomisliti da je otvoreno koncipiran u trenutku kada iz pozicije žrtve odluči da počini ubistvo, ali njena nepromenjena pozicija nakon ubistva ukazuje da je ona potpuno objašnjen lik i da je svaki njen postupak motivisan pozicijom žrtve, te da je reč o zatvoreno koncipiranom liku.

#### **5.1.5. Karakterizacija**

##### **5.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije**

###### **5.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Autorka koristi dijaloški komentar sa strane kako bi karakterisala svoje likove. Knez posredstvom niza komentara upućenih Lepoj pruža informacije o njoj, ali istovremeno ovi komentari učestvuju u autokarakterizaciji.

Knez pruža komentar o Lepoj, bazirajući se na: njenom fizičkom izgledu i sposobnosti. Knezovi komentari na račun njenog fizičkog izgleda: „da mi je znati šta to jedeš, pa si tako debela.“ (Marković, 2012: 11), „Prvo, Lepa, sva si kljakava.“ (Ibid: 18), „Ti, Lepa, napreduješ samo u guzici.“ (Ibid), „Imaš tri dlake na glavi i od te tri dlake jedna se uvek nađe u mom tanjiru.“ (Ibid: 35), „Pevaj, debela, drugo nešto.“ (Ibid: 40). Knezovi komentari na račun njenih sposobnosti: „Bolje sam jeo na mardelju, bre, nego kod tebe, Lepa.“ (Ibid: 11), „Lepina gibanica, slinavica takozvana, napravljena od onoga što ne može da se baci jer nije za bacanje a kao da jeste... Ti, bre, u pitu stavljaš direktno iz pomijare a sebi praviš drugu pitu, majke ti ga nabijem, dosta mi i što te gledam.“ (Ibid), „Lepa, sarma ti je ko da si držala kupus na guzici.“ (Ibid: 17), „Nije ni čudo što dete jede sendvič kada majka ne zna da kuva.“ (Ibid), „Sto godina imaš, Lepa, a ne znaš da kuvaš. Ništa ne znaš, Lepa.“ (Ibid: 35), „Majke ti ga nabijem, krmačo debela, samo

jedeš i ležiš...” (Ibid: 36). S druge strane, Knez komentariše sebe i izražava stav o sopstvenoj viktimizaciji: „Osuđen na splačine, debelu ženu i jedino što mi je lepo u životu to je moja Ćera.“ (Ibid: 17). Ovde vidimo koliko je on nezadovoljan svojim životom i da je jedina svetla tačka njegovo dete koje on planira da upiše „na velike škole, da bude advokat ili lekar (...)“ (Ibid). Ovaj komentar ima funkciju autokarakterizacije, jer ukazuje na promašen život govornika kojem pokušava da pronađe smisao posredstvom kontrole života svog deteta.

Knezov monološki komentar na račun majke Zore ima funkciju u ukazivanju na njenu strogoću i nezgodan karakter, ali istovremeno ima funkciju autokomentara, jer saznajemo da je imao nesrećno detinjstvo i majku od koje je svakodnevno dobijao batine. Knez se u svojim monolozima često referiše na majku Zoru što implicira snažnu vezu između njega i majke. On koristi majku kao osnov za pravljenje poređenja sa Lepom, ali dok je Zora pravila kupus da miriše kao torta, Lepa nije kadra da napravi ni gibanicu. Kupus koji predstavlja hranu siromašnih govori kako je Knez živeo u oskudici, dok gibanica s druge strane predstavlja hranu bogatih, a to je on obezbedio za svoju porodicu. To je i razlog njegovog uverenja da je sposoban i pravi stub porodice: „To sam ti ja omogućio. Ja, Knez!“ (Ibid: 36). Knez putem mizoginije idealizuje svoju majku što je „ambivalentni, dvostruki kolosek u percepciji žene (majke i žene).“ (Todorović, 2013: 200). On istovremeno izražava divljenje, poštovanje prema majci koja je simbol stvaranja života, ali i agresiju, gađenje prema nagonском elementu žene oličenom u supruzi. Kada žensko, profano, telesno zameni ono idealno, duhovno, majčinsko, Knez ispoljava frustraciju i ovaj momenat postaje „mesto muške zavisti i agresije“ (Ibid).

O Ćeri saznajemo posredstvom komentara sa strane. U dijaloškim razgovorima između Kneza i Lepe, uviđamo da Ćera nema nikakvu slobodu. Otac planira čime će se ona baviti, pokušava da je zaštiti od svake vrste fizičkih poslova i ukida joj pravo na društveni život.

Saznanje da je Ćera seksualno aktivna postaje okidač Knezove promene. Kada sazna da se viđa sa Macanom, Knez joj posredno upućuje komentar: „Što je nežna, majke joj ga nabijem, liči na tebe... I ugojila se.“ (Marković, 2012: 41). Knez pravi paralelu između Lepe i Ćere, i u Ćeri vidi seksualnost što postaje inicijator njegove otvorene agresije. Takođe, ovaj komentar pokazuje kakav je Knezov odnos prema ženama. On



pokazuje otvoren animozitet prema njima, smatrajući da su one grešne, niža bića. „Hrišćanstvo je takođe doprinelo ovakvom poretku stvari, gradeći viševekovnu dogmu o bezgrešnoj Majci i grešnoj ljubavnici koje se ne mogu integrisati u jednu osobu.“ (Vasiljević, 2008: 100), odnosno onog momenta kada Knez uviđa seksualnost, profanost, telesnost u Ćeri, shvata da ona ne može istovremeno i da bude bezgrešna žena (majka).

Knezovo stanovište o odnosu između žena i muškaraca oslikava stav: „Ja nisam dao pet para za školu...Ali ja sam muško. Žensko dete mora da izuči škole da bi je ljudi poštovali.“ (Marković, 2012: 37). Iz svog ličnog primera uviđa koliko muškarci ne poštuju žene, te ih posmatraju kao seksualne objekte ili fizičke radnike. Njegova želja da Ćera završi školu se može tumačiti kao strah da ne postane žrtva muškaraca koji su poput njega. Ovaj komentar ima funkciju u autokarakterizaciji, jer uviđamo da je Knez donekle svestan svoje agresije i odnosa prema ženama.

Knez posredstvom dijaloga pruža informacije u vezi sa svojom i Lepinom prošlošću. Činjenica da je Lepa nekad „Bila okićena, obučena, podignuta na štiklice ko lutkica.“ (Ibid: 18) navodi na poređenje sa njenim današnjim statusom. Knez daje odgovor koji je razlog njene fizičke i psihičke degradacije, navodeći: „Samo si, bre, uvek bila kilava. A ja viknem, ti se usereš, a ja lupim, ti nestaneš... I počela da se gojiš.“ (Ibid), gde uviđamo kako je još u njihovoj mladosti Knez bio nasilnik i kako je Lepa zbog takvog tretmana postala takva kakva je danas. Posredstvom monologa u kojem Knez kaže: „Ja sam je prevrnuo jednom kad se vraćala iz škole i njen matori, oficirčina, majke mu ga nabijem, natero me da je oženim...“ (Ibid: 40), uviđamo obrazac ponavljanja. Baš kao što je Lepu ugnjetavao otac, tako je ugnjetava i muž; kao što se Lepa na silu udala, tako i Knez planira da uda Ćeru.

O najstarijoj generaciji likova saznajemo posredstvom dijaloškog komentara. Baba Dobrila otkriva kako „sad ima svoj život“ (Ibid: 15). Posredstvom Ljudmilinog komentara saznajemo da je Dobrila ostala udovica i tek tada osetila slobodu. Iako Dobrila sa ponosom govori o svom suprugu prosvetnom inspektoru, uočavamo da je njen strateški cilj da obmane sagovornika kako bi idealizovala svoju prošlost i bračni život, tako da iz tog komentara uviđamo kako je jedna od njenih odlika – stid zbog prošlosti, a što potvrđuje komentar koji daje Baba Ljudmila: „jeo te onaj, živu te oglodao.“ (Ibid).

Baba Ljudmila pruža autokomentar i naglašava svoju tužnu sudbinu i odbacivanje od porodice: „Pa ja nemam para, nemam zuba, sinovi me isterali iz kuće, muž otišao na planinu pod stare dane, ja sam mu rekla, ja da ti izvlačim vodu sa potoka, da ždim do kuće pa drva da lamam na koljenu, ne bogami.“ (Ibid). Istovremeno ona brani svog muža od Dobrile čime ukazuje na kontradikciju između rečenog i učinjenog: „Možeš da mu pljuneš u dupe (...) Bolji je od tvog sto puta.“ (Ibid: 16). Baš kao ni Dobrila, ni ona ne želi da prihvati životni poraz, već i dalje ima potrebu da brani postupke muškarca koji ju je izdao.

Komentari u vezi sa Bajom, Ljudmilinim sinom, izrečeni od strane Baba Dobrile i Baba Ljudmile su u opozicionom odnosu. Za razliku od Dobrile koja pruža komentar o njegovom problematičnom životu, Baba Ljudmila će samo reći: „Moj Bajo je bio dobar momak.“ (Ibid: 28). Kao i u slučaju supruga, i ovde je prisutna određena kontradikcija u iskazima, jer iako je govorila kako su je sinovi oterali od kuće, Ljudmila brani Baju od Dobrile čime iskazuje distinktivnu crtu svog karaktera koja se odnosi na snažnu potrebu da zaštiti članove svoje porodice.

O Baba Dobrili saznajemo posredstvom Ljudmilinih komentara koji svedoče o njoj kao o gradskoj gospođi koja se preporodila nakon suprugove smrti i koja ceo život posvećuje domaćinstvu. Ljudmilin komentar na račun Dobrile ima i funkciju autokomentara: „Ona se udala za Sremca i živeli su lepo, zna sve te rolate i čuda... Ja nisam, sinko, imala vremena za to. Ja ti znam krompir pod sač, pite, proje, to, nisam ja imala vremena za to.“ (Ibid: 32). Ovde vidimo kako je Ljudmilin život na selu bio težak, te se kao jedna od odlika njenog karaktera nameće i zavist prema sestri koja nije morala toliko da se muči.

O prošlosti Male saznajemo posredstvom dijaloških komentara. Džiga će tako otkriti kako je posle seksualnog odnosa sa Čopom, pobešla u Prag. Mala svoj život u Pragu predstavlja kao četiri godine igranja flipera. U ovom slučaju njen taktički cilj je da obmane Džigu kako ne bi saznao pravu istinu o njenom životu u Pragu. Iako lažan, ovakav komentar ima funkciju autokarakterizacije, jer otkriva kako je Maloj još uvek stalo do Džiginog mišljenja i kako se stidi svojih postupaka. Ovu laž će otkriti Čopa u svom komentaru na račun Male u kojem govori o njenom životu u Pragu gde je radila kao prostitutka. Međutim, ovaj komentar, pored toga što nam pruža informacije o Maloj,

govori nam i o samom Ćopi, ističući njegovu potrebu da povredi drugog i dokaže svoju superiornost.

Ćopa će svojim komentarima na račun Male ukazati na činjenicu da je ne poštuje i da je ona za njega simbol promiskuiteta: „Javila se fuksa!“ (Ibid: 43). „Zdravo, Mala, ljubavi moja najmilija kurvinska“ (Ibid), „Ćuti fukso!“ (Ibid: 44). Istovremeno, iz ovih komentara uviđamo i da je Ćopa iskreno povređen što ga je Mala ostavila.

Lik Male je najpre određen sa socijalnog nivoa. Ona je narkomanka i svaki njen potez motivisan je ciljem da se domogne droge. Ćopini monološki komentari o njenom odnosu sa Duletom kojeg je koristila kako bi došla do novca, potom o njenom odnosu sa Bajom, komentari o prostituciji u Pragu, razlozima iznenadnog povratka u Beograd, učestvuju u karakterizaciji Male, jer ukazuju kako je njena dominantna odlika – okrenutost sebi i zavisnost od droge.

Posredstvom dijaloških komentara saznajemo kako Mala dolazi iz nepotpune disfunkcionalne porodice. Živela je sa majkom koja je bila alkoholičarka za koju Macan kaže da je bila *gotivna*, „dok je bila na dve kile vinjaka dnevno.“ (Ibid: 52). Jedna od rečenica koja se spominje u vezi sa njenom majkom je da je u društvu svoje kćerke govorila: „Mamu vam jebem mangupsku.“ (Ibid). Ovde vidimo kako je majka utvrdila jedan obrazac ponašanja koji isključuje svaki vid vaspitnog karatera.

Dirljiv razgovor između Male i Džige u vezi sa pokušajem da dobiju dete pokazuje kako su oboje željni ljubavi, ali kako im njihove zavisnosti i okolina ne dozvoljavaju da postanu bilo šta drugo osim pripadnici socijalno marginalizovanog sloja. Njihov pokušaj da se promene je uništen, jer im njihova prošlost ne dozvoljava da dožive lepšu budućnost.

#### **5.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Autorka se odlučuje za karakterišuća i interpretativna imena. Na taj način pruža informacije o likovima, a uz pomoć komentara koji stoje uz listu lica, dobijamo precizan uvid u osnovne karakteristike dramskih likova.

„Najeksplicitnije ime lika je Knez, a njegova odrednica je „matori silos“. Samo ime Knez koje označava plemićku titulu istovremeno se odnosi na onog ko poseduje moć. Silos u srpskom žargonu znači *siledžija*, *nasilnik* (Andrić, 2005).“ (Delač, 2009: 27).

Autorka uz ime Džiga dodaje: „legenda, skoro bivša.“ (Marković, 2012: 8). Značenje reči *džiga* glasi: „ostajanje bez novca posle kartanja, odnosno kockanja.“ (Andrić, 2005: 299). Ako uzmemo u obzir i Andrićevu definiciju i autorkinu odrednicu, naslućujemo propadanje i degeneraciju kao osnovna obeležja Džiginog lika.

Dva lika u komadu su određena prema Knezu, a to su Lepa – „njegova žena“ i Čera – „njegovo čedo“. U drami ćemo uvideti kako je ova pripadnost zapravo temelj nezdravih porodičnih odnosa, jer po principu pripadnosti, Knez pokušava da kontroliše i sputava slobodu svoje žene i kćerke.

Lepa je ime koje možemo pronaći i u stvarnom životu, međutim kada uzmemo u obzir objašnjenje koje stoji uz njega – „Knezova žena, načisto propala lepotica“ (Marković, 2012: 8), uviđamo da je reč o ironijskom komentaru autorke kojim želi da naglasi sve ono što Lepa nije, a što je nekada bila.

Sličan komentar autorka daje i uz lik Male – „propala lepotica“ (Ibid). Za razliku od Lepe koja se nalazi u srednjim godinama, ime Male implicira da je reč o mladoj osobi, devojci krhke građe.

Uz ime Macan stoji objašnjenje – „Džigin brat, lepotan i kleptomani“ (Ibid). Ovde uviđamo kako ime lika ukazuje na njegovu dominantnu odliku, a koja se odnosi na njegov privlačan fizički izgled i sposobnost zavođenja.

Lik Čope, Milena Marković objašnjava jednostavnim poistovećivanjem sa kraljem. Naime, nakon što preuzme sve vredonosne simbole od Džige, Čopa postaje vođa u svojoj okolini, kralj među narkomanima i lokalnim dilerima.

### **5.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

#### **5.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Kostimi namenjeni likovima su varijacije „ludačkih košulja, trikoa za slet i zatvorskih odela.“ (Ibid: 9). Takvi kostimi ukazuju na potpuno izopačenu grupu ljudi koji su poklekli pod različitim pošastima savremenog društva. Oni gube razum i lično dostojanstvo okruženi potrebom da prežive. Njihova vizuelna prezentacija je pokazatelj njihove društvene degradacije i pokušaja da opstanu u svetu narkomanije, niskih strasti, površnih odnosa, nasilništva, kriminala.

Ponašanje likova jedna je od najznačajnijih tehnika karakterizacije. Prpratne radnje uz Kneza su udarci i šamari kojima sprovodi silu nad slabijima, a istovremeno koristi i seksualnu nadmoć kako bi ponizio Lepu jer, nakon što je izvreda na račun fizičkog izgleda, on je pljesne po stražnjici čime potcrtava svoju fizičku snagu i seksualnu dominaciju.

Ponašanje koje iskazuje prema Ćeri se znatno razlikuje u prvom i drugom delu drame. Na samom početku on se pokazuje kao zaštitnik, govori o planovima koje ima za nju, štedi je batinanja. Međutim, onog trenutka kada postane svestan njene seksualnosti, menja svoj odnos, počinje da je vreda i fizički zlostavlja.

Lepa u prvom delu drame pasivno podnosi Knezove provokacije, uvrede, poniženja, batinanja. Međutim, kada Ćera postane njegova žrtva, Lepa prestaje sa pasivnim odnosom, fizički se obračunava sa Knezom i ubija ga. Ovde vidimo transformaciju iz žene koja je žrtva u majku zaštitnicu što se završava ubistvom nasilnika.

Još jedna radnja pored batinanja, koja se ponavlja je konzumacija droge. Pripadnici mlađe generacije *snifaju* (ušmrkavaju) kokain što ukazuje da je reč o narkomanima, ali i o mladim ljudima koji su doživeli potpuni pad.

Macan je jedini lik pored Male koji plače. Ova radnja svedoči o njegovoj svesti o užasnim posledicama droge. Naime, nakon što je Mala izvršila samoubistvo, Džiga želi da pita Malu gde je karta sa utakmice. Ovde uočavamo kako je droga potpuno otupela Džigu i da on iako je prisustvovao samoubistvu Male, nije svestan tog čina. Macanova reakcija na ovaj Džigin komentar je plač – spoznaja da je droga potpuno uništila njegovog brata. Plač i suze se tradicionalno vezuju za ženski pol, iako su, kako Elizabeta Gros naglašava, suze i plač „deo kapaciteta i muškog i ženskog tela“ (Gros prema Tomić, 2014: 190). Ovde vidimo kako suze pored toga što funkcionišu kao fizička reakcija, istovremeno funkcionišu i kao pročišćenje – „suze potvrđuju telesnu propustljivost i nužnu zavisnost od spoljašnjeg sveta“ što dalje ukazuje na „rizičnu podelu tela između njegove unutrašnjosti i spoljašnjosti.“ (Tomić, 2014: 190, 191).

Registrovana je sledeća rekvizita koja se javlja uz ove likove: špricevi i oružje. Na naturalističkom planu to ih određuje sa socijalnog stanovišta kao narkomane i kriminalce, a simbolički ukazuje na jednu propalu generaciju koja je sklona samodestrukciji.

„Prostor u drami 'Paviljoni' funkcioniše kao svojevrsni „multikulturalni, etnološki, arheološki kaleidoskop.“ (Vilson prema Leman, 2004: 102). Spajanjem različitih nivoa dobijamo jedan novi heterogen prostor. Tako već prema uputstvima autorke, možemo uočiti tri nivoa: „tri boksa koji predstavljaju stanove, na vrhu neke višespratnice.“ (Marković, 2012: 9).

„U drami takav prostor možemo shvatiti na naturalističkom planu kao pokazatelj današnjeg socijalnog miljea, kada ljudi nemaju dovoljno sredstava da uspostave sopstveni životni prostor (...) Na simboličkoj ravni, taj prostor bismo mogli shvatiti kao ideju da ljudi koji žive zajedno, žive sasvim separatnim, otuđenim životima.“ (Delač, 2009: 13). Takođe, podeljen prostor utiče na izbor gledaočeve perspektive čime se stvara utisak „scenske montaže“ (Leman, 2004: 219).

„Likovi u 'Paviljonima' su otpadnici od društva. (...) Jezik kojim se služi autorka je urban kada govore mladi (Ćopa, Džiga, Mala, Macan), ali i provincijski kada govore predstavnici negradskog okruženja (Knez, Lepa, Ljudmila). Jezik je u službi karakterizacije likova, ne samo kao svojevrsnog obeležja ljudi koji pripadaju nekom socijalnom sloju, već i u službi predstavljanja odlika unutrašnjeg stanja čitave jedne grupe ljudi. (...) Poetski jezik Milene Marković ogleda se u činjenici da se služi ogoljenim, čulnim, žestokim, gnevnim jezikom, jezikom marginalnih socijalnih grupacija. Jezik je štur, sažet, ali emotivan i snažan. Baš takav jezik, koliko god se činio gadnim i prostim, je autentičan, a što je najvažnije te likove određuje sa psihološkog aspekta.“ (Delač, 2013: 462).

#### **5.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Milena Marković je sprovedla tehniku karakterizacije tako što je međusobno kontrastirala likove. Prva osa kontrasta tiče se odnosa između tri generacije likova. Svaka generacija poseduje uzrok svoje degradacije: najstarija generacija strada zbog ogorčenosti i sebičluka, srednja zbog nasilništva i agresije, a najmlađa od narkotičke zavisnosti i kriminala, a svi zajedno zbog utapanja u svakodnevicu, nedostatka inicijative, svesti o mogućnosti promene, stvarne želje za promenom, boljim.

Autorka je ukazala kako sve žene u drami pokazuju spremnost da se povinuju željama muškaraca, dok muški likovi žene posmatraju kao svoje vlasništvo. Takođe, žene

su posmatrane kao seksualni objekti, a muškarci poštuju pravila androcentričnosti i fizičkom snagom uspostavljaju nadmoć nad njima<sup>60</sup>.

Zajednička tačka svih likova je potreba da budu priznati i voljeni. Ipak, zbog neuslova u kojima žive, bez socijalnog i duhovnog oslonca, njihovi životi su okrenuti pukom preživljavanju što za posledicu ima odsustvo ljubavi i prioritet materijalnog.

## 5.2. Analiza leksike i govora

U drami su registrovana tri govorna stila: prvi govorni stil je karakterističan za najmlađu generaciju likova koji dolaze sa društvene margine. Njihov govor odlikuje veliki broj vulgarizama i psovki. Dominiraju žargoni koji su u najvećoj meri u vezi sa upotrebom narkotičkih sredstava, seksualni vulgarizmi, kao i leksika iz domena omladinske kulture. Veliki broj ovih izraza je u funkciji usputnog komentara, poštapalice. Pored toga što likovi koriste ovakav jezik da bi otkrili svoje emocionalno i psihološko stanje, „ovaj rečnik čini likove bliskim, prirodnim, istinitim.“ (Zoječevska, *Vest*, 2003).

Drugu generaciju likova čine Knez i Lepa, ali pored starosne determinante, njih definiše i poreklo – dolaze iz ruralne sredine. U njihovom govoru (prevashodno se tu misli na Kneza) dominiraju psovke i vulgarizmi, izrečeni sa namerom da uvrede. Uočena je upotreba dijalektizama, kao i upotreba konstrukcija koje se kose sa pravilima standardnog jezika. Lepa je lik za koji je karakteristična upotreba lekseme *bog*. Pored toga što upotreba ove reči može da pretpostavi njenu religioznost, upotreba datih fraza pretpostavlja i Lepin permanentni strah.

Treća generacija likova kojoj pripadaju Ljudmila i Dobrića koristi jezik koji je pretežno jednostavan, „narodski“. Ljudmila koristi dijalektizme što odgovara informaciji da dolazi sa sela, ali i njenoj prostodušnosti. Zajedničko za komunikaciju između ova dva lika je upotreba deminutiva i imena od milja, ali je uočeno kako je reč o ironijskim komentarima, jer nakon ovakvih imenitelja slede direktne zamerke.

### 5.2.1. Žargon imenovanja

U pogledu na žargon imenovanja, najdominantije imenovanje je *brat* sa varijacijama *bat*, *bata*, *burazer*, koje je registrovano kod pripadnika najmlađe generacije.

---

<sup>60</sup> Osim u slučaju Male i Džige.

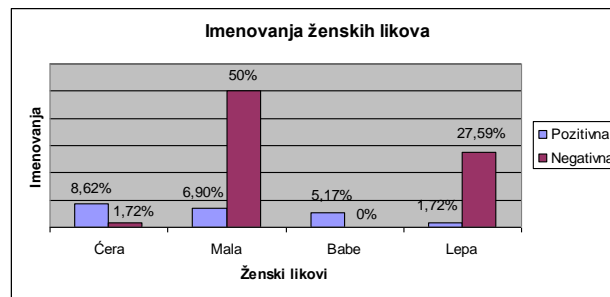
Ovo imenovanje bi trebalo da ukaže na snažnu, gotovo bratsku vezu između govornika i onoga na koga se dato imenovanje odnosi. Paradoksalno je što se ovaj izraz u najvećoj meri koristi kao poštapalica ili kao ironijski komentar, jer se bratom nazivaju međusobno sukobljeni likovi. Ovaj imenitelj je prisutan i u komunikaciji između Macana i Džige koji su braća po krvi, pa ovo imenovanje gubi na značaju – oni ga ne koriste kako bi naglasili svoje krvno srodstvo, već kako bi potcrtali svoju ortačku vezu. Najveći udeo u upotrebi ove lekseme zauzima Čopa (48,08%), Džiga (30,77%), pa Macan (21,15%). Ženski likovi ne učestvuju direktno u razgovorima u kojima se upotrebljava ovaj izraz, što, s jedne strane, odgovara njihovoj polnoj determinisanosti, a s druge strane, ukazuje kako je prijateljski odnos rezervisan isključivo za muške likove, dok ženski likovi zadržavaju funkciju ljubavnice.

Imenovanja muških likova koja su izrečena sa ciljem da uvrede i ponize, glase: *kesa matora, skot, majmun, pička, sisa matora, sisa, seljak, gnjida, sisurdara, oficirčina*. Oni najstariji se vređaju na račun godina, ali i nezavisno od starosnog doba svaki muški lik je moguće uvrediti na račun impotencije, nesposobnosti i kukavičluka. Likovi koji upotrebljavaju pežorativne nazive za muškarce su Knez (23,53%), Čopa (23,53%), Mala (17,65%), Džiga (11,76%), Macan (11,76%), Ljudmila (11,76%). Čopa je jedini lik koji pežorativne imenitelje upućuje sebi (*gnjida, seljak*), gde vidimo kako kod „negativnih“ likova, negativne osobine postaju razlog za ponos. Mala kao ženski lik, izgovara uvrede na račun muškaraca, ali potaknuta snažnim emocijama poput besa i osećanja nemoći. Primer za to je imenovanje *skot* koje upućuje Čopi u trenutku kada on otkriva da se prostituisala u Pragu. Ljudmila koristi pežorativno imenovanje za muškarca samo kako bi pogrдно nazivala Dobrilinog pokojnog supruga, te je reč o posrednim imenovanjima kada osoba o kojoj se govori nije prisutna na sceni.

Registrovani su i imenitelji za muškarce koji nisu nosioci ni isključivo pozitivne, ni negativne kvalifikacije, već služe kako bi naglasili neku karakternu odliku onoga na koga se odnose, poput *ludak – onaj od kojeg se može sve očekivati, matori – onaj koji je star, ćale – otac, baja – važna osoba u društvu, lovan – onaj koji ima novac, bogataš*. Knez koristi izraz *taja* govoreći o sebi u trećem licu, čime se naglašava kontrast između nežnosti koje ovaj naziv označava i njegove uloge nasilnika.



Imenovanja na račun ženskih likova (grafikon 1) najčešće su u vezi sa njihovim seksualnim promiskuitetom što se najbolje uočava u imenovanjima koja su upućena Maloj, poput: *fuksa, drolja, kurva, ribica*. Mapiran je i izraz *pušika* u značenju žene koja oralno zadovoljava muškarce, a koji se odnosi na priču o Džoli. Lik Lepe je lik koji konstantno prima uvrede od strane Kneza, a što se, između ostalog, postiže imenovanjima koja u najvećem broju slučajeva imaju veze sa njenom prekomernom težinom: *debela* je izraz koji Knez upućuje Lepoj čak 14 puta, a prisutan je i naziv *krmača* u istom značenju. Tu su imenovanja koja imaju veze sa seksualnom atraktivnošću devojaka: *riba, cupi, cica*. Određen broj imenitelja ima doslovno pozitivno značenje poput: *princeza, ljubav, sreća, draga*, ali ih likovi upotrebljavaju u ironijskom kontekstu kako bi još više isprovocirali sagovornika. Čopa tako naziva Malu čime je nadražava i definiše sebe kao malicioznog, pakosnog. On će ići toliko daleko da će je nazvati i: *ljubavi moja najmilija kurvinska*.



**Grafikon 1. Imenovanja upućena ženskim likovima u drami „Paviljoni“**

Kao što smo kod najmlađe generacije registrovali običaj da se nazivaju imeniteljima karakterističnim za srodnike, isto je primećeno i kod najstarije generacije – Ljudmila i Dobrila lopove nazivaju *sine, sinak* čime paradoksalno izražavaju bliskost sa svojim neprijateljima. One koriste ove imenitelje koji su odgovarajući zbog starosne razlike između njih i Lopova, ali u kontekstu date situacije, takvi imenitelji su neprimereni, jer ih one upućuju mladićima koji ih u tom trenutku pljačkaju.

### 5.2.2. Omladinski žargon

Kada govorimo o upotrebi omladinskog, narkomanskog i kriminalnog žargona, uočeno je kako nema značajne razlike u kvantitativnoj upotrebi između muških i ženskih likova. Iz toga zaključujemo kako je ovakav jezik odlika prevashodno generacijskog identiteta, nezavisno od polne determinisanosti njenih pripadnika.

Izdvojili smo dva izraza koja imaju veze sa nezakonitim radnjama seksualne industrije, a koja su rezervisana isključivo za ženske likove. Izrazi *prodavati mačkicu za šuške*, *kurvati se*, uvek se odnose na Malu i oni su direktno vezani za polnu odliku lika.

U drami je registrovan niz fraza koje u sebi sadrže reč *bog*. One su registrovane pretežno kod ženskih likova starije generacije: Dobrila 50%, Lepa 30%, Ljudmila 10%. Izuzetak je Knez sa učešćem od 10% u upotrebi ovih leksema. Najdominantnija je fraza *Bože me sačuvaj* koja ukazuje na prestrašenost govornika. Knez koristi izraz *da te bog sačuva* koje upućuje Lepoj (čak i u slučaju upotrebe datog izraza, Knez vređa Lepu). Izrazi poput *dabome* i *živeo ti meni sto godina* su uobičajeni za najstariju generaciju, pa se može reći da služe u određivanju njihovog porekla (ruralno područje) i godina starosti (pripadnici treće generacije).

Uzvik *bre* u najvećoj meri koristi Knez (60%) što svedoči o njegovom oskudnom rečniku, ali i o potrebi da dati izraz koristi u svrhu postizanja agresije i napada na sagovornika, u najvećoj meri prema Lepoj. Druga dva lika, Prvi i Džiga koriste ga kao poštapalicu bez agresivnog stava sa učinkom od po 20 %.

Pored uzvika *bre*, zapažen je i uzvik *ale, ale* karakterističan za navijački žargon, on je integrisan u pesmu kojom se završava komad, a koja osim što likove određuje sa socijalnog stanovišta – oni su mladi navijači, određuje ih i duhovno – oni skandiraju pored mrtvog tela Male i tako potvrđuju potpuni pad koji autorka najavljuje od početka drame.

### 5.2.3. Psovke i vulgarizmi

Drama „Paviljoni“ broji 117 psovki. Najučestaliji oblik psovke glasi: *majke ti ga nabijem* i javlja se 15 puta. Reč je o psovci društvenog karaktera. Površna je, jer nije potaknuta snažnom emocijom, izgovorena je gotovo kao poštapalica, što je dokaz o

postojanju navike lika da je izgovara. U 100 % slučajeva izgovorena je od strane Kneza, a u 93,33% je upućena Lepoj. Ovu psovku Knez izgovara kako bi vređao izgled ili sposobnosti sagovornika.

Funkcija takve psovke je prikazivanje lika kao agresivnog, a u nekoliko slučajeva psovka je izrečena sa tendencijom da preraste u fizički okršaj ili je praćena i fizičkim nasrtajima ili je izgovorena kao pretnja. Knez je lik čiji je „muški, patrijarhalni autoritet zasnovan na pravilima kontrole očuvanja norme, disciplinarnim i naredbodavnim odnosima.“ (Tomić, 2014: 101) koje sprovodi posredstvom psovki, vulgarizama i disfemističkim rečeničnim konstrukcijama, odnosno retorikom nasilja. Upotreba ovakvog govora kod muškog lika sa najznačajnijim udelom u poređenju sa svim likovima iz svih analiziranih drama (ukupno deset) upućuje na značenjsku informaciju – „prema feminističkim sociološkim i istorijskim istraživanjima, nasilje je 'znak borbe moći za održavanjem izvesne vrste društvenog uređenja'.“ (De Lauretis prema Tomić: 2014: 101), odnosno, upotreba retorike nasilja pruža sliku patrocentričnog društva zasnovanog na diskriminaciji i neravnopravnom položaju polova.

U drami je mapiran niz psovki nastalih od osnovnog oblika psovke *jebem ti mamu* u značenju „pokazati nekome zube, sasuti sve u lice, obračunati se, osvetiti se, pretući.“ (Andrić, 2005: 95). Jedna od psovki ovog značenja ima dvostruki smisao; na prvom mestu, to je dokaz da objekat, u ovom slučaju *keva*, nije dostojan čak ni polnog opštenja, tako da psovač ne želi da koristi polni organ, već oruđe, alat. S druge strane, to je očigledna korelacija sa spravama čiji oblik podseća na muški polni organ: Knez: „Lepa, jebo bi mu kevu na šrafčiger.“ (Marković, 2012: 18).

U drami su registrovana četiri primera u kojima se koristio vulgarizam u doslovnom značenju za seksualno opštenje. Njih možemo posmatrati kao disfemističko psovanje, jer im je funkcija naglašavanje određene pojave. Ovakav vid psovki u najvećoj meri koristi Čopa što odgovara njegovim psihološkim odlikama – koristi okrutnost i verbalnu agresivnost kako bi degradirao Malu i obelodanio njene radnje u Pragu.

Opscena zamena za muški polni organ javlja se devet puta. U doslovnom značenju je registrovana samo jedna upotreba date lekseme i nju izgovara Mala, pružajući ironijski kometar na račun Čopinog polnog organa. Takođe, registrovana su i sledeća značenja upotrebe ovih leksema: *naprotiv, previše, baš me briga, zbog čega, dođavola*.

Ukupan udeo u upotrebi opscene zamene za muški polni organ izgleda ovako: Knez (33,33%), Macan (33,33%), Mala (22,22%), Džiga (11,11%).

Opscena zamena za ženski polni organ se javlja tri puta. Registrovan je jedan slučaj doslovne zamene za ženski polni organ, kao i upotreba pomenute lekseme u značenju uzvika oduševljenja i kao imenitelj za kukavicu. Raspodela učešća u upotrebi ovog izraza izgleda ovako: Macan (66,67%) i Knez (33,33%).

Udeo u psovanju izgleda ovako: Knez (25,64%), Čopa (21,37%), zatim Džiga (20,51%), Macan (18,80%), potom Mala (6,84%), Prvi (3,42%), Čera (1,71%), Ljudmila (1,71%). Uočeno je kako muški likovi dominiraju u upotrebi psovki, dok od likova koji uopšte ne koriste psovke i vulgarizme dominiraju žene, sa izuzetkom Drugog kod kojeg takođe nije uočen ni jedan opsceni izraz.

Čopa i Knez u najvećoj meri koriste uvredljivo psovanje. Knez psovku koristi kako bi zastrašio, prevashodno žene. Za njega je seksualnost uzrok agresije, zato on permanentno vređa Lepu, dok Čeru štedi sve do momenta kada uviđa njenu seksualnu aktivnost. Tada se javljaju prve psovke upućene Čeri, a koje takođe prati i fizički napad. Ovo je razlog zašto Knezovo psovanje povezujemo sa njegovom mizoginom i seksističkom prirodom, te njegov govor tumačimo kao sredstvo u unižavanju žena.

Psovke koje su izgovarali Džiga, Macan, Mala su u najvećem broju disfemističke i katarzične. Njihov govor je refleksija stanja u kojem se nalaze: besparica, duhovna praznina, beznađe, kriminal, narkomanija, prostitucija. Psovke koriste kao poštapalicu, izgovarajući je bez jasne namere. Njihov jezik je oskudan, a psovka tačan način da se opiše bezizlazna situacija koja ih je snašla.

Mala je jedini ženski lik u drami koji psuje<sup>61</sup>. Ipak, njene psovke su tek povremeni znak bunta. Pored toga što ih koristi kao poštapalicu, jer nesumnjivo pripada izgubljenoj generaciji kao i Džiga, Macan i Čopa, ona ih koristi u trenucima kada ne može drugačije da odgovori agresoru. Određena socijalno kao prostitutka, Mala dobija identitet žene kojoj pripada jezik ulice, zato ne čudi značajan udeo u upotrebi opscenih izraza.

U ovoj drami jasna je distinkcija između likova koji psuju i onih koji to ne čine. Osim značajne razlike u pogledu na pol psovača, primećujemo kako je psovanje vezano za one koji sprovode torturu i ne nadaju se boljem. Likovi Čere, Lepe, Dobrile ne koriste

---

<sup>61</sup> Pored Ljudmile koja koristi skatološke vulgarizme.

psovke, jer pored toga što su žrtve, poseduju nadu: Lepa i Ćera je vide u nerođenom detetu, a Dobrila u miru koji je mislila da je pronašla posle suprugove smrti. Jezik bez agresije, besa, ukazuje na prisustvo nade, što je ujedno i pokazatelj, bar naizgled, njihove nepripadnosti surovom svetu drame.

### **5.3. Drama „Paviljoni“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

Elemente koji se mogu povezati sa feminističkim teorijama, pronalazimo na samom tematskom planu drame „Paviljoni“. Kako su ženski likovi u ovoj drami pod stalnom torturom muškarca-dominatora, jasna je namera autorke da muško-ženske odnose između likova izgradi na osnovu neravnopravne podele moći što je ujedno i osnovna tema svih feminističkih orijentacija.

U narednom segmentu rada fokusiraćemo se na tri problemska pitanja u slučaju drame „Paviljoni“ sa naglaskom na odnos između Lepe i Kneza. Prvo problemsko pitanje odnosi se na poimanje žene kao prirode i muškarca kao kulture. Posebna pažnja će se posvetiti prepoznavanju simptoma preuzetih iz društvene stvarnosti gde, prema feminističkoj kritici patrijarhalnog uređenja, žena pripada prostoru kuće i privatnog, a muškarac prostoru javnosti. Drugo problemsko pitanje takođe predstavlja temelj mnogobrojnih rasprava u okviru feminizma, od radikalnih pa do liberalnih orijentacija, a tiče se statusa žene kao domaćice. Ova tema direktno proizilazi iz prethodne i najznačajniji simptomi ove društvene pojave registrovani su prevashodno u položaju Lepe koja je ceo život posvetila porodici i kući, a potom i kod drugih ženskih likova u komadu. Treće problemsko pitanje tiče se uzroka delovanja većine feminističkih pokreta i odnosi se na status žene kao žrtve, što se tumači kao jedna od posledica rigidnih pravila patrijarhata. Status žene žrtve je možda i najprisutniji ženski status u komadu, jer nezavisno do generacijske pripadnosti ženskog lika, ona je uvek žrtva nasilja muškarca. Podudaranje tema i problema, između stvarnosti i fikcionalnog dela, uključuje ideju da je autorka stvorila „Paviljone“ koristeći se pojavama koje problematizuje feminizam i pružajući kritiku društva koje počiva na neravnopravnosti između polova.

### 5.3.1. Žena kao priroda, muškarac kao kultura

U drami „Paviljoni“ jedno od relevantnih uporišta za određivanje veze između feminizma i fikcionalnog sveta dramskog dela počiva na dihotomiji između muških i ženskih likova kao na odnosu između prirode i kulture, privatnog i javnog prostora. Ove dihotomije, osim što jasno ukazuju na razlike između dva pola, bitno ih kvalifikuju, smeštajući ih tako u kategoriju manje i više važnog. Podela o kojoj su govorile Kerol Pejtman (Carole Pateman) i Šeri Ortner u svojoj prirodi sadrži jasnu podlogu koja ukazuje na „pretpolitički uslov politike“ (Mijatović, 2008: 369). Žene pripadaju prostoru privatnosti, dok o značajnim elementima njihove egzistencije odlučuju isključivo muškarci aktivni u sferi javnosti.

Lik Kneza je jedan od najstereotipnijih pokazatelja na koji način muškarac uspostavlja moć nad ženom. On koristi svoju materijalnu nezavisnost i finansijsku nesamostalnost Lepe kako bi demonstrirao svoju superiornost, odnosno njenu inferiornost. Ovde se odražava mišljenje Simon de Bovoar da žene prihvataju androcentrični sistem prevashodno zbog svoje finansijske zavisnosti, te da je jednakost u braku iluzija sve dok jedino muškarac ima finansijsku nezavisnost. Knezova sposobnost da zaradi predstavlja instrument u preuzimanju moći odlučivanja i uloge dominatora. Na ovom primeru uočavamo kako muškarac ima „kontrolu nad proizvodnjom“ i „raspodelom strateških privrednih dobara u domaćinstvu“ što je prema Ernestini Fridl (Ernestine Friedl) „merilo neskrivene moći“ (Fridl prema Papić, Sklevicky, 2003: 41). Takođe, Knez demonstrira silu prema ženama iz svoje okoline, kontroliše ih, manipuliše njima i tako izražava dve „sposobnosti preobražavanja – socijalizovanje i kultivisanje prirode“ (Ortner prema Papić, Sklevicky, 2003: 155), gde mislimo na žene kao simbol prirode i tako ističe dominaciju kulture nad prirodom, odnosno muškarca nad ženom. Odnos prema supruzi i kćerki je oličenje njegove mizogine prirode. On ih vezuje za područje kuće: Lepa ne napušta poznati prostor kuće, obavlja funkciju domaćice, ne uzima učešće u bilo kojem tipu odluka, nije ovlašćena da govori i izražava svoje stavove; Čera je ograničena na prostor kuće, zabranjena joj je interakcija sa drugim ljudima, nije ovlašćena da iskazuje svoje mišljenje i zadržava status deteta – osobe koja nije dovoljno odrasla da bi samostalno donosila odluke što se kosi sa informacijama koje dobijamo o

liku (Ćera ima 16 godina što ukazuje da je reč o adolescentkinji i životnom dobu u kojem spoznaje sebe i svet oko sebe).

Lik Ćere je pokazatelj kako se manifestuju posledice kulturnog seksualnog morala o kojima je govorio Frojd. Naime, Ćera je izložena stalnom pritisku oca da je seksualnost nepripadajuća ženama i da je seksualna žena uvek nemoralna žena. Ovakav stav oslikava mit kako je seksualni nagon žene demonizovan, te da ga je neophodno sprečavati i u skladu je sa tvrdnjom Lis Irigaraj da „žensko zadovoljstvo mora da ostane neartikulirano u jeziku.“ (Irigaraj, 2010)<sup>62</sup>, i da je spoznaja sopstvenog tela i seksualnosti zabranjena tema u heteronormativnom i patrijarhalnom društvu. Potiskivanje seksualnosti jedna je od manifestacija oštrog uticaja kulturnih dogmi i ukazuje na mišljenje da je „naša kultura, u celini, izgrađena na gušenju nagona.“ (Frojd prema Stojanović, 2011: 35). Upravo to potiskivanje dovodi do određenih neuroza, koje se manifestuju i u ovom ženskom liku, jer je očigledna prisutnost emotivnih blokada u njenom odnosu sa Macanom. Ovakav vid kulturološkog pritiska, takođe, upućuje na tezu da je žena u seksualnosti zamišljena kao instrument reprodukcije, a ne kao subjekt/učesnik zadovoljstva. Izučavajući antropološku seksologiju, Stojanović navodi kako tradicionalna kultura pod „izrazom perverzija razume svaki seksualni čin realizovan s ciljem postizanja zadovoljstva.“ (Stojanović, 2011: 37).

Milena Marković lik Kneza oblikuje koristeći se određenim kontradikcijama, jer nasuprot njegovim čvrsto ispoljenim stavovima mizoginije, on istovremeno pokušava da Ćeru smesti u područje javnosti predočeno kroz planove da joj obezbedi fakultetsko obrazovanje. Iako možemo da pretpostavimo kako Knez poseduje svest o tome kakvu bi poziciju žena trebalo da zauzima u modernom i rodno ravnopravnom društvu, pre je reč o Knezovoj nesvesnoj želji da Ćeru učini nezavisnom od drugog muškarca, odnosno „večnom devicom“. Pokazatelj da je u pitanju prividno izmeštanje žene u sferu javnosti nalazimo u sledećem Knezovom postupku – prisilna udaja zbog sramote koju bi žensko dete nanelo porodici vanbračnom trudnoćom, jer nadvladavaju patrijarhatom formirane dogme i duboko ukorenjeni stavovi o ženi kao o manje vrednom biću, i konačno, potpuno potiskuju bilo kakav osećaj o ženi kao slobodnoj i samostalnoj.

---

<sup>62</sup> [http://www.agoncasopis.com/Broj\\_06/o%20poeziji/6\\_liz\\_irigaraj.html](http://www.agoncasopis.com/Broj_06/o%20poeziji/6_liz_irigaraj.html)

### 5.3.2. Žena kao domaćica

Lepin status žene domaćice je održiv od početka do kraja komada. Ona menja ulogu žrtve u ulogu nasilnika, ali dosledno sprovodi ulogu serviserke i domaćice što se najbolje referiše u poslednjoj pojavi Lepe i Čere: posle ubistva supruga nasilnika, Lepa nudi Čeru hranom i čajem.

Žena domaćica je egzaktni primer žene koja pripada području privatnog. Pripadnost žene području kuće počiva na njenoj neraskidivoj vezi sa prirodom i njenom hraniteljskom ulogom (Ortner), ali se postavlja pitanje zašto žene ostaju verne području kuće kada za to više nema razloga (izostanak dece ili njihovo odrastanje, finansijska samostalnost žene, mogućnost zaposlenja). Koliko god se činilo da je muški svet odgovoran za čvrsto pozicioniranje žene unutar kuće, ženama se zamera što se teško odriču te uloge i nerado menjaju poznati svet kuće za nesigurni svet nepoznatog. Iako savremena istraživanja ukazuju kako je sve veći broj žena koje bi rado preuzele ulogu domaćice<sup>63</sup>, mišljenje Beti Fridan, jedne od osnivačica drugog talasa feminizma, govori drugačije. Beti Fridan je najpoznatija po problematizovanju lošeg položaja i emotivnih kriza žena domaćica i „kritikovanju ideje o ženi-domaćici koja interiorizuje sliku o vlastitoj bespomoćnosti i zavisnosti.“ (Mijatović, 2008: 379). Naime, u svojoj knjizi „Ženska mistika“ Fridan se bavila domaćicama bogatih američkih predgrađa koje su se mahom izuzetno mlade odlučivale na brak i živote podredile održavanju domaćinstva i odgajanju dece. Istraživanje je pokazalo kako je većina tih bogatih domaćica veoma brzo ušla u stanje potpune duhovne praznine i da su se uglavnom osećale neispunjeno i depresivno. Iako postoji jasna kulturološka razlika između američke i balkanske domaćice, ovaj podatak može poslužiti kao polazište za vezu između područja privatnog i psiholoških odlika lika domaćice.

Međutim, iako iz prethodnog stava možemo naslutiti negativnu interpretaciju položaja žene domaćice, iz stava Šeri Ortner uviđamo da žena posredstvom brige o domaćinstvu i preko socijalizacije dece direktno učestvuje u pretvaranju prirode u kulturu. Ortner navodi kako se „u tom okrilju događa za kulturu epohalan čin –

---

<sup>63</sup> Jedno od takvih istraživanja je sproveo online časopis Daily Mail <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2324926/Majority-British-women-pick-housewife-having-career.html>



pretvaranje presnog u pečeno kojim čovek trijumfuje nad prirodom.“ (Ortner prema Papić, Sklevicky, 2003: 17). Ovaj stav pretpostavlja kako je žena svojim angažovanjem na području domaćinstva, aktivni učesnik u pretvaranju prirodnog u kulturno.

Lepa je kao vrlo mlada ušla u vezu sa Knezom, zatrudnela i pod pritiskom oca se udala za njega. Pored kvaliteta motivacije za osnivanje bračne zajednice (prinuda), iz ovoga prepoznajemo simptome društva prema kojem je žena svojom polnom determinisanošću stvorena za ulogu inferiornog člana zajednice, samo što u mladosti ulogu nadređenog i dominatora ima otac, dok udajom tu ulogu preuzima suprug. Položaj Lepe, prema tome, odgovara onome što je Lis Irigaraj nazvala patrijarhalnom razmenom, odnosno brakom kao ugovorom između dva muškarca (Irigaraj, 1985). Njena uloga podređenog bića se intenzivira na način što osim kućnih poslova, servisiranja, preuzima ulogu i seksualnog instrumenta.<sup>64</sup> Prema radikalnim feministkinjama, jedini način ostvarivanja žene prema patrocentričnom mišljenju je posredstvom majčinstva i reproduktivne funkcije što one nazivaju „simboličko-materijalnom prinudom“ (Zaharijević, 2011: 145). Trudnoća je na prvom mestu cilj, ali i instrument koji ženu nagoni na udaju, brak, majčinstvo – kategorije označene u patrijarhatu (Lepa i Ćera su zatrudnele i bivaju primorane na udaju<sup>65</sup> i majčinstvo). Udaja u izrazito mladom životnom dobu pretpostavlja prestanak školovanja, finansijsku zavisnost od onoga ko privređuje i na kraju pripadnost području kuće. Ovim činom Lepa je osuđena „na 'trajno adolescentsku fazu' (Zangen, 2004: 72), dakle na večno nezrelu i ekonomski zavisnu ličnost, koja nije socijalizovana van privatnog prostora kuće.“ (Tomić, 2014: 255).<sup>66</sup> Simon de Bovoar je potčinjenost žena i njihovu predaju obrazložila upravo „repetitivnom rutinom kućnih poslova“. (Rupčić, 2012)<sup>67</sup>. Ovi primeri odgovaraju i tezi Beti Fridan koja je položaj domaćice uporedila sa ropstvom. Lepa je dužna da svakodnevno kuva, sprema, brine o deci, ugađa suprugu, a istovremeno njen status žrtve se intenzivira. Ona ne samo da nije plaćena za to, već umesto zahvalnosti i pohvale, njen rad postaje predmet kritičizma i pokude, a istovremeno i izgovor za fizičko i psihičko maltretiranje od strane

---

<sup>64</sup> Ljubav isključujemo kao mogućnost, jer pretpostvujemo da je odnos uloga nasilnika i žrtve nadjačao ljubavno-seksualni odnos koji se pretpostavlja između muškarca i žene koji su se odlučili na saživot.

<sup>65</sup> U slučaju Ćere nije došlo do realizacije braka, jer je Knez (otac) ubijen.

<sup>66</sup> Slučaj u kome se uloga domaćice dovodi u vezu sa dosadom i prazninom uočen je i u „Pomorandžinoj kori“: junakinja nakon što ostane sama u luksuznom stanu opremljenom najnovijim tehnološkim sredstvima ne zna šta da radi, oseća prazninu i dosadu.

<sup>67</sup> <http://afirmator.org/feminizam-i-ambivalentnost-pise-tijana-rupcic/>

muškarca dominatora. U osnovi negativnog sagledavanja položaja domaćice je to što je njen rad neplaćen, društveno nepriznat, nevidljiv i prema Ketlin Gof (Kathleen Gough) i Karlu Marksu: „rad u kući obično nije produktivan u stručnom smislu tog pojma.“ (Rubin prema Papić, Sklevicky, 2003: 92).

Sociologija svakodnevnog života predstavlja vezu između feminizma i sociologije tako što zadržava teme koje izučava sociologija, ali svoje delovanje usmerava na „nevidljive“ društvene grupe. Na taj način sociologija svakodnevce napušta univerzalistički pristup i za predmet svog istraživanja uzima pojedinačno. Jedna od najinspirativnijih tema za teoretičare i istraživače ove oblasti jeste i položaj žene domaćice. Uticaj feminističke misli na tradicionalnu sociologiju, ogledao se u insistiranju na značaju i perspektivi zasebnih zapostavljenih grupa, među kojima su žene. Prema Ivani Spasić: „Feministkinje pokazuju da je standardna sociološka podela na rad – dokolicu – obavezno vreme, koja je često služila kao polazište za analizu svakodnevce (kao dokolice), maskulinistička i da ne daje za pravo realnom iskustvu većine žena.“ (Spasić: 2003: 157). Ivana Spasić dalje navodi kako žene unutar porodice rešavaju i mnoštvo pitanja i problema koja pripadaju području privatnosti, ali su to istovremeno ozbiljna, politička pitanja. Tako Lepa operira „privatnim“ pitanjima poput zdravlja, nasilja, obrazovanja, maloletničke trudnoće koja se mogu smatrati političkim. Iz ovoga možemo zaključiti kako se određene pojave pogrešno interpretiraju, za šta je odgovorno hermetično društvo koje područje privatnog stereotipno vezuje za dokoličanje i rezerviše ga za žene. Lepa obavlja posao domaćice, a iz Knezove perspektive ona permanentno ispoljava odlike lenjosti i nesposobnosti što možemo uporediti i sa informacijom na nivou društvene stvarnosti koja kaže da je rad domaćice nepriznat, jer podrazmeva „konstantno podsticanje muške dominacije, (...) i umanjivanje vrednosti (...) žene i ženskog rada u domaćinstvu.“ (Vasiljević, 2008: 103).

Nametnuti prostor kuće i privatnog, kome pripada Lepa, Svetlana Tomić je nazvala „zatvorenim, ograničenim i izlovanim toposima ženskog sveta“ (Tomić, 2014: 73) i dodala: „društvena izolacija je često doživljavana kao bolest, otuđenje i ludilo (...)“ (Ibid: 74). Lepa se odlučuje na psihičko bekstvo kako bi prevazišla „nelagodnost i čudovišnost prostora“ (Ibid), koristeći najradikalniji instrument borbe – ubistvo. Lik žene

koja ubija nasilnika pokazuje direktan otpor i rušenje patrijarhalnog stereotipa da je žena nemoćna i slaba.

Radikalne feministkinje svoje stavove grade na polnim razlikama između muškaraca i žena, ali sa obrnutim vrednostima u odnosu na one koje neguje patrocentrični sistem, odnosno iz njihove perspektive muškarci su ti koji su sekundarni i „krivi“. Njihovo rešenje kojim će se žene prebaciti i u sferu političkog, javnog zasniva se na raskidanju sa tradicijom i tradicionalnim simbolima privatnosti. Za razliku od njih, liberalni feminizam je insistirao na osobinama koje po prirodi pripadaju ženama i ženskom, ali i mogućnosti datoj „ženskoj ili muškoj osobi da sama odabere vlastitu koncepciju dobrog života, a time i da samostalno kreira sopstveni identitet.“ (Mijatović, 2008: 381). Položaj Lepe nije rezultat isključivo mizoginij i seksističkih stavova muških likova, već je i rezultat njene pasivnosti i nepoznavanja mogućnosti za otpor. Funkcija majke je toliko snažna da ona, oslobađajući se nasilnika, za trenutak kao da uspeva da podrži ono čime se bavio radikalni feminizam – potvrdi suštinsku krivicu muškarca. Ipak, njeno nenapuštanje uloge serviserke, žrtve, „drugog“, nakon ubistva Kneza, potvrđuje njenu fundamentalnu nespремnost na promenu i slobodu.

### **5.3.3. Žena kao žrtva**

Referentna tačka za većinu ženskih likova u „Paviljonima“ je status žrtve, s tim da je značajno naglasiti da je reč prevashodno o žrtvama nasilja u porodici što ih distinktivno razlikuje od ženskih likova žrtava rata sa kojima smo imali priliku da se susretnemo u „Šinama“ ili sa ženskim likovima žrtvama silovanja što smo uočili u slučaju Malog iz drame „Dragi tata“.

Ranije smo govorili o Lepoj i socijalnim faktorima koji je sprečavaju da napusti nasilnika i poziciju žrtve porodičnog nasilja (ekonomska i emocionalna zavisnost). S druge strane, psihološke teorije su uvele pojam urođenog mazohizma kod žena kojim su pokušale da objasne zašto žene žrtve ne napuštaju nasilnike (Nikolić Ristanović, 2011: 338). „Teorija naučene bespomoćnosti“ Martina Selingmana (Martin Seligman, 1975) u svojoj osnovi predstavlja mišljenje da postoji specifično fizičko stanje poznato kao naučena bespomoćnost (*learned helplessness*) koje nagoni subjekat na verovanje da se na određene prilike ne može uticati. Iz Knezovog eksplicitnog komentara o načinu na koji je

oženio Lepu dobijamo informaciju da je Lepa naučena da su muškarci oni koji odlučuju i imaju primat što je uticalo da se svoje moći odrekne još u primarnoj porodici i prepusti je muškarcu, što dalje, postaje uzročnik njenog ponašanja da „parališe svaku misao o aktivnom suprotstavljanju i promeni.“ (Nikolić Ristanović, 2011: 338).

Još jedna teorija koja bi se iz društvene stvarnosti mogla primeniti na primeru pomenute drame je „Teorija ciklusa nasilja“ Leonore Voker (Leonora Walker), uočljiva u slučaju porodičnog nasilja koje trpi Lepa, a koje se sastoji iz tri faze: faza stvaranja tenzije, faza akutnog nasilja i faza smirivanja (Ibid: 338, 339). Knez stvara tenziju komentarima na račun Lepinog fizičkog izgleda i sposobnosti, što koristi kao izgovor za pokretanje direktnog, eksplicitnog fizičkog nasilja u vidu šamara, udaraca, batina, a nakon fizičkog nasrtaja ispoljava pseudoempatiju i pruža izgovore u vidu oskudnih izjava ljubavi. Zanimljivo je da u pomenutoj teoriji stoji kako i naučena bespomoćnost i ciklusi nasilja utiču da žene žrtve ne napuštaju nasilnika, ali „kada eskalacija ili promena oblika ispoljavanja nasilja izazove kod njih iznenadnu aktivnu reakciju, koja, zbog psihičkog stanja u kojem se nalaze (*battered woman syndrom*)<sup>68</sup> neretko uključuje nasilje pa čak i ubistvo nasilnika.“ (Ibid: 339). Upravo to se dogodilo i na primeru drame – onog trenutka kada Knez nasilje preusmerava na Ćeru, dešava se preokret i Lepa ubija Kneza.

Posredstvom ove teorije je moguće steći uvid u oblike ponašanja koje neguje i Baba Ljudmila, a koje se odnose na odbranu sina kriminalca i supruga koji su je napustili – „tradicionalna socijalizacija uči žene da je njihov zadatak da svoj brak učine uspešnim, pa one kriju nasilje koje trpe da bi sačuvalе sliku srećnog braka pred svetom.“ (Ibid: 339).

---

<sup>68</sup> Sindrom zlostavljane žene.

## 6. STATUS ŽENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „ŠINE“, MILENE MARKOVIĆ

### 6.1. Analiza ženskih likova

#### 6.1.1. Konfiguracija<sup>69</sup>

Lista lica mapirana u drami „Šine“ izgleda ovako: Debil, Junak, Gadni, Rupica – Devojčica, Rupica – Psiholog, Rupica – Laka ženska, Rupica – Zarobljenica, Rupica – Medicinska sestra<sup>70</sup>, Pecaroš 1, Pecaroš 2, Domorodac 1, Domorodac 2. Drama je formalno podeljena na 11 delova, ali govoreći o broju konfiguracija, registrovali smo ih 19. Ukupan broj lica koja se pojavljuju na sceni je 12 što govori kako je od maksimalnog broja mogućih jedinstvenih konfiguracija (4.096) upotrebljeno 15.

Prosečna gustina konfiguracije iznosi 0,22 što govori da je u određenoj tački u komadu najčešće prisutno dva ili tri lica. Lik sa najvećim udelom na sceni je Junak koji učestvuje u 11 konfiguracija iz čega sledi udeo njegovog prisustva na sceni od 58%, potom slede Gadni (42%) i Zarobljenica (37%). Kvantitativnom analizom moguće je pretpostaviti centralnu ulogu ovih likova u drami.

Intencija autorke je bila da sve ženske likove igra jedna glumica, odnosno da ženski likovi predstavljaju identitete jedne žene koja nosi ime Rupica. U analizi, ove ženske likove smo posmatrali kao zasebne, jer svaki od njih predstavlja konkretni arhetip žene. Međutim, ako bismo uključili ideju da su svi ovi ženski likovi zapravo različite perspektive jedne žene, onda bismo nesumnjivo došli do informacije kako je najzastupljeniji lik u komadu Rupica sa učešćem od 68%. Ovakav rezultat kvantitativne analize potvrđuje primarnu ideju autorke da je ovaj komad metafora o (nasilju prema) Ženi (Marković, 2012: 65).

U drami je registrovano kako se najveći broj konfiguracija pojavljuje samo jednom. To govori o međusobnoj povezanosti svih likova. Scena sa Pecarošima ili Domorocima ima funkciju u ukazivanju na netrpeljivost kao uzrok i posledicu rata, a duo scene između Debila i Gadnog, Veselog i Junaka ukazuju na određeni društveni status koji ovi likovi zauzimaju. Najfrekventnija konfiguracija u komadu je ona u kojoj

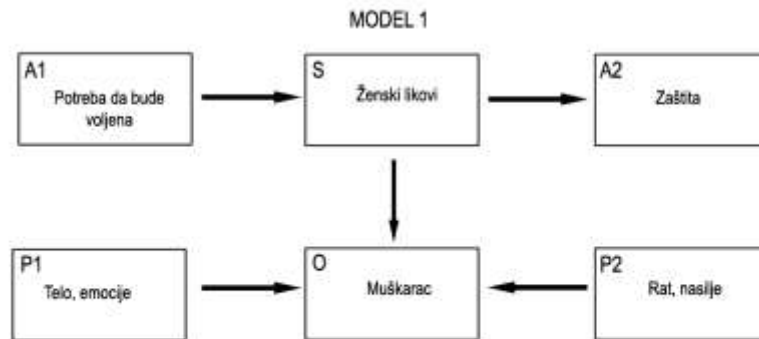
<sup>69</sup> Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.

<sup>70</sup> U daljem tekstu Devojčica, Psiholog, Laka ženska, Zarobljenica, Medicinska sestra.

učestvuju Junak, Gadni i Zarobljenica što odgovara osnovnom tematskom okviru drame koji se odnosi na metaforu o nasilju, prvenstveno prema ženi.

### 6.1.2. Aktancijalni model

Ustanovili smo jedan aktancijalni model koji na mesto subjekta postavlja ženske likove u komadu, a posredstvom kojeg je moguće ukazati na određene funkcije u sižejnoj strukturi komada.



Na mestu subjekta nalaze se svi ženski likovi u komadu. Zajedničko za ove likove je njihova pokretačka snaga oličena u snažnoj želji da budu voljene. Devojčica, Psiholog, Medicinska sestra žele Junaka, a Zarobljenica Veselog i zato su na mestu objekta njihove želje muškarci. Kao adresat takve želje nalaze se one same i potreba da imaju zaštitnika, ali i da bi se same brinule o nekome. Ono što im pomaže u njihovoj nameri su telo i osećanja. S druge strane, protivnik u njihovoj nameri je surovost (pred)ratnog stanja koje ne poznaje ljubav, već samo nasilje.

### 6.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova

Određivanjem šeme sličnosti i razlika između likova moguće je steći uvid u tematske ose u komadu.

Likovi	Junak	Gadni	Debil	Rupica	Masni	Veseli	Pecaroš 1	Pecaroš 2	Domorodac 1	Domorodac 2
Muško	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+
Nasilnik	+	+	-	-	+	-	+	+	+	+
Žrtva	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-
Moć	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+
Budućnost	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-

**Tabela 2. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Šine“**

Razlika između polova predstavlja prvu osu kontrasta među likovima. Autorka je sve ženske likove namenila jednoj glumici čime je naglasila univerzalnu priču o ženi. Zbog ovoga smo lik Rupice mogli tumačiti kao jedini ženski lik (sa mnoštvom umreženih identiteta), ali smo baš zbog arhetipskih odlika svakog lika, obuhvatili ove ženske identitete kao zasebne likove.

Iako je kontrast među polovima jedna od tematskih osa komada, u središtu pažnje nisu ljubavni odnosi, već odnosi između nasilnika i žrtve. Za sve ženske likove je zajedničko da su uvek žrtve u odnosu na muškarce, dok su u ulozi nasilnika uvek muški likovi. Moć muškaraca se materijalizuje posredstvom muškog polnog organa što se najeksplicitnije vidi u slučaju Masnog i Gadnog koji demonstriraju moć tako što siluju Rupicu (Devojčica i Zarobljenica), a Gadni koristi muški princip kako bi unizio Debila (uriniranje u ranac). Pored toga što koriste pol kao sredstvo pomoću kojeg ilustruju nadmoć nad slabijim, pojedini nasilnici pronalaze podršku i u svojoj teritorijalnoj i nacionalnoj pripadnosti. Junak i Gadni kao učesnici u ratu nisu dobrodošli ni na svojoj ni na tuđoj strani. Domoroci (predstavnici Dalmacije) i Pecaroši (predstavnici Vojvodine) izražavaju animozitet prema njima, a zahvaljujući svojoj snazi koju crpe iz domaćeg terena, provociraju i napadaju Gadnog i Junaka.

Debil je jedini muški lik u komadu koji ima ulogu žrtve. Njegova biološka determinisanost pokazuje njegovu *a priori* nepripadajuću poziciju. On ne može da bude deo sveta koji čine Gadni i Junak, a istovremeno ga baš ta specifičnost „čuva“ u odnosu na druge koji su poklekli pred užasima rata.

Pitanje budućnosti je relevantno samo iz perspektive Debila. On je jedini lik koji je zahvaljujući biološkoj determinisanosti izbegao posledice društva koje nije moglo da ga prihvati. On jedini završava zanat, pronalazi posao i odoleva užasima koje donosi rat.

Uprkos iskustvu drugačijeg sveta<sup>71</sup>, Zarobljenica ne može da se nada boljem, jer iz komentara Junaka: „A kad mu budeš rekla da te jebalo njih dvadeset. Bolje da te roknem.“ (Ibid: 97), zaključujemo kako budućnost nije moguća. Autorka ovom zajedničkom osobinom potcrtava ideju da u ratu stradaju svi, i žrtve i nasilnici. Eksplozija bombe u devetoj sceni potvrđuje kako i posle rata traju njegove posledice i da budućnost ne postoji za one koji su bili njegov deo.

Izdvajanjem određenih distinkcija i sličnosti među likovima, uočeno je kako je najznačajniji odnos između muškaraca i žena, kao i odnos između nasilnika i žrtve, što odgovara osnovnoj intenciji autorke da predoči priču o nasilju, najpre prema ženi.

#### **6.1.4. Konceptija lika**

Likovi u „Šinama“ ne doživljavaju nikakvu promenu kao posledicu razvoja u drami, ali ih ne možemo jednostavno odrediti kao statično koncipirane likove. Na to utiče „proces intenzifikacije strasti“ o kojem je govorio Romčević u svojoj metodologiji.

Nemogućnost likova da dožive promenu odgovara dramskoj atmosferi oličenoj u odustajanju od svake borbe i pasivnom prepuštanju užasima koji su ih zadesili. Autorka likove lišava mogućnosti da dosegnu samospoznaju i da dožive promenu, čime potvrđuje svet u kojem vlada pesimizam i rezigniranost. Nepromenljivost likova stvara utisak kako teže da se uklope u (ili da podnesu) sredinu u kojoj su se našli. Zaključujemo kako je zajednička odlika likova u „Šinama“ nemogućnost da bilo šta promene i na nivou društvenog, i na nivou psihološkog determinizma.

Likovi ne poseduju više mogućnosti na početku drame što svedoči o izostanku dimenzije širine. Oni su žrtve i uoči, i za vreme, i nakon rata. Jedino poistovećivanjem sa zločincima oni mogu da (fizički) prežive rat. Svako od njih (nesvesno) pristaje da preuzme ulogu nasilnika (Junak, Gadni, Masni, Veseli, Pecaroši, Domoroci) kako se ne bi našli u ulozi žrtve. S druge strane, lik Rupice preuzima ulogu žrtve i na taj način postaje neizostavni član društva koje je determinisano ratom. Svaki postupak likova je motivisan težnjom da preuzimanjem određenog obrasca ponašanja podnesu ratno stanje, te iz tog razloga kod njih ne uočavamo promenu, već samo proces u kojem se intenzivira njihova uloga nasilnika, odnosno žrtve.

---

<sup>71</sup> Rupica Zarobljenica se seća odlaska na koncert koji funkcioniše kao prostor nekadašnje sreće.



Iako ne možemo govoriti o promeni kao o rezultatu njihovog unutrašnjeg preokreta, promene do kojih dolaze ovi likovi su rezultat njihove sve veće potrebe da postanu nasilnici – najpre se njihova uloga nasilnika ogleda u uriniranju u torbu Debila (Gadni) ili seksualnom provociranju školskog psihologa (Junak), a završava ubistvom i silovanjem.

Likovi Gadnog, Junaka i Veselog pokazuju nesklad između unutrašnjeg života i spoljašnjeg ponašanja što svedoči o postojanju dimenzije dubine. Spoljašnjim ponašanjem se pokazuju kao nemilosrdni, ali unutrašnji život pokazuje njihovu slabost. Tako na primer: Gadni koji zlostavlja Debila, ubija Veselog i Junaka i siluje Zarobljenicu, pokazuje i svoju drugačiju stranu kada priča o tužnom detinjstvu, nasilnom dedi i odlasku u rat protiv svoje volje. Junak pokazuje svoju surovu stranu učešćem u ratu, a pričom o nekadašnjem životu kada je igrao odbojku i iskazivanjem samilosti prema Zarobljenici, uviđamo da je njegov unutrašnji život drugačiji od njegovog ponašanja. Veseli takođe ispoljava okrutnost u ratu, a empatija prema slabijima, kao i njegovo sećanje na susret sa devojkom i odlazak na koncert *Strenglersa*, ukazuju kako je željan ljubavi i „normalnog“ života.

#### **6.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika**

Likovi Rupice, Gadnog, Junaka, Debila i Veselog pripadaju višedimenzionalnim likovima. O tome govore odlike koje su preuzete sa više disparatnih nivoa.

Rupica je najpre određena biološkim karakteristikama: Ona je žensko, a u zavisnosti od toga da li je Devojčica, Psiholog, Laka ženska, Medicinska sestra ili Zarobljenica, variraju njene godine. Autorka naznačava da su Psiholog i Zarobljenica malo starije od ostalih, dok samo ime Devojčica implicira da je reč o izrazito mladoj ženskoj osobi. Takođe, činjenica da je Zarobljenica Bosanka, a Laka ženska Dalmatinka, nema samo informativni značaj, nego i predstavlja novu dimenziju sa koje je moguće tumačiti dati lik.

Emotivni status ženskog lika je uvek određen preko muškog lika uz koji se pojavljuje. Devojčica je zaljubljena u Junaka, jer mu sedi u krilu i pristaje da zbog njega podmetne lažne novčanice, Psiholog pokazuje seksualnu želju prema Junaku, Medicinska sestra izjavljuje ljubav Junaku, Laka ljubi Gadnog, a Zarobljenica se seća vremena provedenog sa Veselim.

Društveni status ovog ženskog lika u najvećem broju slučajeva ima veze sa njenim podređenim položajem u odnosu na muškarce. Devojčicu teraju na kriminalne radnje i na ljubljenje sa Debilom, Psihologa unižavaju uvredama na račun seksualne aktivnosti, Laku žensku i Zarobljenicu posmatraju kao seksualne objekte.

Još jedna karakteristika koju uviđamo kod Rupice je fizički izgled koji je uvek u vezi sa seksualnošću. Najeksplicitniji primer su Laka ženska koja je jeftino izazovno obučena i Zarobljenica koja je polugola.

Gadni je lik za kojeg znamo da je muškarac u regrutnom uzrastu. Drugi dispartni nivo je njegov društveni status koji govori da je reč o liku koji dolazi sa društvene margine; problematično detinjstvo, odlazak u popravni dom i rat. On je ujedno i delinkvent i ratni zločinac. Preko nivoa koji se odnosi na njegovo ponašanje saznajemo kako je njegovo ponašanje progresiralo: u mladosti se izivljavao nad Debilom, a u ratu je ubijao, silovao. Posredstvom porodičnog statusa uviđamo da dolazi iz disfunkcionalne porodice u kojoj je ulogu stuba imao deda koji ga je terao da radi, ništa nije hteo da obezbedi njihovoj porodici, maltretirao je čak i sopstvenog sina, ali je zato bio ponosan kada je tek stasalog unuka otpratio u vojsku.

Junak je određen posredstvom biološke dimenzije: muškarac u regrutnom uzrastu. Posredstvom Psihologa saznajemo: „Ovaj dasa ima jako finu majku, ne bi verovala, nešto brat mu poginuo na motoru, on se izvukao, nisam mogla da verujem kako fin svet. Samo su nešto propali sa parama.“ (Ibid: 78). Njegovo ponašanje najbolje se oličava u sledećem autokomentaru: „(...) klao bi, ubio bi, ne bi silovo...“ (Ibid: 88).

Debil je najpre određen svojim biološkim karakteristikama. I on je muškarac u regrutnom uzrastu. Međutim, njegova najznačajnija karakteristika je mentalna retardacija. Rođenjem je predodređen da bude izuzetak u svojoj okolini. Ta diferencijacija utiče na njegovu stalnu izopštenost iz društva, ali i na jedinstvenu šansu da ne preuzme obrazac ponašanja agresora. Jedan od aspekata za tumačenje ovog lika je porodično stanje. Oca su mu ubili, a majka je umrla na porođaju, odgajila ga je baba, bivša profesorka zbog koje je uspeo da završi redovnu školu. Njegovo ponašanje oličeno je u nastojanju da se prilagodi okolini, ali prirodna determinisanost ga sprečava u tome.

Lik Veselog je takođe određen posredstvom različitih dispartnih nivoa. Biološki nivo ga određuje kao muškarca, malo starijeg od ostalih likova, a možemo ga tumačiti i u

skladu sa njegovom pojavom – najčešće je obučen u uniformu. Njegov položaj u društvu govori da je predvodnik, ali njegovo ponašanje ukazuje da su njegove dominantne odlike samilost i empatija koje iskazuje prema ženama, prevashodno prema Zarobljenici i Devojčici kada pokušava da ih zaštiti od nasilnika.

#### **6.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika**

Kod otvoreno koncipiranih likova izražena je razlika između njihovih individualnih odlika i socijalne determinisanosti. Iako su svi likovi mahom preuzeti sa društvene margine, oni pokazuju i individualne odlike koje su kontradiktorne takvom socijalnom statusu. Rupica pored toga što je seksualno promiskuitetna, okrenuta telu (Laka ženska), povodljiva (Devojčica, u sceni kada pristaje da poturi lažne novčanice), učestvuje u zlostavljanju (Devojčica, ismeva se Deбилu), ona je romantična, zaljubljena, odana i izvan svega, njen status žrtve ne dozvoljava da je svedemo isključivo na njenu socijalnu determinaciju.

Gadni pored toga što je surov, destruktivan, nasilan, agresivan, on je i nesrećan zbog činjenice da je mimo svoje volje morao u rat, da je odrastao pod dedinim rigoroznim pravilima, lišen emocija, nesrećan zbog svoje nepripadnosti: „Nisam se uplašio, samo sam se rastužio. Ti sad obučeš uniformu i niko te ne gleda lepo.“ (Ibid: 83).

#### **6.1.5. Karakterizacija**

##### **6.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije**

###### **6.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Autorka podjednako koristi autokomentar i komentar sa strane. O Deбилu saznajemo posredstvom dijaloških komentara izrečenih od strane Gadnog čija je funkcija da ga ponize i uvrede. Gadni će otkriti vrlo lične informacije o nesrećnom životu Debila (smrt roditelja, neželjena trudnoća, odrastanje sa babom) i tako ujedno pružiti autokomentar, kojim se pokazuje surovost i beskrupuloznost govornika (Gadnog). Takođe, Deбил će reći: „To su moji drugari. Ja hoću da budem kao oni.“ (Ibid: 78) i time će pružiti eksplicitni autokomentar na račun svoje želje da postane deo društva i uklopi se u sredinu.

Gadni će posredstvom autokomentara potvrditi svoju funkciju delinkventa: do detalja će Psihologu prepričavati izivljavanje nad Debilom (prejedanje na rođendanu, brisanje zadnjice peškirom, uriniranje u torbu). Seksualno će provocirati Psihologa: „Nemaš pojma kako ću posle da drkam na te dlačice ispod čarapa tih jeftinih, mora da smrdi jezivo.“ (Ibid: 77), a komentar upućen Psihologu: „Smrzlo mi se govno.“ (Ibid) pokazaće kako se ničega ne plaši.

U četvrtoj sceni Gadni je vojnik i posredstvom dijaloškog komentara pruža značajne informacije o svojoj prošlosti. Komentar o dedi nasilniku ima funkciju u autokarakterizaciji govornika. Informacijama o nesrećnom detinjstvu možemo da uvidimo jedan od uzročnika njegovog destruktivnog ponašanja.

Komentari Domorodaca se kreću u dva osnovna pravca: karakterizacija Lake ženske kao promiskuitetne i karakterizacija Gadnog kao neprijatelja. S obzirom da su komentari dati iz perspektive predstavnika „katolika iz velikog hrvatskog lučkog grada“ (Ibid: 65) jasno je da je po sredi subjektivni stav oličen u nacionalističkim predrasudama.

Gadni pruža autokomentar povodom nošenja vojničke uniforme i viđanja sa Lakom ženskom: „Šetam sa ribom, svi me nešto gledaju loše, noću razmišljam ko će da me zakolje u kasarni.“ (Ibid: 83). Iz ovog komentara uviđamo kako i kod Gadnog postoji određena doza straha i svesti o nepripadnosti. To potvrđuje komentar koji Domoroci upućuju Gadnom: „Doša si ovde da vodaš našu piju preko rive i da joj kupuješ đelate, sutra triba da ti padne nešto gore na pamet, prekосуtra ćeš nam se uselit, da ti jeben mater, ne može.“ (Ibid: 87).

Komentari nakon rata koje izgovaraju Pecaroši veoma su slični komentarima pre rata koje su dali Domoroci. Domorocima je smetala nacionalna pripadnost vojnika, a Pecarošima ožiljci Junaka. Prisustvo devojke (Lake i Medicinske sestre) učestvuje u intenziviranju njihovog besa prema Gadnom/Junaku, iz čega vidimo kako pripadnici određenih teritorija (Split/Vojvodina) žene doživljavaju kao svojину samo zato što dolaze iz istog mesta.

Rupica je najčešće dovedena u vezu sa seksualnim promiskuitetom. To se najbolje vidi iz komentara drugih likova. Masni će tako Devojčicu nazvati „najstrašnijim ološem“ (Ibid: 74) i reći: „Jeste mala drolja, ali nije fukos.“ (Ibid: 75). Zatim, eksplicitni komentar

Gadnog upućen Lakoj ženskoj: „Ti voliš kurac.“ (Ibid: 82) ima funkciju karakterizacije, jer upućuje na njen promiskuitet.

Posredstvom monološkog komentara sa strane koji daje Psiholog dobijamo veoma značajne podatke u vezi sa likovima. S obzirom da ih Psiholog izgovara trećoj osobi preko telefona, evidentno je da ne postoje strateški ciljevi zbog kojih bismo pomenute informacije tretirali kao neistinite. Posredstvom ovog komentara saznajemo kako je Gadni „smrt u boji“ (Ibid: 76), za Junaka da je „zgodan i glavni frajer u školi“ (Ibid), za Debila – „(...) ne znam kako nije u specijalnoj. Baba mu je bila profesorka u školi... Isterao nekako, stigao do kraja. Blaga retardacija. Mada...Ne znam...Lep je kao anđeo. Njega su nešto gadno maltretirali...“ (Ibid).

Informacije značajne za Junakovu sudbinu saznajemo posredstvom autokomentara: „Namestili mi silku, nikad ne bih silovo, nikad, klao bi', ubio bi', ne bi silovao...“ (Ibid: 88). Ovde dobijamo informaciju kako je Junaku namešten odlazak u zatvor za zločin koji nije počinio. Njegovo opravdanje ne ukazuje na njegovu nevinost (Veseli će pružiti informaciju o Junakovom napadu na žandara), ali istovremeno pruža značajne informacije o njegovom stavu o seksualnim zločinima.

U poslednjoj sceni, u razgovoru Veselog i Zarobljenice dobijamo značajnu informaciju o Veselom. Oni će govoriti o njegovom osmehu čak i za vreme ubijanja, ali će takođe otkriti kako nikada nije seksualno napastvovao ženu. To je i osnovna diferencijacija između Junaka i Veselog s jedne strane, i Gadnog sa druge.

Komentari o budućnosti kreću se uvek u pravcu fikcije, jer autorka posredstvom svojih likova naglašava kako budućnost nije moguća. Zarobljenica nikada neće moći da ima porodicu, Junak nikada neće moći da „ide u blok i nađe neku šljaku“ (Ibid: 113), Veseli i Zarobljenica nikada neće prošetati gradom. Posredstvom ovih komentara stvara se slika bezizlaznosti i besmisla.

#### **6.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Milena Marković nam pruža listu dramatis personae i uz svaki lik pruža komentar koji ga bliže određuje. Uz imena poput Gadnog i Masnog koja aludiraju na njihovu spoljašnju i unutrašnju odvratnost, autorka pruža komentar: „Gadni – ne želite da znate“ (Ibid: 64) čime eksplicitno potvrđuje karakter ovog lika. U napomenama stoji kako lik Gadnog i Masnog igra isti glumac što ukazuje na određenu osu sličnosti između ova dva

lika. Slično je i sa Veselim čije ime korespondira sa komentarom autorke: „Veseli koji se stalno smeje“ (Ibid). Lik Debila je takođe nosilac karakterišućeg imena što autorka i potvrđuje u komentaru: „Debil je ono što mu ime kaže“ (Ibid).

Nazivajući protagonistu Junak, autorka nedvosmisleno potvrđuje njegovu funkciju nosioca dramske radnje, ali istovremeno kroz delo uviđamo kako bismo pre mogli da govorimo o antijunaku, s obzirom da je uočeno napuštanje tradicionalnih vrednosti karakterističnih za dramskog junaka. Ova konstatacija ne umanjuje njegovu funkciju u drami što naglašava i autorka, pružajući komentar: „Junak je onaj što je potreban za priču“ (Ibid).

Potom, tu je niz imena koje je autorka odabrala za svoje likove, a koja služe kako bi naglasili zanimanje lika: Psiholog, Medicinska sestra, Pecaroši, dok ostali nazivi za ženske likove ukazuju na njihovu dominantnu crtu u određenom trenutku u komadu. Tako naziv Devojčica ukazuje na njene godine starosti, Laka ženska na njeno promiskuitetno ponašanje, a Zarobljenica na njen podređen položaj za vreme ratnog stanja. Ime Rupica predstavlja univerzalno ime za sve ženske likove u komadu i takođe predstavlja direktnu aluziju na njen status u društvu koji je dat iz muške perspektive – seksualni objekat.

### **6.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

#### **6.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

U drami je naznačeno: „Junak drži Rupicu u krilu, Gadni nonšalantno puši, a Debil stoji sa strane i hoće da se pridruži.“ (Ibid: 67). Radnja svakog od likova je u službi ukazivanja na njihov karakter. Iz ovoga vidimo kako Junak ima moć nad ženskim likovima, Rupica (Devojčica) je u funkciji seksualnog trofeja, Gadni je sklon porocima i zauzima ulogu vođe, a Debil želi da bude deo društva kojem ne pripada.

U prvoj sceni „Zid“ možemo videti kako radnja i ponašanje karakterišu Gadnog. On uzima kaiš od Debila i nosi ga oko vrata, urinira u Debilovu torbu. Ovi postupci ga karakterišu kao nasilnika. Istovremeno, Debilovo bespogovorno slušanje Gadnog i nemogućnost da mu se suprotstavi, ukazuju na njegovu želju da postane deo tog društva, i karakterišu ga kao žrtvu.

Posredstvom ponašanja Masnog možemo uvideti neke od najznačajnijih odlika važnih za karakterizaciju ovog lika. Pored toga što vređa i omalovažava Devojčicu, on je i siluje što ukazuje na nasilništvo i brutalnost kao osnovne karakteristike njegovog lika.

Jedna od osnovnih karakteristika Devojčice odnosi se na njen odnos prema muškarcima: ona će štititi Junaka i pristati da za njega izvrši kriminalne radnje čime se potvrđuje najpre njena naivnost, a potom i njena želja da se dopadne muškarcima po cenu sopstvenog dostojanstva i života.

Ponašanje Lake ženske odgovara njenom nazivu. Naznačeno je: „Rupica ljubi Gadnog vojnika, on je stalno gura. Ona je pijana, on je zbunjen.“ (Ibid: 82). Slika lokalne devojke koja se zabavlja sa vojnikom predstavlja stereotipnu sliku promiskuitetne devojke. Ipak, pored toga što je dominantna odlika Lake – promiskuitet, njeno ponašanje oličeno u drskom odgovaranju Domorocima i činjenici da nije pobjegla u sukob sa Domorocima u službi je karakterizacije njenog lika, odnosno ukazuje na njenu odanost i hrabrost.

Verbalnim autokomentarima odgovara i vizuelna prezentacija Psihologa, jer je ona obučena u pripijeni kostim, osvežava se higijenskim maramicama, stavlja karmin i parfem neposredno pre razgovora sa problematičnim učenicima (želi da im bude seksualno privlačna). Takođe, u službi karakterizacije je i njeno ponašanje koje se ogleda u pristanku na seksualnu provokaciju učenika čime se potcrtava njena seksualna slabost i nepostojanje etičkog kodeksa.

Kostim namenjen Zarobljenici je oskudan u momentu dok je u zarobljeništvu, a u raju je u beloj haljini. Ovakav kostim je najavljen već u sceni u zarobljeništvu kada Zarobljenica mašta o „beloj haljini koja joj dobro stoji kada pocrni“ (Ibid: 92), a istovremeno simbolizuje njenu nevinost i status žrtve.

U drami su registrovani sledeći scenski prostori: spoljašnji prostor oko škole<sup>72</sup>, kancelarija školskog psihologa, morska obala, blok, bunker, most, obala jezera, raj.

Spoljašnji prostor oko škole ukazuje na iskrivljen svet u kojem ne postoji istinsko detinjstvo, jer nasuprot bezbrižnosti i igri, vladaju nasilništvo (Gadni), seksualno iskorišćavanje (Junak), kriminalne radnje (Devojčica). Napuštanjem tradicionalnog

---

<sup>72</sup> na verziji pronađenoj na <http://www.tvorac-grada.com/forum/viewtopic.php?t=12911&sid=e055b3edb41e7555fdf3e89c85fe70f7> stoji kako je u pitanju prostor kod škole

značenja škole, autorka nas uvodi u svet u kojem deca isuviše brzo odrastaju, naviknuta na bedu i dokolicu, vreme provode u smišljanju izopačenih igara i puteva preko kojih će doći do bilo kakvog finansijskog dobitka. Vrhunac ove izopačene slike fokusirane oko škole je čin silovanja i samoubistvo tinejdžerke kao posledica potpuno devijantnog sveta.

Kancelarija školskog psihologa zamišljena je kao niz bolničkih soba, ograđenih paravanima što ukazuje na sličnost sa bolnicama u kojima nema dovoljno mesta, pa pacijente odvajaju jeftinim zavesama i tako obezbeđuju minimalnu privatnost.

Morska obala i obala jezera su prostori na kojima se susreću dve konfrontirane strane: pripadnici određene grupe i vojnici. Na naturalističkom planu prostor mora ukazuj na područje koje naseljavaju Domoroci – Splićani, a prostor jezera ukazuje da se tu nalaze Pecaroši – „seljaci sa severa Srbije“ (Ibid: 65). Prostor vode bi trebalo da simboliše slobodu, život, a u ovom komadu, reč je o prostoru koji postaje poprište sukoba. Razlikom između podrazumevanog i predstavljenog, autorka naglašava kako u ratu sve gubi pređašnje značenje i postaje predmet politizovanih i iskrivljenih perspektiva.

Iako nigde u tekstu ne postoji eksplicitna informacija da se ranjeni Junak i Zarobljenica nalaze u ratnom bunkeru, možemo pretpostaviti da je reč o takvom prostoru. Na naturalističkom nivou prostor bunkera je adekvatan za skrivanje ranjenika i zarobljenika, ali na simboličkom planu, tajni, mračni, skućeni prostor bunkera je odabran kako bi ukazao na najužasnije stvari učinjene za vreme rata: silovanje, ubijanje, mučenje. Pored toga, mrak laguma u kojem vladaju smrt i nasilje odgovara emotivnom stanju likova koje se odlikuje strahom od smrti i nagonom za ubijanjem.

Autorka nam pruža informaciju da se Veseli i Zarobljenica nalaze na mostu koji pripada prostoru prošlosti. Most simboliše spajanje različitosti (ona je iz Bosne, a on iz Srbije) i predstavlja nekadašnji temelj za stvaranje ljubavi. Prostor beogradskog bloka u kojem se igrala košarka i odbojka, takođe pripada prošlosti i nekadašnjem prostoru sreće. Oba prostora više ne postoje i održivi su jedino kao prostori sećanja na vreme u kojem je vladala radost. Iako maštaju o ponovnom susretu na ovim prostorima, i Junak i Veseli i Zarobljenica su svesni da ti prostori više nikada neće postojati.

Prostor Raja predstavljen je kao fikcionalni prostor u kojem postoji bolji život. Rezervisan je za Veselog i Zarobljenicu. Ona pripada ovom mestu zbog čiste duše i



mučeničkog života. On mu pripada, jer po sopstvenom priznanju nikada nije izvršio nasilje prema ženi, ali zbog toga što svojim preispitivanjem ukazuje na kajanje i otkriva svoj status žrtve.

Jedan od važnih elemenata u drami zauzimaju muzika i zvuci. Dečija pesma kojom počinje prva scena je pesma Ljubivoja Ršumovića „Čini mi se vekovima, vuk sa ovcom nešto ima“. Ova dečija pesma predstavlja aluziju na temu nasilja koja je u prvoj sceni prikazana u odnosu između dva dečaka, Gadnog i Debila.

Pesma „Sve je lako kad si mlad“ *Prljavog kazališta* s jedne strane ukazuje na mladost junaka koja umesto da se kreće u pravcu naslova pesme ukazuje na nemire i probleme sa kojima se suočavaju mladi neposredno pred rat.<sup>73</sup> Pesma kojom počinje rat je cinični prepev srpske folk pesme „Mirno spavaj Nano“ i njena funkcija je najavljuvanje zločina i užasa za vreme rata 90-ih. Bećarac koji je odabran da najavi scenu nakon rata ukazuje na kontradiktornost između šaljive pesme i događaja koji impliciraju kako užasi rata još uvek traju. Poslednja pesma prethodi sceni u raju. Za nju Milena Marković kaže da je tek započeti song. Ljuljaške i smeh asociraju na igru i bezbrižnost koje likovi u drami nisu iskusili kada je za to bilo vreme.

Autorka naglašava kako se svaka scena završava zvucima: „Oni su kombinacija klanja svinja, harmonike, smeha, ljudskih jauka i zapomaganja, ali tako pomešani da se ne raspozna odmah šta je u pitanju.“ (Ibid: 64). Odabrani zvuci potvrđuju dominaciju naturalizma, ali istovremeno stvaraju efekat polifonije i sinestezije koje neosporno na simboličkom planu asociraju na uznemirenost, smrt, bol.

#### **6.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Milena Marković koristi implicitnu tehniku karakterizacije kako bi ukazala na kontraste između likova.

Autorka je kao osnovnu temu komada izdvojila priču o nasilju, naročito prema ženama. Oslanjajući se na ovu temu, možemo uočiti kako su likovi kontrastirani u odnosu na njihove postupke prema ženama. Tako je napravljena osnovna distinkcija između likova koji su počinili nasilje prema ženama: Gadni i Masni, te Veseli i Junak koji po sopstvenom priznanju to nikada ne bi učinili.

---

<sup>73</sup> Pretpostavljam kako nije slučajno što se autorka odlučila za pesmu ove grupe poznate po propagiranju ideje hrvatskog patriotizma za vreme rata.

Svi ženski likovi iskazuju zavisnost od muškaraca i slabost prouzrokovanu polnim odlikama, te se to izdvaja kao referentna tačka u karakterizaciji ženskih likova. Devojčica je silovana zbog usluge koju je činila Junaku, Psiholog ponižena zbog Junaka, Laka dobija šamare jer izlazi sa Gadnim, Zarobljenica zbog Veselog nije odmah ubijena, već silovana, pa ubijena, Medicinska sestra je napadnuta zbog Junaka. Svi ženski likovi su predstavljeni u odnosu na muškarca i svi su žrtve fizičkog i(li) psihičkog nasilja.

Pored toga što su žrtve batina i silovanja, nazivaju ih i pogrđnim imenima Devojčica (*jadnica, drolja*), Laka (*glupača*), Medicinska sestra (*fanfulja*), Zarobljenica (*cupi, jadnica*), Psiholog (*kokoška glupa*). Ovde se vidi kako je za sve ženske likove zajedničko njihovo tretiranje kao nižih bića i konstantno dovođenje u vezu sa seksualnim činom i promiskuitetom.

## **6.2. Analiza leksike i govora**

### **6.2.1. Dijalektizmi i lokalizmi**

Govor junaka u drami „Šine“ se odlikuje različitim dijalektima što je na naturalističkom planu obrazloženo činjenicom da likovi pripadaju različitim teritorijalnim prostorima. Na simboličkom planu, njihov govor ukazuje na zatvorene kolokvijalne grupacije koje se suštinski ne razlikuju. Tumačeno u kontekstu socioloških prilika (rat), možemo uvideti kako svaka od ovih grupa koristi kolokvijalni govor kako bi naglasila svoj nacionalni identitet, dok sadržaj izgovorenog ukazuje na zajedničku referentnu tačku – svi likovi govore jezikom straha i besa.

U drami je uočeno nekoliko grupa različitih dijalektičkih odlika:

- Dalmatinski govor (Domoroci, Laka ženska): u prvom licu prezenta je prisutan glas n (Domorodac 1: „Nisan“ (Ibid: 80)), mnoštvo italijanskih izraza (*riva, pija, delat...*), gubljenje završnog samoglasnika (Domorodac 2: „Doša si ovde.“ (Ibid: 87)), gubljenje glasa h u genitivu množine, pretvaranje h u v, pretvaranje „o“ u grupu „ija“ (Domorodac 2: „Pa šta sam ja uradija?“ (Ibid: 80)), ikavica (Laka ženska: „Ja volim svoga didu“ (Ibid: 81)), infinitiv, izrazi karakteristični za ovo područje (*malica, kužiti, pržno, dir, muškardin*), itd.

- Vojvođanski govor (Pecaroši, Medicinska sestra): gubljenje glasa h, sažimanje grupe „ao“ u „o“ (*pos' o*), izrazi karakteristični za ovo područje (fanfulja, lola)<sup>74</sup>.
- Bosanski govor (Zarobljenica): ijekavica<sup>75</sup>, vokabular karakterističan za ovo podneblje (*tufahije*).

Ostali likovi govore jezikom beogradskih ulica u kojem dominiraju izrazi sa visokim stepenom asocijativnosti, žargoni, vulgarizmi. Ovakav leksički fond odgovara njihovoj socijalnoj determinaciji: oni su najpre delinkventi, a potom i ratni zločinci. Njihovo ponašanje je u uzročno-posledičnoj vezi sa socijalnim uslovima u kojima žive – vreme uoči, za vreme i posle rata. Kao i u slučaju ostalih govornih grupa, i oni govore jezikom nesigurnosti. Potaknuti besparicom i duhovnom učmalošću upuštaju se u kriminalne radnje. Svoj bes prema društvu koje ih je zapostavilo, (najpre) iskaljuju posredstvom ugnjetavanja slabijih (uriniranje u Debilovu torbu, bacanje njegovih ličnih stvari u kontejner, nedolično ponašanje na rođendanu), nepoštovanja autoriteta (neprikladan razgovor sa Psihologom), sitnih kriminalnih radnji (poturanje falsifikovanih novčanica), da bi njihovo delinkventsko ponašanje preraslo u ozbiljne kriminalne radnje (silovanja, ubistva). Jezik kojim govore je refleksija takvog odnosa prema svetu i on se znatno razlikuje na početku i u sredini drame. U prvom delu dominiraju skatološki vulgarizmi, poštapalice koje uočavamo u omladinskom govoru, dok se kasnije registruje dominacija seksualnih vulgarizama i žargona koji dolaze iz kriminalnog miljea.

### 6.2.2. Žargon imenovanja

U drami je registrovano ukupno 17 imenitelja za muške likove koji su nosioci negativne kvalifikacije. U najvećoj meri su u pitanju nazivi koji aludiraju na nizak koeficijent inteligencije, pa su uočeni sledeći nazivi: *budala*, *debil*, *idiot*, *mentol*, *majmun*, ali i imenitelji u službi karakterizacije na osnovu bahatog ponašanja i kukavičluka: *stoka*, *smrt u boji*, *papan*, *ološ*, *pizda*, *pička*, *gadni*, *bolesnik*. Najveći broj ovih imenitelja je izrečen od strane Rupice (55,56%), dok ostali likovi ukupno imaju udeo u imenovanjima muškaraca sa negativnim predznakom od 44,44%. Pored ovih

<sup>74</sup> U online verziji drame postoje varijante reči *pos' o* i *lola*, dok u štampanoj verziji one izostaju.  
<http://www.tvorac-grada.com/forum/viewtopic.php?t=12911&sid=238699c8d9660a30253dbad656a167e7>

<sup>75</sup> Takođe, registrovana samo u jednom slučaju u online verziji: Rupica: *Umrijećeš*.

imenitelja, registrovani su imenitelji upućeni muškim likovima, ali koji su nosioci pozitivnih vrednosti: *dasa, baja, faker, brat, burazer, batica, ortak, muškardin*. Najveći broj ovih imenitelja je izrečen od strane muških likova 94,44%, dok je od strane ženskog lika izrečen samo u jednom slučaju, kada Psiholog govori za Junaka da je *dasa*. Iz ovoga možemo pretpostaviti kako su pozitivne kvalifikacije upućene muškim likovima rezervisane za govor, takođe, muških likova, jer su ortački kodeks i upotreba odgovarajućih leksema održivi isključivo u muškim odnosima.

Za razliku od muških imenitelja, svi imenitelji za ženske likove su izrečeni od strane muškaraca. U najvećoj meri reč je o negativnim kvalifikacijama koje imaju veze sa seksualnim promiskuitetom: *fukos, fuksa, drolja, cupi, fanfulja, ološ*; sa atraktivnim izgledom koji je povod da je posmatraju kao seksualni objekat: *cica, riba*; pežorativni nazivi na račun inteligencije: *glupača, kokoška*. Najzastupljeniji imenitelj je *jadnica* koji Zarobljenici upućuje Junak što odgovara njenom položaju ratne zarobljenice, ali istovremeno ukazuje na inferiorni položaj žene koja je u nemilosti muškaraca. Kod Junaka je uočena navika u upotrebi imenitelja žena sa pozitivnom kvalifikacijom poput *sreća* i *lutka*. Činjenica da ih izgovara bez svesne namere, kao poštapalicu u govoru, svedoči o tretiranju žene bez uvažavanja njenih individualnih osobina, jer on ove nazive ne upućuje Rupici zbog nje same, već bi ih uputio bilo kojoj ženi kojoj se obraća.

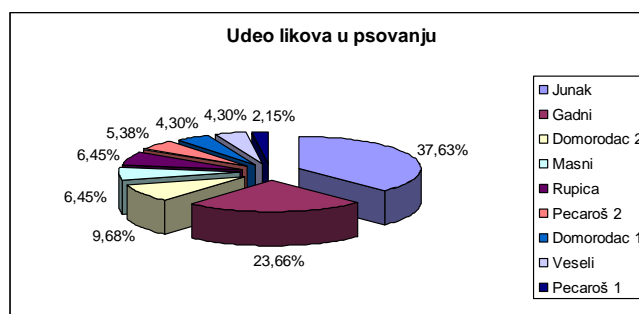
### 6.2.3. Omladinski žargon

U drami je primećeno učestalo javljanje lekseme *roknuti* u značenju *ubiti*. S jedne strane, to odgovara činjenici da se radnja događa u periodu rata, a s druge strane, uviđamo kako likovi u ovom komadu ne prezaju ni od čega, već se služe najgnusnijim načinima da opstanu. Mapirano je čak 16 ponavljanja ovog izraza i svaki se odnosi na Rupicu. Najveći udeo u upotrebi ove lekseme zauzima Junak (93,75%), pa Gadni (6,25%). Međutim, u drami je uočeno kako ove izraze upotrebljava Junak kako bi Zarobljenicu spasio od užasa koji nadolaze – silovanje, mučenje i bolna smrt. Ovim se ukazuje na upotrebu jedne reči negativnog značenja u relativno humanom kontekstu. Ovaj izraz se odnosi isključivo na ženski lik što je karakteriše kao različitu u odnosu na muškarce po njenoj ulozi žrtve.

Likovi u „Šinama“ se od najranijeg detinjstva suočavaju sa nemaštinom, odbačenošću (porodičnom i društvenom), dosadom, a bes prema svetu koji ih nije obezbedio i želja za opstankom reflektovani su i posredstvom verbalnog diskursa. U njihovom rečniku dominiraju žargoni koji imaju veze sa kriminalnim radnjama: *silka* – *silovanje*; *murija* u značenju *policija*; *valjanje* u značenju *nezakonito preprodavanje*; *nabosti* – *udariti*; *urađen ko bulja* – *drogiran*; kao i mnoštvo izraza koji pripadaju omladinskom žargonu: *šorati* – *mokriti*; *klonja* – *toalet*; *vuglija* – *glava*; *čuka* – *sat*; *smarati* – *dosađivati*; *šljaka* – *posao*; *gajba* – *stan*; *pokidati* – *pojesti, popiti*; *skidati mrak* – *razdevičiti, deflorisati*.

#### 6.2.4. Psovke i vulgarizmi

U analiziranoj drami, psovke zauzimaju značajan udeo u karakterizaciji likova. Analizom sadržaja uočena je dominacija seksualnih psovki – 63,44%, potom slede skatološki izrazi – 22,58% i ostalo – 21,51%. Poredak u upotrebi psovki i vulgarizama izgleda ovako: Junak (37,63%), Gadni (23,66%), Domorodac 2, (9,68%) i Masni (6,45%), potom Rupica (6,45%), Pecaroš 2 (5,38%), Domorodac 1 (4,30%), Veseli (4,30%) i Pecaroš 1 (2,15%), dok je Debil jedini lik koji ne učestvuje u psovanju i upotrebi vulgarizama (grafikon 2).



Grafikon 2. Procenat učešća likova u upotrebi psovki u drami „Šine“

Psovke koje koriste Junak, Gadni, Masni su pretežno uvredljive i izrečene kao pretnja. Domoroci i Pecaroši u najvećoj meri koriste psovke u funkciji poštapalice, ali upotrebljavaju i mnoštvo seksualnih vulgarizama. Rupica u najvećoj meri koristi skatološke psovke, ali i vulgarizme kao usputni element u razgovoru. Rupica kao jedini

ženski lik ne upotrebljava seksualne psovke što ukazuje da joj nisu pripadajuće. Istovremeno, njena uloga žrtve u najznačajnijoj tački u komadu je lišava takvog govora.

Jedini lik u komadu koji ne psuje je muški lik (Debil), ali je važno naglasiti da je kod njega najznačajnija determinanta stečena samim rođenjem. Njegova diferencijacija u odnosu na ostale likove proističe iz činjenice da je on po svom rođenju nepripadajući. Njegova psihološka različitost je uslov njegove socijalne izolovanosti, a potom i drugačije sudbine u vremenu rata. Iako Debil silno želi da se integriše u društvo, ono ga usled njegove različitosti, odbacuje. Istovremeno, to što Debil ne uspeva da postane deo društva ga udaljava od potrebe da postane nalik pripadnicima te grupe – surov, nasilan, besan, prestrašen, agresivan što je ujedno i uzrok izostanka rečeničnih konstrukcija poput psovki, vulgarizama koje odlikuju govor mržnje, besa i straha.

Najveći broj psovki koje izgovaraju ostali likovi proističe iz njihovog besa prema društvu koje ih nije duhovno, ni materijalno obezbedilo, ali i iz straha zbog svega što se dešava oko njih. Zato oni koriste agresiju: vređaju, prete, batinaju, siluju, ubijaju. Jezik služi kako bi tu agresiju reflektovali i na verbalnom planu. O tome svedoči niz novih psovki, nadograđenih, intenziviranih.

U drami je registrovana konstrukcija koju bismo mogli označiti kao specifičnu:

- Masni: „Ma jebaću ti mater malu u dupe da joj pička plače, razbiću te droljo mala!!!“ (Ibid: 74)

Ova psovka je specifična, jer je reč o autorskoj psovci. Autorka, osim što je osmislila psovku koja se sastoji od niza vulgarizama, ukazuje na poetsku funkciju ovog izraza. Data psovka je intenzivnija, jer je sadržana od sledećih funkcija: prvi deo je napisan kao pretnja gde se posredstvom majke opsovane ukazuje na fizički bol koji će joj naneti psovač, potom sledi deo u kome se eksplicitno navodi kako je reč i o seksualnoj pretnji, a pretnja analnim polnim odnosom ukazuje na još viši stepen patnje koji će opsovanoj biti nanesen. Psovač potom dodaje opis pretnji: *da joj pička plače* čime se vrši aluzija na simultano doživljeni orgazam i bol, i psovku završava pretnjom kojom vređa opsovane na račun seksualnog promiskuiteta (*drolja mala*). Formalno gledano psovka je osmišljena da svakom novom rečju ukazuje na viši stepen bola koji će iskusiti opsovana, te je reč o gradacijskoj konstrukciji psovke. S druge strane, cilj ove psovke nije isključivo

pretnja, već i način posredstvom kojeg autorka ukazuje na devijantnost sveta predstavljenog u komadu.

### **6.3. Drama „Šine“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

Kako je naznačeno, „Šine“ su komad koji govori o nasilju prema ženama, te je neosporno da je Milena Marković napisala komad prevashodno za ženu i o ženi. Pored različitih mogućnosti koje pruža ovaj komad, a koje se odnose na pristup analizi sa stanovišta feminističko-antropoloških teorija, odabarana su dva problemska pitanja koja su od esencijalnog značaja za povezivanje feminizma i konkretnog dramskog dela. Prvo pitanje se odnosi na žrtvenu poziciju žene tokom rata, a drugo pitanje se tiče modela muškosti kao pozitivno kodifikovanog patrocentričnog modela ponašanja. Naravno, drama kao ograničen izvor informacija ne poseduje mogućnost beskonačnog diskutovanja i analize o rodnim ulogama i posledicama odupiranja pravilima heteronormativne matrice, ali svakako omogućava prepoznavanje simptoma takvih tendencija u društvu, jer dramu nikako ne možemo posmatrati kao statistički uzorak društva, već isključivo kao subjektivno estetsko (pre)oblikovanje autora.

#### **6.3.1. Rat i viktimizacija žena**

Drama „Šine“ je smeštena u okrilje jedne od najdelikatnijih društvenih pojava (rat) što neminovno dovodi do pitanja o predstavnicima moći i potlačenih, i o posledicama rata. Govoreći o viktimizaciji, jasan je aksiom da su u ratu svi žrtve, ali se nastavak analize fokusira na likove koji odgovaraju definciji „onaj koji neopravdano ispašta“, gde ćemo uvideti kako su, u pogledu na dramu, najčešće žrtve rata ženskog roda.

U kontekstu feminizma, viktimizacija žena je posledica neravnopravnog odnosa moći između muškaraca i žena koji je uočljiv kako na globalnom društvenom planu tako i na ličnom planu (Nikolić-Ristanović, 2011). Radikalne feministkinje su dovele u vezu seksualnost i moć, ukazujući da kontrolisanjem ženske seksualnosti kroz nasilje, muškarci žene žele da učine podređenim (Zajović, Urošević, 2013).

Silovanje u ratu je tema koja je je mnogo puta obuhvaćena u feminističkim raspravama, a specifikum silovanja u ratu je prisutnost dvostrukog karaktera zločina – to

je istovremeno ratni, ali i rodni zločin. Upotrebom anatomske nadmoći, muškarci spovode nasilje nad ženom što govori o preduslovu nejednakih rodni moći. Braunmiller (Brownmiller) je silovanje u toku rata objasnila kao „pojačanu i produženu opresiju koja i inače postoji nad ženama u miru.“ (Braunmiller prema Nikolić Ristanović, 2011: 342). Odabirom žene za žrtvu, nasilnik s jedne strane ukazuje da svesno koristi fizičku i anatomske nadmoć kako bi savladao žrtvu, a s druge strane pokazuje kako sprovođenje sile i kontrole nad ženom direktno označava i ponižavanje ratnog neprijatelja, iz čega se stiče utisak kako su žene *a priori* u vlasništvu muškarca. Nikolić Ristanović ukazuje da se na taj način ispoljava dvostruka potlačenost žena: „između nje i muškarca“ i „moćnije i manje moćne strane u sukobu“ (Nikolić Ristanović 2011: 342). Takođe, silovanje pored toga što predstavlja fizički napad na ženu i njeno telo, istovremeno reflektuje dominaciju društvene moći (MacKinnon, 1987: 86).

Zarobljenica je žrtva ratnog silovanja. Prepoznavanje njenog rodnog, nacionalnog i društvenog identiteta, oblikuje ono što je Medenica u kritici predstave „Šine“<sup>76</sup> nazvao „potresnom paradigmom ljudskog stradanja na ovim prostorima.“ (Medenica, 2002)<sup>77</sup>. Uz pomoć falusoidne moći, Gadni uspostavlja kontrolu nad njenim telom, a poniženje i bol koji joj nanosi, prenosi i na neprijatelja. U osnovi ratnog nasilja krije se tendencija da se posredstvom sknavljenja materijalnog koje neopozivo pripada identitetu neprijateljske strane (na primer: sakralne institucije) ili u sknavljenju žena (što prema patrocetričnom društvu, takođe pripada muškarcu-neprijatelju), nanosi bol suprotnoj, neprijateljskoj strani. Istovremeno, „muškarci, po tradiciji, prisvoje silovanje „svojih žena“ kao dio vlastite muške patnje u porazu.“ (Braunmiller prema Zajović, Urošević, 2013: 8), čime se potvrđuje prethodno pomenuta hijerarhija u muško-ženskim odnosima. Izmučeno telo žrtve funkcioniše kao materijalni dokaz pobe jednog, a poraza drugog muškarca. Ono samo po sebi nije značajno, ni dovoljno, sve do momenta dok ne postane sredstvo putem kojeg se može nauditi muškarcu. Ovo je još jedan pokazatelj kako žensko telo u muškocentričnom svetu pripada muškarcu i kao takvo služi kao sredstvo uniženja „muškarca-vlasnika“.

---

<sup>76</sup> Predstava „Šine“, režija: Slobodan Unkovski, Jugoslovensko dramsko pozorište, premijera: 25.11.2002.

<sup>77</sup> <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=328268>



Istovremeno, važno je naglasiti da je u slučaju ratnog silovanja, osim želje za nanošenjem bola neprijateljskoj strani, po sredi ono što Lokar (1989) naziva „silovanje iz nužde“ koje je, u slučaju drame, uslovljeno ratom (izolovanost muškarca i odvojenost od žena). Zarobljenica u poslednjoj sceni u raju prećutkuje da je silovana, a ovakav postupak se može tumačiti kao posledica njenog osećaja krivice, ali i kao prepoznavanje društvene moći muškarca kojeg Zarobljenica želi da zaštiti tako što mu ne otkriva istinu o silovanju. Ovde uočavamo simptom registrovan i u stvarnom svetu da žena, čak i u slučajevima kada pati, pokušava da zaštiti muškarca i tako održava status podređenog pola. Ovde se može naslutiti i pristajanje žene na date društvene uloge – Zarobljenica svojim ponašanjem nastoji da sakrije istinu, jer je svesna društvene predstave o silovanoj ženi. Odnosno, Rupica nepriznavanjem da je žrtva silovanja potvrđuje sliku o silovanoj ženi kao o ukaljanoj i krivoj iz perspektive patrocentrične sredine. Isti slučaj je registrovan i za vreme njenog boravka u zarobljeništvu kada joj Junak govori da je bolja smrt nego silovanje i život nakon silovanja. Zarobljenica odbijanjem da prihvati svoj identitet silovane žene, ukazuje kako su u komadu upotrebljeni elementi preuzeti iz postojećih zakona stvarnosti – predstava androcentričnog društva prema kojoj je silovana žena sama kriva za svoju sudbinu.

### **6.3.2. Model muškosti**

Termin hegemonije muškosti veoma je značajan za priču o tradicionalno dodeljenim rodnim ulogama. Kao što su žene učene da budu nežne, pasivne, nesamostalne, tako se oformio i spisak poželjnih osobina koje bi trebalo da ima svaki muškarac. Model hegemonije muškosti služi da bi „marginalizovao sve druge modele muškosti.“ (Connel prema Popović, Duhaček, 2011: 314). Lik Debila poseduje odlike koje po tradiciji patrijarhalnog društva ne pripadaju prototipu „pravog“ muškarca – zavisnost od drugog, emotivnost, pasivnost, inferiornost, što postaje uzrok njegove socijalne izopštenosti i pozicije žrtve. Njegova biološka determinisanost razlog je njegovog neuklapanja u standardizovan model muškosti što postaje i razlog njegove socijalne determinacije.

Muškarci i žene se nesumnjivo razlikuju, ali kako je istakla Gejl Rubin: „uočljivije su sličnosti nego razlike između njih“ što nesumnjivo implicira kako nije po

sredi nikakva prirodna distinkcija, već je kontrast između muškaraca i žena, posledica društva. „Podela na polove ima za posledicu potiskivanje nekih odlika ličnosti kod praktično svakog ljudskog bića, i kod muškaraca i kod žena.“ (Rubin prema Papić, Sklevicky, 2003: 112). I kao što potiskivanje određenih odlika, samo zato što po tradiciji pripadaju određenom polu, utiče na marginalizaciju kako pojedinca, tako i čitavih grupa, isto se događa i sa prepoznavanjem određenih odlika koje se ne uklapaju u šablon društvenih rodnih uloga kao što je slučaj sa likom Debila. U ovome prepoznajemo patrocentričnu težnju da se ljudi podele isključivo prema tradicionalnim obrascima poželjnih oblika ponašanja, koja dovodi do narušavanja osnovnih ljudskih prava, kako žena, tako i muškaraca, odnosno prepoznajemo kako ta težnja deluje na sudbine datih likova, jer ova pojava registrovana na nivou stvarnosti nesumnjivo operira i na primeru fikcije. Kako smo ranije napomenuli, drama kao ograničen izvor informacija predstavlja i ograničen prostor za pronalaženje veze sa pojavama registrovanim na planu stvarnosti, ali nam takođe pruža svojevrsan uvid u ono što naslućujemo u stvarnom svetu. To najbolje uočavamo posredstvom ovako oštro kontrastiranih likova spram njihovih rodnih uloga što utiče na stvaranje slike nepravednog poretka unutar patrijarhalnog društva. Ilustrativni primer je lik Debila koji autorka stvara sa namerom da ukaže na njegovu „razliku“ i time neosporno pruži kritiku dogmatske heteronormativne matrice koja neguje isključive i precizne oblike ponašanja zasnovane na polnoj determinaciji.

## **7. STATUS ŽENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „LER“, MAJE PELEVIĆ**

### **7.1. Analiza ženskih likova**

#### **7.1.1. Konfiguracija<sup>78</sup>**

Dramatis personae u „Leru“ čine sledeći dramski likovi: Vukan, Una, DJ, Dejana, Deda Šmeker, Cica. Maja Pelević je dramu „Ler“ podelila na 21 scenu, ali broj konfiguracija nije ekvivalentan ovom broju, jer je u toku jedne scene moguće registrovati više različitih konfiguracija u zavisnosti od trenutne preraspodele likova na sceni zbog čega i govorimo o promenama.

---

<sup>78</sup> Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.

Od moguće 64 varijante konfiguracije, u drami je registrovana 41 konfiguracija od kojih je 16 jedinstvenih: najzastupljenije su one u kojima se pojavljuju Vukan i Una (10), potom konfiguracije sa jednim likom gde preovladavaju one sa Vukanom (6) i Unom (5), kao i konfiguracija Una i DJ (4).

U odnosu na ukupan broj konfiguracija, učešće likova u drami izgleda ovako: Una (63,41%), Vukan (57%), DJ (19,51%), Dejana (14,63%), Cica (12,20%), Deda Šmeker (9,76%). Ubedljiva dominacija prisutnosti likova Vukana i Une implicira da je reč o centralnim likovima. Prisutnost dva centralna lika izražena gotovo u jednakoj meri, ukazuje kako je centralna tačka komada njihova veza, što ujedno i potvrđuje podatak da je najzastupljenija konfiguracija ona u kojoj se pojavljuju ova dva lika. Ova konfiguracija potcrtava ideju dramske radnje, a koja se bazira na odnosu između Vukana i Une. U drami je registrovano gotovo duplo više konfiguracija (41) u odnosu na broj formalno obeleženih scena (21) što ukazuje na veliki broj ulazaka i izlazaka sa scene (promena) čime se postiže dinamizam na sceni. Konfiguracije sa jednim likom nastale su kao rezultat odlaska drugog lika. Uočeno je 13 takvih pojava, od kojih je najveći deo neverbalan i ističe socijalnu izolovanost lika koji ostaje na sceni. Tri trija su napisana tako da je reč o dijalozima između dva lika, dok treći lik ima funkciju predmeta razgovora. Činjenica da je treći lik prisutan na sceni utiče da ga posmatramo kao sastavni element konfiguracije (neverbalni likovi koji poseduju scenski značaj). Ovakve konfiguracije služe kako bi se istakla čvorišta u ljubavnim trouglovima, o čemu govori podatak da su u tim konfiguracijama prisutni sledeći likovi: 1. DJ, Deda Šmeker, Una; 2. Vukan, DJ, Una; 3. Vukan, Una, Cica.

Interesantno je kako u „Leru“ nema nijedne ansambl konfiguracije, kao ni kolektivnih likova, što odudara od prostornih određenja drame. Tako na primer, iako je jedan od scenskih prostora noćni klub, ne postoji naznaka da se tu nalazi još neko izuzev nabrojanih likova na početku komada. Ova pojava implicira kako i pored podrazumevane fizičke prisutnosti drugih, likovi u drami su osuđeni jedni na druge i emotivnu prazninu.

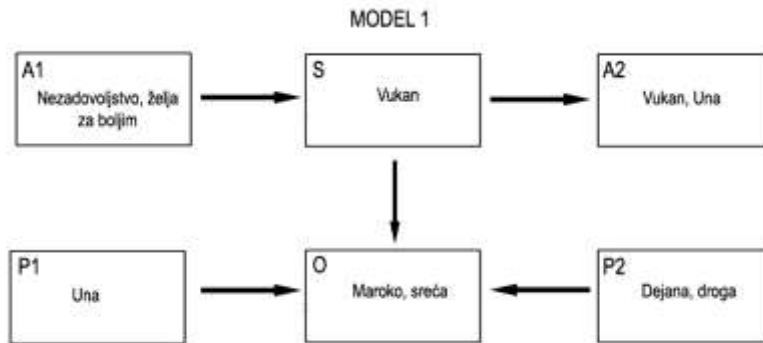
Prosečna gustina konfiguracije je 0,29 što znači da su na sceni najčešće prisutna dva lika, potom su zastupljene pojave u kojima dominira jedan lik, a najređe su pojave u kojima je uočeno prisustvo tri lika, dok pojave sa više od tri lika ne postoje.

Dominacija ovakvih konfiguracija se može tumačiti kao stavljanje fokusa na likove (dok se radnja stavlja u drugi plan), najpre na odnos između Vukana i Une, potom i na odnos između Une i DJ, te na ostale muško-ženske odnose u drami (Vukan i Cica, Vukan i Dejana, Una i Deda Šmeker). Ove duo scene otkrivaju implicitne informacije u odnosu dva lika, tako na primer saznajemo o međusobnoj brižnosti između Une i Vukana, ali i iskrenoj ljubavi (pokušaj izjave ljubavi u 14. sceni) ili za devijantan sadomazohistički odnos između DJ i Une. Svakako ne treba zanemariti ni prisustvo konfiguracija u kojima dominiraju dva lika istog pola koje služe kako bi se napravila razlika u ponašanju zasnovanom na tradicionalno dodeljenim rodnim ulogama koje prepoznavamo u drami. Tako konfiguracija Dejana – Cica ima funkciju u ukazivanju njihovog odnosa prema muškarcu – rivalstvo i posesivnost, konfiguracija Una – Dejana, takođe ukazuje na svojevrsno nadmetanje i prećutno primirje. Za razliku od prilično temperamentnih nastupa ženskih likova, kod muških likova uočena je određena doza saglasnosti i inferiornosti, jer Vukan i DJ gotovo i da ne spominju Unu (osim Didžejevog šturog pitanja gde se ona nalazi), a Deda Šmeker i DJ čak udružuju snage što vidimo iz Didžejevog „saosećanja“ koje pokazuje Deda Šmekeru, jer je Una govorila loše o njemu. Ove konfiguracije izoštravaju muško-ženske odnose u drami, ali dok konfiguracije u kojima dominiraju ženski likovi uključuju suparništvo i ljubomoru, konfiguracije u kojima su prisutni isključivo muški likovi pokazuju međusobnu podršku.

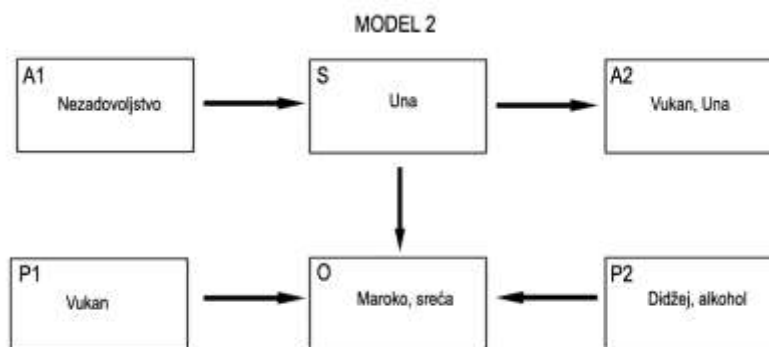
Uočeno je kako ne postoji obrazac grupisanja likova koji podrazumeva da se jedan određeni lik javlja uz prisustvo drugog određenog lika. Ovakva pojava ukazuje na isprepletenost odnosa među likovima, ali i na radnje koje se odvijaju paralelno na sceni.

### **7.1.2. Aktancijalni modeli**

Posredstvom aktancijalnih modela moguće je identifikovati linije u sižejnoj strukturi dela. U odabranim aktancijalnim modelima na mesto subjekta su stavljeni glavni dramski likovi (Vukan i Una), kao i ostali ženski likovi (Cica, Dejana), a sukob sadržan u modelima odgovara ideji dramskog komada kao celine.

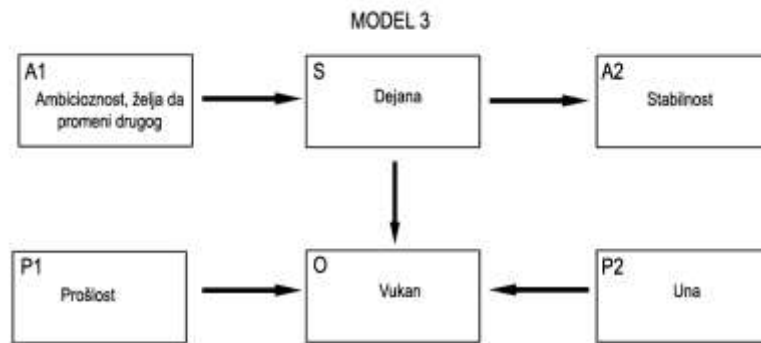


Prvi aktancijalni model na mesto subjekta stavlja Vukana koji je potaknut ličnim nezadovoljstvom i osećanjem da ne pripada svetu koji ga okružuje. On veruje da ga sklonost ka umetnosti, veština i talenat čine drugačijim u odnosu na taj turoban život, te uspostavlja svoj cilj – odlazak u Maroko na radionicu za pisce. Ovaj cilj u sebi sadrži ideju kako postoji neko bolje mesto. Iz toga zaključujemo kako Vukan potaknut lošom situacijom u kojoj se nalazi želi da ode u Maroko, a adresat tog puta su on i Una. Pomoćnik u ovoj Vukanovoj nameri je Una koja ga neguje i pomaže mu u lečenju zavisnosti, podržava njegov talenat u pisanju i veruje u postojanje tog srećnijeg sveta. S druge strane nalazi se Dejana koja ne podržava njegov umetnički rad i poseduje pragmatičan pogled na njegovu budućnost, nalazi mu posao kopirajtera i na taj način ga ometa u realizaciji ovog sna. Droga ima funkciju protivnika, jer zbog zavisnosti o drogama, Vukan je zapostavio pisanje, a kasnije će droga postati generator njegovog potpunog pada.

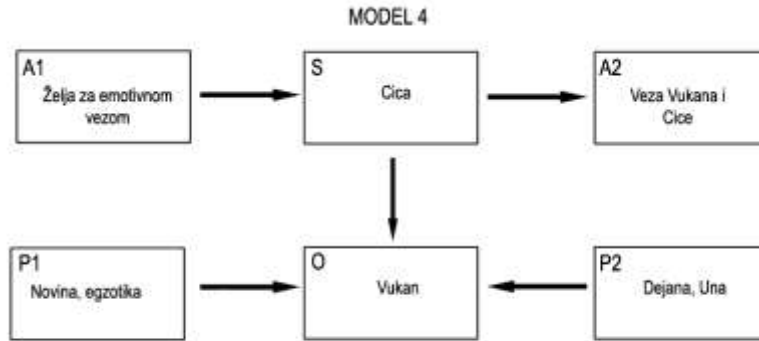


U sledećem aktancijalnom modelu na poziciji subjekta se nalazi Una koja je motivisana stalnim osećajem nezadovoljstva, pa je objekat kojem teži neki drugi, bolji

svet koji smo označili istim toponimom kao i u slučaju prethodnog modela. Prostor Maroka simboliše nadu da negde izvan ovog poznatog, učmalog mesta postoji svet u kojem će biti slobodna, u kojem će moći da piše i bude zajedno sa Vukanom. Adresat takvog puta su ona i Vukan. Pomoćnik u eventualnom ostvarenju njenog cilja je Vukan koji podržava njen talenat: „ti si jedna divna osoba i pametna si i interesantna i dobro pišeš jebote i dobra si riba (...).“ (Pelević, 2004: 139). On inicira njihov odlazak i podstiče ideju o zajedničkoj sreći. Oponent u toj nameri je Didžej koji svojim nastranostima i nasilništvom utiče na Unin doživljaj sebe. On je taj koji je stalno omalovažava i fizički zlostavlja, neprestano joj namećući ideju da je bezvredna i sposobna samo za status žrtve. Drugi element koji ima funkciju protivnika je alkohol, jer svaka naznaka nade u bolju budućnost biva uništena Uninim nastojanjem da nabavi votku i tako podnese permanentnu torturu kojoj je izložena.



U modelu broj 3 Dejana se nalazi na poziciji subjekta, a njena motivacija leži u ambicioznosti da promeni Vukana (siguran posao, izlečenje). Ona želi vezu sa Vukanom, ali po njenim pravilima, gde je krajnji cilj takve namere – stabilan život. Una ima funkciju antagoniste, jer njena bliskost sa Vukanom predstavlja prepreku u toj Dejaninoj nameri. Pomoćni faktor u Dejaninoj nameri je zajednička prošlost sa Vukanom koja joj pruža oslonac u nameri da mu se vrati.



U četvrtom aktancijalnom modelu na mestu subjekta je Ćica potaknuta željom za emotivnom sigurnošću. Na mestu objekta nalazi se Vukan kao predmet njene želje, a adresat njene želje za definisanim emotivnim statusom je veza između nje i Vukana. Prepreka u njenom nastojanju da se zbliži sa Vukanom su Dejana i Una koje imaju prednost nad Ćicom, najpre zbog prošlosti koju imaju sa Vukanom. Ipak, najveći pomoćnik u Ćicinoj želji da ostvari vezu je činjenica da je ona nešto novo, egzotično u Vukanovom ustaljenom životu.

### 7.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova

Sledeća tabela sadrži listu dramatis personae i izdvojene osobine koje smatramo relevantnim za utvrđivanje sličnosti i kontrasta između likova.

Likovi	Vukan	Una	DJ	Dejana	Deda Šmeker	Ćica
Muško	+	-	+	-	+	-
Iskrene emocije	+	+	-	+/-	-	+
Umetnost	+	+	+	-	+	+
Destruktivnost	+	+	+	-	+	+
Letargija	+	+	+	-	+	-
Budućnost	-	-	-	+	-	-

**Tabela 3. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Ler“**

Osnovni kontrast između likova koji se zasniva na relaciji muško-žensko otvara priču o ljubavno-seksualnom odnosu između likova. U drami su registrovani sledeći muško-ženski parovi: Vukan i Una, Una i DJ, Una i Deda Šmeker, Vukan i Dejana,

Vukan i Cica. Uočeno je obavezno prisustvo ili Vukana ili Une u svakom paru što s jedne strane ukazuje na njihovu centralnu poziciju (u ljubavno-seksualnim odnosima) u drami, a s druge strane naglašava ideju o promiskuitetu i neusklađenosti emocija i telesnog zadovoljstva. U drami se pored osnovne linije odnosa koju čine Una i Vukan, javljaju još četiri para sa uočenim nedostatkom emocija najmanje kod jednog od konstituenata. Iako Una ni u jednom trenutku eksplicitno ne izjavljuje ljubav Vukanu, preko neprekidne brige, požrtvovanosti i bliskosti naslućuju se njene iskrene emocije. S druge strane, Vukan u 14. sceni pokušava (mada ne uspeva) da izjavi ljubav Uni. Ujedno, to je jedina uzajamna ljubav u drami.

Kada posmatramo odnos Une i Dede Šmekera, nije do kraja jasno kakva su njegova osećanja prema njoj, naročito što on najčešće ne razmišlja o njoj kao o ženi, već se fokusira na neke druge elemente u svom okruženju (*televizor, bubnjevi, marihuana*). Una provodi vreme sa njim, ali ga smatra dosadnim i impotentnim što ukazuje da ne gaji emocije prema njemu, već da ga koristi kao sredstvo u ispunjavanju vremena. Slično je i u odnosu Vukana i Cice – jasno se vidi da je koristi za zadovoljavanje seksualnih potreba, dok je smatra netalesovanom, infantilnom (pežorativno je naziva *Tangom, masivnom*, ne dopada mu se njen vajarski rad). Odnos između Vukana i Dejana predstavlja najveće pitanje kada je reč o iskrenim emocijama. Njih vezuje prošlost koja je inicijalna kapisla za njihovo ponovno ujedinjavanje (do kog ne dolazi), ali činjenica da Dejana želi od Vukana da napravi nešto što nije (nalazi mu posao, kontroliše ga zajedno sa njegovim ocem, traži da apstinira), da ga ne podržava (pisanje ne smatra konkretnim zanimanjem, sumnja da uopšte piše, nema vremena da sasluša šta je napisao) i da ga je ostavila, govori o njenom isuviše pragmatičnom, racionalnom pogledu na njihov odnos. Takođe, Vukanu je stalo do njenog mišljenja, ali u poređenju sa odnosom kakav ima sa Unom, jasno je da nije reč o istinskoj ljubavi, već pre o pokušaju reanimacije prošlosti. Konačno, najeksplicitniji odnos koji govori o nedostatku ljubavi je Didžejev odnos prema Uni, dok njen odnos prema njemu otkriva mračnu stranu njenog poimanja ljubavi.

Sklonost ka umetnosti je prisutna kod većine likova: Vukan i Una pišu, DJ i Deda Šmeker se bave muzikom, Cica vaja. Dejana je jedini lik koji ne pokazuje sklonost ka umetnosti što odgovara ideji o njoj kao o jedinom pragmatičnom liku koji pokazuje određenu dozu ambicioznosti i šanse da doživi budućnost. Zato ovu osobinu dovodimo u



vezu sa kategorijom budućnosti koja je obeležena u tabeli. Naime, kada je reč o boljoj budućnosti, svi likovi izuzev DeJane su zatvoreni u svetu imaginacije. Možda Una i Vukan sanjaju o Maroku i radionici za pisce, ali je jasno da oni nikada neće otići na taj put. DJ svoje muzičke snove uništava nastupajući u neprometnom, sablasnom mestu simboličnog naziva „Rupa“, a Deda Šmeker svoju ljubav prema muzici zadovoljava udaranjem bubnjeva u svojoj spavaćoj sobi. Za Cicu je jasno da njena okrenutost umetnosti nije ekvivalentna njenom talentu, pa se unapred naslućuje kako će njen umetnički put biti uzaludan. Uočeno je pravilo kako likovi koji pokazuju sklonost ka umetnosti, nisu kadri da sebi obezbede bolju budućnost što ih čini kontrastnim u odnosu na Dejanu, jedini lik koji nije artistički nastrojen, ali i jedini koji ispoljava tendenciju da doživi budućnost što implicira da je kod likova koji se bave umetnošću, dominantnija autodestruktivna priroda, nego ljubav prema umetnosti.

Kategorija *letargija* odrabrana je s namerom da se naznači najdominantnija odlika sveopšte atmosfere koja vlada u ovom fikcionalnom mikrosvetu. Verujemo da ona precizno definiše stanje u kojem se nalazi većina ovih junaka. Oni su okrenuti porocima, besmislenim razgovorima, ponekom šturom maštanju, lenčarenju, odlasku u lokalni klub. Kod njih nema promena, efektivnog rada, aktivnosti ili akcije. Kod njih sve ostaje na nivou priče, a najčešće je to samo uzaludno trošenje vremena u svetu telesnog zadovoljstva i poroka. Jedini lik kod kojeg nije uočena dominacija letargije je Dejana, koju kontrastira i činjenica da jedina ima posao, ambiciju, jedina se otrgla tom svetu, čak i govori: „Ja ne mogu kroz to ponovo da prolazim.“ (Ibid: 131) gde vidimo da odbija da živi takvim životom. Ona jedina ne iskazuje apsolutno destruktivno ponašanje, jer ostali likovi obitavaju u začaranom krugu heroína, blokatora, marihuane, votke, sado-mazohističkog odnosa i dosade. Zato svaka i najmanja nada da postoji neko bolje mesto biva prekinuta odlukom o prepuštanju nekom od poroka što predstavlja opomenu da za ove junake druga budućnost nije moguća.

Analiza sličnosti i kontrasta omogućila je uvid u svet devijacije i destruktivnosti kao u jedini mogući izbor dramskih likova koji su odrastali u vremenu velike društvene krize početkom 2000-ih godina.

#### 7.1.4. Koncepcija lika

Kada govorimo o statično i dinamično koncipiranim likovima, zaključujemo kako u drami „Ler“ dominira statična koncepcija kao rezultat pojave da likovi ne doživljavaju istinsku promenu. Zapravo, od početka do kraja drame ne postoji ni jedna ključna, značajna promena, jer je jasno da ovi likovi pripadaju jednom potpuno inertnom, pasivnom svetu bez stvarne mogućnosti promene. Rezigniranost i duhovna obamrlost su osnovni uzroci njihovog stradanja što govori kako je statičnost odgovorna za njihovu tragediju. Čini se kako su likovi u „Leru“ unapred osuđeni na propast što inicira teoriju da je namera autorke da ukaže na krajnje pesmistički stav o budućnosti generacije obuhvaćene u komadu.

Dimenzija širine podrazumeva mogućnosti kojima raspolažu likovi na početku drame. Likovi u drami, izuzev Dejana, nemaju mogućnost izbora. Oni su likovi sa socijalne margine, otpadnici, uživaoci droga i alkohola, seksualno izopačeni, seksomani, nasilnici, pasivci, neradnici. Una i Vukan spominju Maroko koji simboliše nadu u bolju budućnost, ali je jasno da nije reč ni o kakvom izboru, te da se taj put nikada neće obistiniti. DJ i Deda Šmeker nastavljaju odnos sa Unom i život u „Rupi“ bez mogućnosti da naprave nešto novo i postanu uspešni u muzičkom svetu, a Cica kao maloletni član tog iskrivljenog sveta „mora“ da ispuni svoj zadatak i uklopi se u takav sistem. Cicino sećanje na suicidalni gest iz prošlosti samo naznačava kako je to verovatno sudbina ove devojčice.

Nemogućnost izbora se dovodi u vezu sa funkcijama koje imaju ovi likovi: Una mora da konzumira votku kako bi podnela Didžejevu torturu, Didžej mora da zlostavlja Unu kako bi održao pseudosamopouzdanje, Vukan konzumira marihuanu, votku, a na kraju i heroin kako bi podneo dokolicu, Cica je osuđena na propast, jer je dužna da se dodvori već uspostavljenom degradirajućem sistemu, Deda Šmeker svoje ponašanje oblikuje prema zahtevima tog učmalog sveta. Svaka od ovih funkcija se dosledno sprovodi od početka do kraja komada, a intenziviranjem se postiže sve transparentniji pogled u budućnost gde naslućujemo odsustvo istinskog izbora među likovima i sasvim sigurno srljanje u pad.

Jedini lik za koji se može naslutiti mogućnost izbora je Dejana. Iako, svojim karakternim osobinama ne odskaje od ostalih, ipak je jedina kontrasna tačka u odnosu na

tu paletu pasivnih, neambicioznih likova. Ona jedina ima mogućnost ili da živi u beznađu u skladu sa pripadnicima svoje generacije, ili da pokuša da izgradi samostalan put van tog sveta. Njen izbor otkriva njenu mogućnost da doživi promenu, da se otrgne prošlom životu i nastavi drugim putem. Ona će i reći kako nije u stanju da iznova proživljava prošlost (život sa zavisnikom) i time jasno stavlja do znanja da namerava da ugrabi šansu koja joj se pružila.

Najznačajnija dimenzija dužine je uočena kod Dejana. Na početku se čini kako je Dejana posesivna bivša devojka, kako ima rigidne stavove i prevelike zahteve od Vukana. On mora da joj „dokaže“ svoju promenu. Slika o Dejani se intenzivira informacijama da nema vremena da čita Vukanov roman i da se sastaje sa njegovim ocem kako bi razgovarali o Vukanu. Ipak, kako radnja teče, otkriva nam se drugo Dejanino lice. Zahvaljujući informacijama koje dobijamo o Vukanu, shvatamo kako je njeno nepoverenje sasvim opravdano i kako su njene namere da ga učini odgovornim prilično altruističke. Zato ova promena, iako u najvećem delu predstavlja promenu u percepciji gledaoca, ipak naglašava razvoj koji doživljava Dejana. Ona odlukom da ne replicira prošlost otkriva svoju snagu i volju da uprkos emocijama i sećanju na zajedničku prošlost sa Vukanom, ne pristane ni na šta manje od njegove potpune predanosti.

Kod ostalih likova ne postoji dimenzija dužine, ali je primećen „proces intenzifikacije koji ih udaljava od prethodnog stava“ (Romčević, 2004: 76). Kako radnja odmiče, likovi sve više srljaju: Una otkriva svoju izopačenu potrebu za bolom, DJ intenzivira svoju strast za nanošenjem bola, Vukan sve više pokazuje koliko mu je potrebna psihoaktivna supstanca da bi preživeo stvarnost, Cica otkriva svoju psihičku labilnost, a svaka od ovih tendencija kristališe njihovu društvenu poziciju koja ih sigurno vodi u katastrofu. Oni su svesni situacije oko sebe – Una će reći: „Nije ok, Vukane. Uvek je lako tešiti se da je ok al' ja nažalost imam svest o tome i to je ustvari najtragičnije što ja svaki put pričam sama sa sobom na putu do njega i znam šta će biti tačno znam scenario...“ (Pelević, 2004: 134). Ipak, lakše im je da autodestruktivnim ponašanjem istrpe stvarnost, nego da pokušaju nešto da promene, čime se unapred naglašava da je suštinska promena nemoguća.

Dimenzija dubine se odnosi na vezu između unutrašnjeg života i spoljašnjeg ponašanja likova. Spoljašnje ponašanje kod većine likova je ekvivalentno njihovim

unutrašnjim životima. Maja Pelević je odabrala likove sa društvene margine i tako unapred odredila pravac njihovog ponašanja. Dane provode na isti način, u lenčarenju i konzumaciji droge ili votke, maštajući o svetu za koji nisu sigurni da postoji, upuštajući se u seksualne odnose lišene emocija, ispijajući pivo u lokalnom, zagušljivom klubu, razgovarajući o sveopštoj rezigniranosti i besmislenim temama. Takvo ponašanje potpuno odgovara njihovom unutrašnjem stanju, oni su neambiciozni, emotivno oštećeni, rezignirani, bolesni, siroti, dolaze iz disfunkcionalnih porodica, duboko nesrećni. Iz ovoga zaključujemo kako je ponašanje likova diktirano njihovom socijalnom determinisanošću koja je opet posledica njihove psihološke determinacije uzrokovane nemogućnošću da se izbore sa stanjem urušene stvarnosti.

Ipak, likovi Une i Vukana pokazuju kako je njihov unutrašnji život u kontradikciji sa spoljašnjim ponašanjem. Oni se iskreno vole, ali se ne usuđuju da realizuju ljubav, uživaju u umetnosti, ali ne preduzimaju ništa kako bi ostvarili svoje snove.

Lik kod koga je najizraženija dimenzija dubine je Dejana koja spolja pokazuje jednu veoma krutu, nefleksibilnu, zahtevnu osobu, ali ispitivanjem njenih unutrašnjih motivacija, zaključujemo kako ona samo želi šansu da se otrgne od te učmale sredine. Iz ovoga sledi pregršt pitanja koja se odnose na njena osećanja prema Vukanu, odnosno da li ga ona ne voli zato što očekuje da se on menja ili ga istinski voli, jer mu želi budućnost. Posmatrajući Dejanu na ovaj način, pretpostavljamo kako je reč o jedinom liku u drami koji koristi nepoverenje i sumnju kao pokazatelje istinske vere u mogućnost Vukanovog drugačijeg kraja.

#### **7.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika**

Neki lik smatramo višedimenzionalnim ukoliko za njega vezujemo osobine preuzete sa različitih disparatnih nivoa. Likovi u „Leru“ nam u različitim dramskim situacijama otkrivaju nove odlike što svedoči o njihovoj višedimenzionalnosti. Una je dobar prijatelj, pametna, nadarena, zaljubljenik u umetnost, ali i autodestruktivna, emotivno nestabilna, pasivna. Vukan je talentovan, načitan, poseduje istančan ukus, obrazovan, ali je istovremeno i depresivan, suicidan, sklon porocima, nesamopouzdan. Ove odlike govore da je reč o višedimenzionalnim likovima.

Višedimenzionalnost ovih likova se može uvideti u određivanju nekoliko nivoa. Tako Vukana određuje:

Godine: između 18 i 24 godine

Socijalni status: pripadnik marginalne društvene grupe – narkoman, živi pod očevom kontrolom zbog nekadašnje zavisnosti od narkotika

Emotivni status: tajno zaljubljen u najbolju drugaricu

Ponašanje: rezigniranost, pasivnost, konzumacija opijata, seksualni odnos bez emocija.

Una je određena osobinama sa sledećih nivoa:

Godine: između 18 i 24 godine

Emotivni status: održava devijantni sadomazohistički odnos sa naslinikom

Socijalni status: pripadnik marginalne društvene grupe

Ponašanje: konzumacija alkohola, seksualno promiskuitetna, trpi nasilništvo, pasivna.

Dejana je monodimenzionalni lik, jer njene odlike se tiču ostvarenja sopstvene budućnosti i nijedna njena odlika nije u suprotnosti sa time. Disparatni nivo karakterizacije Cice je prošlost i nju takođe smatramo jednodimenzionalnim likom. Dobijamo informacije o njenom pokušaju suicida, problematičnim vezama, teškim porodičnim odnosima. Iako ovi podaci ne menjaju njenu funkciju, što je zadržava u domenu tipa, ipak pružaju mogućnost preciznije i sveobuhvatnije karakterizacije.

#### **7.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika**

Una i Vukan pripadaju otvorenoj koncepciji lika, jer u njima možemo videti ambivalentnost i kontradiktornost. Naime, posmatrano iz perspektive socioloških karakteristika, likovi „Lera“ se mogu tumačiti kao destruktivni likovi, najpre jer pripadaju marginalizovanim društvenim grupama: vreme provode u dokolici i uživanju u porocima: Una uživa u votki i izopačenoj igri sa siledžijom, Vukan konzumira marihuanu i pasivno posmatra svet koji se raspada. Ipak, njihove individualne osobine se po mnogome razlikuju od njihove socijalne diferencijacije. Una je nežna, pravi prijatelj, Vukan pokazuje svest o negativnoj strani takvog života i volju (mada bez stvarne inicijative) da se otrgne od tog turobnog života. To govori kako su, ako uzmemo u obzir njihove individualne karakteristike, u pitanju likovi sa potencijalom. Njihova nesvodivost samo na sociološke ili individualne odlike govori u prilog tome da je reč o otvorenoj koncepciji lika.

## 7.1.5. Karakterizacija

### 7.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije

#### 7.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije

Maja Pelević u „Leru“ pretežno koristi dijaloški komentar sa strane koji u velikoj meri sadrži elemente autokomentara.

Lik Vukanovog oca se ne pojavljuje na sceni, ali je njegovo postojanje značajno za dramsku radnju, a posebno je relevantno za karakterizaciju Vukana. Posredstvom dijaloškog komentara, uviđamo uticaj oca na Vukana i pritisak koji Vukan oseća zbog stalnih nastojanja njegovog oca da uspostavi kontrolu. Prvi put Una daje ironijski komentar: „nek' ti ćale sredi vutru.“ (Ibid: 126) gde se implicira sukob između Vukana i oca u vezi sa konzumacijom narkotika, potom će Vukan na činjenicu da mu nestaje blokatora prokomentarisati: „Kupiće ćale još ovih dana.“ (Ibid) gde uviđamo da je Vukan pod očevom kontrolom, a kada iz razgovora Vukana i Une saznamo da otac uspostavlja restriktivne mere (prodaja fotografije američkog umetnika Krisa Burdena) i da je u stalnom kontaktu sa Vukanovom bivšom devojkom, jasno je da svaki od ovih komentara ima funkciju u rasvetljavanju odnosa između prezahtevnog roditelja i problematičnog sina.

Tehnikom eksplicitne karakterizacije iz dijaloga koji vode Vukan i Una možemo pretpostaviti neke od odlika Dejaninog lika. Činjenica da govore o njoj u njenom odsustvu implicira da je u pitanju istinitost njihovog mišljenja o njoj. Iz njihovih komentara saznajemo da je Dejana u kontaktu sa Vukanovim ocem i da ona mora da „vidi da je on dobro i da on mora da joj dokaže da se promenio.“. Čak i Dejana kaže za Vukana: „Dok mu ne sediš nad glavom ništa ne vredi.“ (Ibid: 142). Naredni dijaloški komentar je takođe, u službi karakterizacije Dejaninog lika:

Una: Šta ti frka zbog Dejane?

Vukan: Između ostalog.

Una: Nije valjda očekivala da ćeš da apstiniraš ovih nekoliko meseci

Vukan: Ma ima da bude u fazonu Ko je sve spavao u ovom krevetu koga si ovde karao? (Ibid: 130).

Iz svega navedenog naslućujemo da su nepoverenje i potreba za kontrolom osnovne distinktivne crte Dejaninog lika. Takođe, Dejana, iako nije u vezi sa Vukanom, postavlja se kao njegova devojka što vidimo iz dijaloga sa Cicom kada kaže: „Ništa, ništa. Samo uvežbavam šta ću da kažem kućetini koja se uvalila mom dečku u krevet.“ (Ibid: 138). Pored toga što se kao glavne Dejanine osobine nameću: potreba za kontrolom, posesivnost, rigidnost, ona jedina poseduje karakteristike preduzimljivosti, odlučnosti. Ona, takođe, jedina ima posao i budućnost što možemo videti iz sledećeg autokomentara: „Spremam sad neku novu emisiju na radiju, treba da radim neku reklamu...tako...svašta.“ (Ibid: 140) ili iz autokomentara u kojem kaže da se sprema da radi neki dokumentarac.

Dijaloški komentar sa strane izrečen pre prve pojave lika o kojem se govori, u konkretnom slučaju – Cice, ima funkciju u pružanju značajne informacije o njoj. Svaki od komentara izrečen o Cici u službi je ukazivanja na njenu nezrelost (psihičke odlike) i putenost (fizičke odlike). Registrovani su sledeći komentari: „Klinka je. (...), Mnogo je slatka. (...), Klinke su nesnosne, smeju se i nose tanga gaće a one više nisu u modi. (...), Dobra je mala. (...), Dobra frizura. (...), Dobro dupe. (...), Malo spušteno. (...), Debele butine. (...), Ne nosi brus! (...), Ima savršene sise, onako loptaste sa malim ispupčenim bradavicama. (...), Da, dobra je al je nekako masivna. (...), Masivne ribe, masivne obline. (...), Velika dominantna ženka. Ima i to svojih prednosti.“ (Ibid: 127). Ova najava je ekvivalentna poziciji koju Cicin lik zauzima u komadu, jer će od početka do kraja drame, iz perspektive svih likova sa kojima bude na sceni, Cica uvek biti shvaćena isključivo kao infantilna i kao seksualni objekat. Iz pređašnjih komentara vidi se kako je Cica krupne građe, a kasnije će joj Vukan i direktno reći kako ima „jake noge“ (Ibid: 129). Važno je naglasiti kako se u zavisnosti da li je Cica prisutna za vreme razgovora, menja Vukanov stav o njenom izgledu, jer dok komentariše u njenom odsustvu uviđamo da mu njen fizički izgled smeta, ali kada govori u njenom prisustvu, komentarišaće: „meni se to dopada“ (Ibid) ili „savršena si“ (Ibid). Tu vidimo kako je Vukanov komentar istinit kada je izrečen u njenom odsustvu, dok u njenom prisustvu koristi laskanje kao strateško sredstvo. Komentar sa strane koji se odnosi na Cicu korespondinira sa komentarima koje Cica upućuje na svoj račun. Ona je svesna da je nipodaštavaju zbog godina: „A ja sam klinka?“ (Ibid: 128), ali i daje nam još jednu informaciju o shvatanju sopstvenih godina

koje ima pozitivnu konotaciju: „Kapiram da su ovo najbolje godine. Šta, zezam se i boli me dupe.“ (Ibid). Cicin doživljaj sopstvenih godina se razlikuje od doživljaja koji drugi likovi imaju o njoj, jer dok ona svoje godine vidi kao prednost, drugi ih vide kao manu. Takav disbalans služi kako bi se postigao efekat neslaganja lika sa sredinom.<sup>79</sup> Cicino sećanje na majčinu zavisnost od tableta za smirenje, svoju sklonost ka problematičnim vezama i pokušaj samoubistva, funkcionišu kao sredstvo karakterizacije. Ovim autokomentarom, ona nam pruža informacije o sebi kao osobi koja potiče iz disfunkcionalne porodice što za posledicu ima njenu kasniju psihičku nestabilnost.

Dijaloški komentar na račun Dede Šmekera i Cice nosilac je elemenata autokarakterizacije govornika – Une i Vukana, jer uviđamo ljubomoru kao afekt prisutan pri pominjanju sagovornikovog partnera. Vukan će za Dedu Šmekera reći da ima „mišiju facu“, podsmevaće se njegovim godinama i impotenciji, a Una će ironično komentarisati Cicinu neupućenost u Modiljanijev rad, njene godine i kilažu.

Posredstvom sledećeg autokomentara saznajemo relevantne informacije koje se tiču Vukanove prošlosti: „Jebote, prvi put u istoriji narkomanije neko guta blokatore posle par meseci rađenja (...)“ (Ibid: 131). Ove informacije su od izuzetnog značaja za karakterizaciju Vukanovog lika, jer saznajemo da je reč o osobi koja je bila zavisnik kratak vremenski period. Možemo pretpostaviti kako je Vukan bio običan momak iz porodice intelektualaca (otac mu je prisustvovao performansima, putovao po svetu), imao je normalnu vezu, obrazovanje (upućenost u slikarstvo, književnost itd.), a da je pod uticajem novonastalih okolnosti (period posle rata) upao u iskušenje da proba narkotike. Zanimljivo je kako sve ono što je Vukan nekada bio postaje irelevantno pred činjenicom šta je sad – (bivši) zavisnik. Dejana će u sceni sukoba sa Cicom otkriti Vukanove seksualne perverzije (transvestija, anokratizam, fetišizam). Međutim, postavlja se pitanje u kojoj meri je ova Dejanina tvrdnja istinita, odnosno da li je u pitanju strateški cilj kako bi pokušala da napakosti Cici.

Vukan će u nekoliko navrata govoriti o Uni i nezavisno da li je ona prisutna ili nije, čini se kako je većina njegovih komentara afirmativna i kako o njoj govori sa određenom dozom nežnosti. U dijalogu koji vode Vukan i Cica možemo videti kako Una

---

<sup>79</sup> Interesantno je kako je u drami „Pomorandžina kora“ i „Deca u formalinu“, starost interpretirana negativno, dok je u ovoj drami mladost tumačena kao negativna.



deluje na druge ljude i kako se percepcija menja u zavisnosti od posmatrača. Vukan će konstatovati da mu je Una samo drugarica, dok iz Cicine priče možemo da naslutimo izrazitu bliskost između nje i Vukana, te da na okolinu ostavljaju utisak ljubavnog para. Cica je mislila da mu je Una bivša devojka, a Cicina drugarica je pomislila da su Una i Vukan svingeri. Takođe, i Deda Šmeker će reći Uni: „Sad ćeš mi još reći da ti je samo prijatelj“ (Ibid: 135), a Didžej će ga nazvati Uninim „kvazi drugom“ (Ibid: 137). Vukan i Una će tvrditi kako su samo prijatelji, a najeksplicitnije će Una to potvrditi u sledećem komentaru: „Ne, nego svi moraju da se jebu i da se lože jedan na drugog i da sve bude tako komplikovano i ni slučajno da to ne bude neko jednostavno prijateljstvo između dvoje ljudi koji vole da provode vreme jedan s’ drugim.“ (Ibid: 135). Međutim, nakon Vukanovog neuspešnog pokušaja izjave ljubavi, jasno je da disbalans između ove dve perspektive govori o istinitosti komentara koju su imali ostali likovi, dok je poricanje emocija od strane Vukana i Une posledica njihovog strateškog cilja nastalog na nesvesnom nivou kako bi sačuvali platonsku vezu.

Posredstvom komentara upućenog Uni koji izgovara Deda Šmeker, a koji glasi: „Nije mi jasno kako uspeš tako da se olešiš.“ (Ibid: 129), možemo da pretpostavimo obrazac ponašanja koji se ponavlja, odnosno pretpostavljamo da je Una stalno pod uticajem alkohola, kao i njeno negiranje takvog stanja: „Ja sam potpuno trezna!“ (Ibid). Ovi komentari pokazuju kako okolina doživljava Unu, a kako Una poriče problem sa alkoholom. Ovde se takođe može uočiti neslaganje lika sa okolinom.

Didžejevi komentari upućeni Uni, s jedne strane pružaju informacije o Uninom izgledu: oblači se kao hipik, ne nosi štikle, ne liči na žensko, ali istovremeno služe i kao autokomentar, jer otkrivaju izvesne crte Didžejevog karaktera: seksistički stav, grubost, nepoštovanje. Didžejeva priča o fizičkom nasrtanju na Unu nakon što je iznela nekoliko uvredljivih konstatacija na račun Deda Šmekera, eksplicitno oslikava njihov odnos (nasilnik – žrtva). Didžej svoj postupak opravdava činjenicom da time pokazuje poštovanje prema Deda Šmekeru. Tu se može videti osnovna distinktivna crta između ova dva muška lika, jer dok se Didžej odnosi prema Uni sa tvrdnjom „takve klinke treba linčovati.“, Deda Šmeker će reći „ma, pusti je...“ (Ibid: 137). Una autokomentarom koji glasi: „Kao što ti imaš razvijene receptore za gudru tako i ja imam za takve odnose i moram da ih ispunjavam.“ (Ibid: 133) ukazuje na to da je svesna svog problema i

činjenice da je zavisna od izopačenog odnosa sa Didžejem. Vukan nam daje značajnu informaciju o Uni kada kaže da su jedini lek za takav bolesni odnos, iskrene emocije koje Una ne poznaje, te uviđamo da nikada nije doživela pravu ljubav. Potom će se i ona najpreciznije definisati autokomentarom u kojem prepoznaje bezizlaznost svog poremećenog odnosa sa Didžejem i zavisnosti od alkohola.

„I svaki put kad izadjem od njega pojma nemam šta sam tamo radila ko neka amnezija i to emotivna i uvek sam besna i svaki put lupim onim vratima i pomislim da je to poslednji put da čujem taj zvuk i odvratam je a problem je u tome što sve to suviše brzo nestane i taj grozni osećaj kad odlazim i ja nikad ne stavim tačku jer tačke nema i svaki put isto i više mi je dosadan taj moj kvazi bunt ko da sam neka glupača koja ništa ne kapira kojoj ništa nije jasno ko da nemam pametnija posla ko da mi je stalno dosadno pa me nešto vuče da se zabavim ali svaki put isto ko isti jebeni film da gledam i što je najgore ja sam kriva niko drugi.“ (Ibid: 134).

#### **7.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Maja Pelević uz listu dramatis personae daje komentare koji imaju informativni značaj za likove. Na početku drame stoji komentar autorke: „likovi ili ne“ što se može tumačiti dvojako: njihovo doslovno sprovođenje funkcije, nepromenljivost impliciraju da je reč o tipovima, pre nego o likovima, ali s druge strane, tu naznaku možemo učitati i kao imputiranu vezu o odnosu između likova i ličnosti, fikcije i stvarnosti. Naime, činjenica da se oni mogu tumačiti i kao likovi i kao ne-likovi navodi nas da pretpostavimo kako su njihovi karakteri preuzeti iz stvarnosti, odnosno da su u pitanju autentične sudbine koje možemo pronaći u stvarnom svetu ili koje je autorka iskusila, odnosno bila njihov svedok. Takođe, iako navodi da imaju između 18 i 24 godine<sup>80</sup>, autorka pruža mogućnost individualnog shvatanja njihove starosti. Ovim se postiže ideja o univerzalnosti njihovih sudbina, jer sve posleratne generacije doživljavaju neku vrstu pada kao posledicu društvenih prilika u kojima su se našle. Autorka uspostavljanjem uslovnosti u komentarima na početku komada daje mogućnost različitog tumačenja drame. Ona će čak i napisati: „kako god“, što s jedne strane pokazuje da ne postoje

---

<sup>80</sup> Autorka navodi da imaju između 18 i 24 godine ili ne...

ograničenja i uslovljavanja rediteljske i gledaočeve percepcije, ali istovremeno dočarava osnovnu idejnu potku koja se odnosi na rezigniranost i ravnodušje izgubljene generacije.

### **7.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

#### **7.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Jezik, izbor leksike i način na koji likovi govore predstavljaju jedan od najznačajnijih sredstava implicitne tehnike karakterizacije. Maja Pelević se služi jezikom kako bi likove definisala sa sociološkog aspekta. U kvantitativnoj analizi leksike, uočili smo da je najzastupljeniji rečnik iz domena klub kulture, narkomanski i seksualni žargon, žargon imenovanja.<sup>81</sup>

Kostim je najznačajniji kada je u pitanju Una, jer uviđamo njenu vizuelnu transformaciju nastalu pod uticajem muškarca. U sedmoj sceni Didžej kaže Uni: „Proklete hipi krpe. Kad ćeš već jednom početi normalno da se oblačiš?“ (Ibid: 132), da bi već u 12. sceni Una počela da nosi haljine i da se doteruje. Iako, u početku odbija da se povinuje Didžejevim kritikama, jasno je da će Una učiniti sve kako bi ga zadovoljila, što rezultira metamorfozom hipi izgleda u ženstvenu vizuelnu prezentaciju. Ovakav odabir kostima glavne junakinje implicira njenu zavisnost u odnosu na muški svet i potrebu da učini sve kako bi bila poželjna i pogodna za muškarca. Još jedan definisan kostim glavne junakinje je bade mantil koji na naturalističkom planu govori da je Una završila sa tuširanjem i da se sprema za grad, ali takođe otkriva i prisnost između nje i Vukana, jer se ona sasvim nonšalantno sređuje pred njim.

Posredstvom analize diskursa saznajemo da Cica nosi tange, a Vukanovo pežorativno imenovanje Tanga upućeno Cici, definiše njenu poziciju u društvu, jer će ona biti okarakterisana kao nevažna, nedostojna svojih protivnica Une i DeJane, i zauvek inferiorna u odnosu na svet starijih čiji integralni deo želi da bude.

Autorka je svojim junakinjama namenila kostime koji služe kako bi te iste junakinje bile poželjne svojim muškim pandanima. Zato je njihova odeća mahom zavodljiva, oskudna. Čak i u sceni kada Una pozajmljuje Vukanovu majicu, ona nastoji da bude poželjna, jer komentar na majici koji glasi: „You show me your, i'll show you

---

<sup>81</sup> O jeziku i leksici će viši biti reči u zasebnom poglavlju.

mine“, pored toga što ima šaljivu konotaciju, takođe šalje i poruku da je ta osoba eventualno spremna za flert, seksualni kontakt, zabavu.

Autorka daje naznake lične rekvizite u sekundarnom tekstu. Uninu rekvizitu čini votka, Vukanovu blokatori. Najzastupljenije rekvizite ilustruju njihov status u društvu i smeštaju ih u određenu socijalnu kategoriju.

Scena susreta Une i Dejana u toaletu noćnog kluba se može tumačiti kao stilizovana scena borbe oko plena. Rekvizita koju ženski likovi koriste je šminka koja, pored toga što utiče na intenziviranje njihove poželjnosti i lepote, utiče i na stvaranje slike o pripremi ratnika za borbu. U jednom trenutku Dejana ističe svoju dominaciju konstatacijom da je jedan od karmina *isuviše blag* za nju. Ova rekvizita funkcioniše kao žensko oružje pomoću kojeg se one nadmeću oko muškarca.

U „Leru“ su registrovani sledeći scenski prostori: Vukanov stan, Deda Šmekerov stan, Cicin studio, „Rupa“, toalet u klubu.

Prostor Vukanovog stana je opisan na sledeći način: „Vukanov stan. Garsonjera. Kompjuter, velika biblioteka, gomila ploča i cd-ova. Kreativni nered...“ (Ibid: 126). Na naturalističkom planu pretpostavljamo kako je u pitanju momački stan što nam govori da je Vukan u dobroj finansijskoj situaciji čim može sebi da obezbedi stambeno pitanje i privatnost. Elementi prisutni u stanu odgovaraju onome što ćemo kasnije saznati o Vukanu, a tiču se njegove sklonosti ka umetnosti, prevashodno muzici i književnosti. Slika Krisa Burdena koja nedostaje na zidu, samo potvrđuje njegovu ljubav ka umetnosti. Prostor stana možemo shvatiti i kao intiman prostor. Zato nije slučajno što će se baš tu usuditi da pokuša da izjavi ljubav Uni, a Una će baš tu pokazati hematome na telu i priznati sebi da je u patološkoj vezi. Na simboličkom planu prostor stana se može shvatiti kao metonimijski, odnosno da nered u stanu reflektuje nesređenost u životu njegovog stanara.

Prostor „Rupe“ je mesto na kojem se okupljaju mladi, ovde se uživaju svi poroci. Naziv lokala eksplicitno upućuje gledaoce u katastrofu koja će zadesiti ove mlade ljude. „Rupa“ je njihov jedini realan izbor, u njemu se svađaju, tuku, drogiraju, „bleje“. Svaka mogućnost da odu negde drugde, završava se brzom odlukom da ipak ostanu u „Rupi“. Zato ovaj prostor tumačimo kao nemogućnost likova da se odupru teškoćama vremena u kojem žive i kao njihovo utapanje u surovom svakodnevicu.

U okviru ovog prostora, registrovan je prostor toaleta. Na naturalističkom planu taj prostor je pogodan za susret mladih ljudi koji inače nisu zajedno, a opet su izolovani od mase koja se nalazi u samom klubu. Na simboličkom aspektu, ovde se odigravaju sve niske, prljave igre izolovane od očiju javnosti. Zato će se u wc-u kluba sukobiti Cica i Dejana, doći će i do prećutnog okršaja između Dejana i Une i na kraju, baš na tom prostoru će se susresti DJ i Una. U 20. sceni nigde ne postoji didaskalija u kojem prostoru se nalaze DJ i Una, ali možemo pretpostaviti kako je u pitanju prostor toaleta u „Rupi“. Ova scena je primer najeksplicitnijeg nasilja koje DJ vrši nad Unom i nije slučajno što se dešava u najprljavijem delu „Rupe“.

Prostor Maroka je prostor fikcije. Iako je reč o realnom toponimu, prostor Maroka je u drami predstavljen kao imaginarni prostor o kojem maštaju glavni junaci. Oni veruju da negde daleko postoji svet u kojem je moguće biti istinski srećan, gde mogu da rade ono što vole i gde mogu da budu zajedno. Utopijska slika egzotične zemlje u kojoj postoji radionica za pisce i u kojoj postoji mesto za jedan izgubljen par mladih ljudi, javlja se kao opozit stvarnosti koja je disutopijska, u kojoj vlada surovost, beda, nesreća. Međutim, iako predstavlja svet u kojem vlada sreća, od početka komada je jasno da glavni junaci nikada neće aplicirati za ovaj put, te da će prostor Maroka zauvek ostati na planu apstrakcije.

#### **7.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Najzastupljenija forma implicitne autorske tehnike karakterizacije je izgradnja sličnosti i kontrasta između likova. Ono što se nameće kao formula ponašanja je beg od stvarnosti putem rizičnog ponašanja. Una koristi votku i bol, Vukan narkotike, Cica problematične veze, DJ nasilništvo. Svaki od ovih postupaka likove udaljava od stvarnosti, ali istovremeno stvara još suroviji svet. Svako od njih je okrenut lepom: Una i Vukan pišu, DJ muzicira, Cica vaja, ali nijedno od njih nije kadro da svoj dar upotrebi kao sredstvo pomoću kojeg će se izbaviti. Jedini lik koji se razlikuje od njih je Dejana, koja ne pristaje na takav život i spas pronalazi u poslu. Iako ona ne prihvata činjenicu da Vukan više nije sa njom, ipak odbija da bude deo tog devijantnog sveta. Autorka koristi njen egocentrizam i samopouzdanje kao sredstvo pomoću kojeg ćemo pomisliti da ona možda ima neku budućnost.

Maja Pelević koristi autorsku tehniku karakterizacije na tematskoj platformi. Ona likove okuplja oko sledećih tema: 1. odnos prema prošlosti, 2. odnos prema ljubavi, 3. odnos prema budućnosti. Poredeći kako se likovi odnose prema ove tri teme, možemo uvideti njihove međusobne sličnosti i razlike.

Autorka koristi karakterišuća i interpretativna imena kod pojedinih likova. Na prvom mestu tu je Cica – lik koji poseduje ime (nadimak) koji je moguć u stvarnosti, ali je nosilac i drugog značenja. Naime, implicira da je reč o seksualno privlačnoj osobi ili prema omladinskom žargonu „devojci, prostitutki, drolji.“ (Andrić, 2005: 289).

Ime Didžej pokazuje da je autorka imenovala muški lik posredstvom profesije kojom se bavi. To znači da njega najpre definiše posao koji mu pruža samopouzdanje i podlogu za nasilničko i manipulativno ponašanje, odnosno profesija didžeja je zaslužna za formiranje statusa klupske zvezde koji mu omogućava da manipulira glavnom junakinjom. Deda Šmeker je interpretativno ime koje je nosilac ironičnog značenja, jer obuhvata njegove odlike, a to su godine starosti i impotencija.

## **7.2. Analiza leksike i govora**

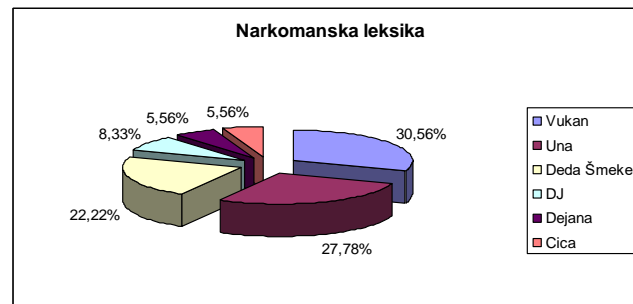
Ukupan broj mapiranih žargonizama u pomenutoj drami Maje Pelević je 318, od čega je na leksičkom nivou identifikovan udeo od 98,4%, a svega 1,6% žargonizama na nivou fraze.

### **7.2.1. Narkomanski žargon**

„Ler“ broji najviše narkomanskih žargona što proizilazi iz osnovne tematske platforme koja prati život bivšeg zavisnika od narkotika i njegovu borbu sa iskušenjima na koja nailazi krećući se u sumnjivim klubovima i provodeći vreme sa niskomoralnim i poročnim ljudima. Registrovano je 18 različitih leksema koje su klasifikovane u narkomanski žargon, od čega je čak sedam (38,89%) označitelj za različita narkotička sredstva. Među žargonima koji označavaju narkotičke supstance nalaze se: *gudra, spid, mikrodot, ekser, dop, pajdo, esid*. Različite varijante koje se odnose na konzumaciju droga zauzimaju udeo od 26%, a među njima nalaze se sledeći termini: *uraditi se, olešiti se, naduvati se, navući se, krizirati*. Čak 53% registrovanih narkomanskih žargona, nastalo je kao asocijacija na reči iz engleskog jezika.

Najzastupljenije odlike žargona su asocijativnost (84%) i slikovitost (53%). Jedan od žargona – *olešiti se* u značenju *obežnaniti se od pića ili droge*, specifičan je jer pored učestalih odlika asocijativnosti i slikovitosti, sadrži i dvostrukost sadržine i forme što se vidi u činjenici da osoba koja konzumira alkohol ili drogu veoma često fizički podseća na leš (beo ten, crnilo oko očiju), a istovremeno je doslovno blizu smrti.

Udeo u upotrebi narkomanske leksike izgleda ovako: Vukan (30,56%), Una (27,78%), Deda Š (22,22%), DJ (8,33%), Cica (5,56%), Dejana (5,56%). Ovakav poredak nije slučajan s obzirom da su Vukan i Una centralni likovi i nosioci najvećeg udela u ukupnom diskursu. Iz ovoga zaključujemo kako u upotrebi narkomanske leksike dominiraju muški likovi sa učešćem od 61%.



**Grafikon 3. Udeo likova u upotrebi narkomanskog žargona u drami „Ler“**

U analizi je uočeno kako postoji jasna distinkcija u funkciji narkomanskog rečnika koji upotrebljavaju ženski, odnosno muški likovi. U najvećoj meri narkomanska leksika koju izgovara Vukan je u službi ukazivanja na njegovu narkotičku zavisnost, što znači da koristi ovu leksiku u službi autokarakterizacije. Za razliku od njega, ženski likovi u najvećoj meri koriste narkomanski žargon kako bi pružile značajne informacije o drugom liku. O tome svedoči podatak da se najveći deo izraza koji koristi Una odnosi na reč *blokator* (70%): „ (...) popij blokator.“ (Pelević, 2004: 130), „Je l si popio blokator?“ (Ibid: 136), „Gde su blokatori?“ (Ibid: 137), iz čega dobijamo dve informacije: Vukanova narkomanska istorija i njen požrtvovani odnos prema njemu.

Takođe, čini se interesantnim da ženski likovi u drami nisu narkomanski zavisnici, dok svi muški likovi konzumiraju narkotike. U svetu ove drame, droga je očigledno porok rezervisan za muškarce, dok je alkoholizam namenjen drugom polu.

### 7.2.2. Žargon klub kulture

U pogledu na klub žargon uočeno je 13 različitih leksičkih oblika. U najvećem postotku, u pitanju su reči preuzete sa engleskog govornog područja, što odgovara prostornom određenju drame – za klubove u kojima obitavaju junaci drame, karakteristična je elektronska muzika, didžejevi, koji vode poreklo sa prostora na kojima preovladava engleski jezik. Najzastupljenija je odlika asocijativnosti sa udelom od čak 62%, od čega je 75% asocijacija na anglicizme (*tehno trip, stejdž, čil aut, lajv akt, hepening, treš*).

Jedan od najzastupljenijih žargona u drami je *stvar* koja se na prvi pogled čini kao besmislena forma, zbog neodređenosti i mogućnosti da se adaptira uz bilo koji kontekst, međutim u drami u najvećem broju slučajeva odnosi se na muzičku *numeru, pesmu*, pa se tako našla na listi žargona klub kulture.

Ukupni poredak u učešću u jeziku klub kulture izgleda ovako: Vukan (46,43%), Una (28,57%), Deda Š. (10,71%), DJ (7,14), Cica (3,51%), Dejana (3,51%). U poređenju muških i ženskih likova, došli smo do zaključka kako nema znatne razlike u upotrebi određenih termina iz domena klub kulture. Leksika klub kulture ukazuje na određene društvene okolnosti u kojima su se našli likovi u komadu. Na prvom mestu, misli se na kolokvijalni govor koji karakteriše određenu grupu mladih ljudi koji odlaze u klubove, slušaju elektronsku muziku, žive pod uticajem anglokulture, a najveći deo svog vremena provode u dokolici i dosadi.

Značajan broj žargona ukazuje na tu pasivnost čitave jedne generacije, koja klubove koristi kako ne bi ništa radila, pa oblici poput *blejati, bleja, promuvati, iskulirati, ler*, označavaju jedan letargičan, inertan odnos prema životu.

### 7.2.3. Žargon imenovanja

Od ukupno 14 različitih imenitelja, čak 50% poseduje odliku pežorativnosti. Najveći stepen pežorativnosti prisutan je u imenovanju ženskih osoba sa jasnom tendencijom da se ponize i uvrede na račun promiskuiteta ili da se naglasi njihova uloga seksualnog objekta: *riba, ženka, kučka, drolja, kurva*. Potom, tu su imena za muškarce sa namerom da povrede subjekat: *mentol, džiber, frik*. Vidimo da je u najvećem broju



slučajeva ženski lik povređen na račun seksualnosti (najveći broj imenovanja za ženu označava devojku odnosno ženu sklonu promiskuitetu, u manjoj meri – onu koja ih je izigrala), dok se muški likovi nazivaju skorojevićima, primitivcima, čudacima, glupim osobama, ali nikad se ne poteže pitanje seksualnog promiskuiteta muškaraca. Najučestalije imenovanje je *brat* u značenju *drug, prijatelj*, ali ova reč je uglavnom izgovorena kao poštapalica, bez svesne namere govornika da je upotrebi. Analizom ovih imenovanja možemo pretpostaviti kako su muško-ženski odnosi mahom površni i da zapostavljaju duhovne aspekte života.

#### 7.2.4. Seksualni žargon

Kada govorimo o seksualnom žargonu, neophodno je problematizovati vezu sa vulgarizmima. Naime, teško je podvući jasnu granicu kada vulgarizam postaje žargon, a kada se zaustavlja na isključivo opscenom značenju.<sup>82</sup>

Od ukupno 10 identifikovanih različitih seksualnih žargona, najveći broj je onih u značenju vršiti *polni čin, polno opštiti* (40%). Najzastupljenija odlika seksualnog žargona je asocijativnost sa udelom od 90%, potom slikovitost sa udelom od 50%. U poseban korpus spadaju žargoni koji se referišu na muško-ženske odnose, ali ne predstavljaju eksplicitnu verziju, poput preostalih primera. Tu pripadaju: *petljati se, hanki-panki, smuvati se, šema*.

Termini *šema* i *petljati se* imaju isto značenje – biti u neobaveznom seksualnom odnosu. Takođe, oni nisu nosioci pežorativnosti, već je u ovim terminima uočena odlika slikovitosti (zamršeni odnosi), dvostrukost sadržine i forme (komplikovane veze, ali i fizički položaj tela), tajnovitost i asocijativnost. Jedan od specifičnih primera je žargon *hanki-panki* koji je asocijacija na engleski jezik i označava sve ono što podrazumeva odnos između jednog para. Kod ovog termina prisutne su odlike: nonsens (besmislen izraz) i zvučnost (rima).

U analizi upotrebe seksualnog žargonizma, u ukupnom diskursu uočeno je kako najveći postotak u seksualnom žargonu ima Vukan (46%), zatim sledi Dejana (23,08%),

---

<sup>82</sup> U ovom radu, pokušali smo to da rešimo na sledeći način: ukoliko se među izdvojenim karakteristikama žargona nađe samo pežorativnost, onda smo datu reč tumačili isključivo kao vulgarizam, ali ako poseduje bar još jednu odliku sa liste 11 odlika žargona koju je ustanovio Dragoslav Andrić, onda data reč pretenduje da bude obuhvaćena u grupu žargona.

pa Una i DJ (11,54%), onda Cica (7,69%), dok Deda Šmeker ne zauzima učešće u seksualnom žargonu. Upotreba seksualnog žargona najviše informacija pruža o dva periferna ženska lika. Cica koristi isključivo termine koji su prilično naivni (*smuvati*, *šema*) i time vrši autokarakterizaciju – dobijamo informaciju kako ona još uvek nije postala integralni deo tog seksualno devijantnog sveta u kojem se prave emocije prikrivaju, a neguju izopačeni odnosi. S druge strane, Dejana koristi eksplicitne seksualne izraze, čime, s jedne strane, naglašava svoju nezavisnost i bunt, ali s druge strane, karakteriše sebe kao posesivnu, pakosnu (najveći deo seksualnih izaraza koristi kako bi šokirala Cicu).

### 7.2.5. Psovke i vulgarizmi

U drami „Ler“ registrovano je 144 skarednih reči i izraza. Ukupno je uočeno 56 psovki u kojima je opscena reč varijacija glagola *jebati*. Registrovano je ukupno pet slučajeva u kojima je pojedina reč naglašena pridevom *jebeni* kako bi se određen pojam istakao u razgovoru. Opscena reč je nosilac sledećeg značenja: „neki, nekakav; nikakav; ničiji; nepoznat; nepodesan; nepouzdan; neprijatan, nezgodan; opasan; nepotreban, suvišan; neisplativ; proklet; prevaren, obmanut, izigran“ (Andrić, 2005: 96).

Upotreba pomenute lekseme ukazuje na oskudnost rečnika generacije mladih. Međutim, podaci govore kako u najvećem postotku (80%) ovu psovku izgovara centralni ženski lik (Una), iz čega bismo mogli zaključiti kako je kod nje izraženo nezadovoljstvo svakodnevnim životom što odgovara tematsko-sižejnoj osi komada u kojoj se ističe Unina učmala svakodnevica i problemi u surovoj stvarnosti (*jebeni* blokatori jer ima obavezu da ih svakodnevno daje Vukanu, *jebeni* film – jer svakodnevno proživljava istu situaciju sa Didžejem, *jebeni* telefon – kvalifikacija prouzrokovana nemogućnošću da uspostavi telefonsku vezu sa Vukanom).

Varijanta opscene reči *jebote* javlja se 25 puta i reč je o katarzičnom psovanju. U svim slučajevima opscena reč bi se mogla zameniti bilo kakvim sličnim uzdahom iznenađenja, zapanjenja, neverice. Pomenuti izraz ima funkciju poštapalice, usputnog komentara. Slično je i sa katarzičnom psovkom *jebi ga* koja je u velikom broju slučajeva izrečena bez jasne namere lika koji je izgovara, a njena uloga se ogleda u isticanju jednog ravnodušnog, pomirljivog osećanja nad učinjenim. I ovaj izraz u najvećoj meri izgovara

Una (50%). Ona je lik koji u najvećoj meri koristi pomenute izraze što znatno učestvuje u karakterizaciji njenog lika. Upotreba ovakve leksike definiše Unu kao urbanu devojkicu iz geta koja koristi jezik ulice i tako javnosti pruža sliku o svojoj kvazi slobodi, nezavisnosti. Ipak, reč je o strateškom cilju kako bi stvorila takav privid, jer u trenucima kada je na sceni izolovana sa Vukanom, mi saznajemo da je Una duboko nesrećna, nežna i osetljiva. Iz ovoga zaključujemo da je veliki broj psovki koje koristi kao poštapalicu zapravo element odbrambenog mehanizma kako bi prikrila svoju ženskost. Upotreba ove lekseme se može tumačiti u korelaciji sa osećanjima likova koji je izgovaraju, iz čega se pretpostavlja letargičnost i obamrlost čitave jedne generacije mladih, a ta rezignacija je ujedno i osnovna odlika njihovog identiteta. Oni vrlo lako prihvataju novonastale okolnosti, ne poriču stvarnost, ne pokazuju želju za borbom i promenom, već bespogovorno prihvataju ono što im život servira.

Glagol *jebati (se)* pre se može posmatrati kao vulgarizam, jer je njegova uloga prevashodno da reč iz svakodnevnog diskursa zameni drugom opscenom rečju, a za razliku od psovke čija je funkcija simbolička, značenje vulgarizama je doslovno. Upotreba ovog skarednog izraza prevashodno ima funkciju da naglasi seksualni čin, pa je stoga reč o disfemističkom psovanju. Ipak, ovaj izaz se upotrebljava i da bi uvredio, omalovažio onoga na koga se psovka odnosi, jer se jedan intiman čin stavlja u kontekst skarednosti, običnosti, a određena osoba se svodi na seksualni objekat. Upotreba ovog izraza istovremeno nužno donosi ideju o objektu psovanja kao o bezvrednom. Iako je, kako je ranije naglašeno, u većini slučajeva ova reč mapirana kao vulgarizam, sledeći primer je psovka seksualnog karaktera čiji je cilj da ponizi, omalovaži, a sredstvo kojim se koristi lik koji izgovara ovu psovku je agresija, nasilništvo i isticanje dominacije nad opsovanim:

„Didžej: Zato što ja tako kažem. Ima da te jebem u usta dok se ne rasplačeš. Zabiću ti ga u grkljan tako da boli i kad više ne budeš mogla da dišeš molićeš me da stanem a ja ću ga nabijati sve dublje... “ (Pelević, 2004: 143).

Muški lik ispoljava dominaciju nad ženskim tako što pored seksualne agresije koju realizuje uz pomoć muške fizionomije (razaranje falusom), on se koristi i fizičkom snagom nad slabijim. Ono što se ovde otkriva jeste patološka potreba dominatora da istovremeno vrši seksualno i fizičko nasilje, ali i potreba da ga žrtva moli i pokazuje

podređeni položaj. Ova psovka je po tipu disfemistička, ali prevashodno agresivna i izrečena u svojstvu pretnje sa ciljem da unizi i uplaši sagovornika. O tome govori i činjenica da nakon ove psovke sledi i fizički napad.

Izrazi *kresati*, *karati*, *tucati*, te odgovaraća imenica *kres* su nosioci doslovne interpretacije bez bilo kojeg drugog simboličkog značenja. Kao i u prethodnom slučaju, upotreba ovih leksema nedvosmisleno obezvređuje objekat psovanja i udaljava seksualni čin od bilo kakvih emocija i bliskosti i stavlja ga u kontekst pukog fizičkog kontakta.

Od seksualnih psovki najzastupljenije su reči kojima se imenuju polni organi. Za muški polni organ pronađeno je ukupno 14 psovki od kojih su tri upotrebene u značenju: *uopšte ili zbog čega, šta se dešava, do đavola, baš me briga, itd.* Analiza je pokazala kako ga u gotovo jednakoj meri koriste i muški i ženski likovi što je specifično, jer govori kako psovka nije smisleno povezana sa govornikom, te da je, (nezavisno od fizionomije), koriste oba pola što bi takođe moglo da ukazuje na potrebu ženskih likova da stvore privid o jednakosti u društvu i pruže lažnu sliku svoje muške energije.

Seksualne psovke mogu imati takvu konstrukciju u kojoj je izostavljena opscena reč, ali da i dalje sadrže isto značenje kao što je slučaj i sa primerom gde je izostavljena reč za muški polni organ, ali je i dalje jasno značenje – *oralno zadovoljiti*. U tekstu je registrovano svega dva izraza sa potpunom konstrukcijom i još pet u kojima je opscena reč u značenju muškog polnog organa, izostavljena. Uočen je i jedan primer bez opscene reči koji se odnosi na onanisanje. Najveći udeo u upotrebi ove psovke imaju muški likovi (87,5%) i u pogledu na rečenični kontekst, svaki put je reč o omalovažavanju ženskog lika kome je replika upućena. Jedan od najeksplicitnijih primera upotrebe ove psovke koristi DJ koji u nekoliko navrata ističe kako Una nije dostojna seksualnog odnosa, već služi isključivo kao sredstvo muškog zadovoljenja. U kombinaciji sa ovom leksemom, iskazuje se i sado-mazohistički odnos koji imaju Una i Didžej: „Sledeći put ću ti kapljati vosak na jezik pa ćeš da ga pušiš.“ (Ibid: 140).

U sledećim primerima možemo da vidimo kako je psovka funkcionalna iako je opscena reč izostavljena. Upotrebom leksema *pušiti ga*, *staviti u usta*, *primiti ga* jasno je da je reč o određenim seksualnim psovka, a da izostavljanjem imenitelja za muški polni organ nije narušena konotacija, kao ni opscenost pomenutog izraza. U drami ovakve psovke izgovara Didžej i na taj način realizuje svoju bolesnu sado-mazohističku

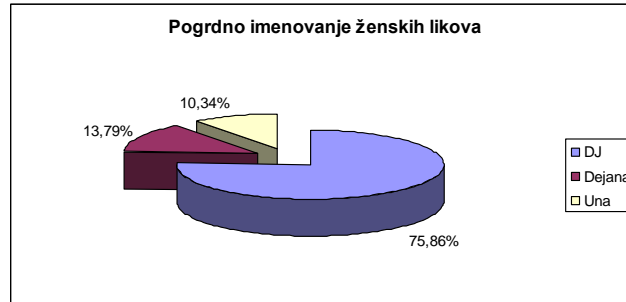
igru sa Unom. Ove psovke su izgovorene sa namerom da se sagovornik omalovaži i svede na nivo seksualnog objekta: „Tako...Voliš ga. Puši ga kučko. Ne prestaj. Takoooo...Voli ga. Tako kučko. Brže to malo! Pazi zube! Nežnije! Primi ga sad skroz, brzo! Jel' su ti to krenule suze? Cmizdri kučko. Nemoj da si se ispovracala! Ubiću te! Jel' znaš? Razvaliću te!“ (Ibid: 143).

Jedna od seksualnih psovki koje izgovara Didžej je izgovorena na engleskom i glasi: „No fuck just blow.“ (Ibid: 133). Ovde možemo da naslutimo kako je u pitanju uvredljivo psovanje, jer u kontekstu drame uviđamo kako Didžej naglašava da Una nije u ravnopravnom odnosu sa njim, već da jedino može da bude ta koja pruža seksualno zadovoljstvo, ali ne i da ga eventualno dobija.

Takođe, izdvojeni su primeri u kojima je izostavljena opscena reč, ali je istovremeno reč o psovkama. Jasna je aluzija na muški polni ogran u erekciji, odnosno s obzirom na lik koji izgovara ovu psovku, možemo pretpostaviti kako je izgovorena da ponizi ženu, jer nije dovoljno seksualno privlačna, atraktivna, čak ni sposobna da seksualno uzbuđi muškarca (govornika) – Didžej: „Onda mi se neće dizati na tebe, hipiku. Ne diže mi se na hipike.“ (Ibid: 132).

U drami su registrovani sledeći imenitelji za žene izgovoreni sa ciljem da se uvrede i ponize: *kurva* (osam puta), *kučka* (15 puta), *drolja* (dva puta), *bitch* (jednom). Ovakvo imenovanje kreira negativnu konotaciju, vrlo uvređujuću za predmet imenovanja, sramotnu i destruktivnu u odnosu na integritet subjekta. Interesantno je kako je muškarca nemoguće uvrediti po istom osnovu, jer leksički ekvivalent za muški rod – *švaler* ne sadrži negativnu konotaciju, jer se odnosi na onog *koji je omiljen među ženama, koji ume sa ženama* itd.

Najveći broj pogrđnih naziva za ženu (75,86%) izgovara DJ što odgovara njegovim karakteristikama: nasilnik, seksista, sadista. Pogrđne nazive u čak 95,45% upućuje Uni. Potom sledi Dejana sa udelom od 13,79%. Ona koristi psovke kako bi uvredila Cicu, novu devojkicu svog bivšeg momka. Dok Una ima udeo od 10,34% u upotrebi uvredljivih imenitelja za ženu i ona ih upućuje sebi što odgovara njenom niskom stepenu samopoštovanja i sklonosti autodestrukciji.



**Grafikon 4. Udeo likova u upotrebi pogrđnih imenitelja za ženske likove u drami „Ler“**

Ukupno je registrovano 13 psovki skatološkog karaktera. Najveći postotak skatoloških psovki koristi Una što nije neobično, jer za razliku od seksualnih psovki koje su rezervisane za muškarce, žene koriste skatološke psovke kako bi parirale muškim opscenim izrazima.

Za razliku od žena koje se vređaju na račun seksualnog promiskuiteta, muškarci se vređaju na račun intelekta. O tome svedoče i pogrđni imenitelji koji imaju funkciju u unižavanju njihovih intelektualnih sposobnosti. Najzastupljeniji nazivi su *idiot*, *kreten*, *moron*, *tupson*, što su nazivi muškog roda. Naravno, neki od ovih oblika, imaju i alternativu u ženskom rodu (*idiotkinja*, *moronka*), ali takve konstrukcije su rogoibatne i ređe.

Iz svega pomenutog, zaključujemo kako je jedna od najdominantnijih karakteristika identiteta izgubljene generacije govor kojim se služe. To su mahom jezgroviti, deskriptivni, sinestetički izrazi. Predstavnici izgubljene generacije komuniciraju uglavnom iz nužde; trude se da budu duhoviti i samosvojni, a svakom jezičkom jedinicom ukazuju da su baš oni nesumnjivo pripadnici te izgubljene generacije i da će se, kako im i samo ime kaže, potpuno izgubiti pred prilikama koje su ih snašle i pasivno dočekati svoj konačni kraj. Žargon, dakle, određuje grupni identitet, jer tumačenjem leksike, ali i čitavih frazeoloških konstrukcija, uviđamo da su mladi u ovom komadu okrenuti nasilju, seksualnosti bez emocija, narkomaniji. Jezik koji stvaraju i govor kojim se služe ukazuje na revolt ove generacije – prema utvrđenim obrascima ponašanja i postojećim autoritetima. Analiza žargona omogućila nam je uvid u sliku njihovog emotivno-psihološkog stanja, oličenu kroz ravnodušje, letargiju, inertnost, autodestruktivnost, nedostatak emotivne inteligencije, kao i uvid u socio-ekonomsko

stanje pomenute generacije ilustrovano kroz: besparicu, nerad, raspad porodične zajednice, izolovanost, samoću.

### **7.3. Drama „Ler“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

Referentna tačka između feminističkih pitanja i drame „Ler“ je pitanje seksualnosti i roda. Iz tog razloga smo izdvojili dva podnaslova kao ključna za razmatranje veze između društvenih pojava uočenih u stvarnosti i simptoma tih pojava registrovanih na nivou drame. Prva podtema se tiče rodni uloga u kontekstu seksualnosti koja podrazumeva određene oblike ponašanja koji su dozvoljeni ili nedozvoljeni u zavisnosti od polne determinacije subjekta. Druga podtema je u vezi sa prvom i odnosi se na sadomazohizam – parafiliju koja se može posmatrati kao drastična ilustracija neravnopravne društvene moći muškaraca i žena, a koja je značenjska veza između dva lika u ovoj drami.

#### **7.3.1. Rodne uloge u kontekstu seksualnosti**

Teorijski rad na temu seksualnosti i roda, autorke Dragane Todorović, naglašava relevantnost onoga što nazivamo telesnom realnošću žene, te da je biološka realnost pola uvek već socijalno konstruisana što predstavlja posledicu uvreženog mišljenja o razlici između pola i roda (Todorović, 2011: 348).

Seksualnost pretpostavlja ukrštanje polne uslovljenosti i dodeljenih društvenih rodni uloga. Jasno utvrđena i nepokolebljiva binarna opozicija između muškog i ženskog, održiva i priznata u savremenom društvu, uticala je na izgradnju heteronormativnog modela seksualnog ponašanja, ali i na izdvajanje svih seksualnih praksi koje su se smatrale devijantnim (Ibid: 347-357). Dualizam muškosti i ženskosti je zasnovan na ideji o tome šta je naturalizovano, normalno i pripadajuće u domenu seksualnosti, a što će biti reflektovano u poželjnom seksualnom ponašanju muškarca, odnosno žene. Feministkinje su oštro kritikovale ovakvo seksualno ustrojstvo, smatrajući da ono odražava sve neravnopravnosti registrovane na opštem planu, a koje se tiču neravnopravne podele moći između muškarca i žene. Posledice ovakvog poimanja seksualnosti se ogledaju u različitim vrstama seksualne diskriminacije žena: sakaćenje

polnih organa žena, zabrana upotrebe kontracepcije, zabrane prekida trudnoće, opravdavanje seksualnog nasilja nad ženama, itd.

Odnos između seksualnosti i roda od izuzetnog je značaja za analizu drame „Ler“ Maje Pelević. Didžej koristi svoju falusoidnu moć kako bi naškodio drugom, a sebi priredio zadovoljstvo. On koristi anatomiju muškosti kako bi demonstrirao silu i tako upotrebljava obrazac koji prepoznajemo u društvenim ulogama moći. Unu posmatra kao seksualni instrument i otvoreno pokazuje kako je njena uloga da zadovolji njegove potrebe. Didžej upućuje Uni uvrede na račun fizičkog izgleda i vizuelne prezentacije, a najznačajniji trenutak u komadu gde se vidi njegovo poigravanje muškom moći i ženskom nemoći je onaj kada joj predočava da ona nije dostojna čak ni seksualnog opštenja, već odnosa koji za cilj ima isključivo njegovo seksualno zadovoljenje: „No fuck, just blow.“ (Pelević, 2004: 133).

Didžej je poznati „klaber“ i njegov status klupske zvezde mu pruža mogućnost da istim principom prenosi seksualnu moć. Društvena moć je reflektovana kroz popularnost koja mu je donela samopouzdanje koje odražava u svakodnevnom društvenom životu. Didžej svojim stausom dokazuje gotovo identitet idola gde se njegova reč vrednuje, a delo obožava kojim manifestuje da je on „agent spektakla, sušta je suprotnost individui“<sup>83</sup> (Jovićević, 2007: 105). On se hvali prostitutkama, obožavateljicama, popularnošću, poslovima. Svoj status zvezde prenosi i na područje intimnosti: zahteva da Una „hvali“ njegov polni organ, da ga opslužuje, govori joj užasne uvrede, određuje kakav će biti njihov seksualni odnos, itd. Iz ovoga zaključujemo kako odnos Didžeja i Une prepoznajemo kao drastični primer podele rodni uloga koje važe u društvu gde se muškarcu pripisuje agresivnost, preduzimljivost, moć, a ženi inferiornost, poslušnost, pasivnost.

### **7.3.2. Sadomazohizam**

Jedna od tema obuhvaćena u drami je sadomazohizam, a to je takođe predmet interesovanja feminističkih teorija, jer feminizam istražuje pitanja koja se tiču različitih nijansi seksualnosti koje odstupaju od tradicionalnog poimanja heteronormativnog seksualnog akta. Sadomazohistički seksualni odnos između Une i Didžeja, pokazatelj je

---

<sup>83</sup> U ovom slučaju reč je o klupskoj zvezdi, dok Aleksandra Jovićević tako obajšnjava medijsku zvezdu.



kako se rodni odnosi moći reflektuju na plan seksualnosti. Seksualnost ovog ženskog lika je od sekundarne važnosti, odnosno, zanemarljiva i praktično, nepoželjna. Orgazam žene nije bitan ni iz perspektive glavnog ženskog lika, a još manje iz perspektive njenog seksualnog partnera, dok se „seksualni akt fokusira isključivo na puno zadovoljstvo muškarca.“ (Todorović, 2011: 355).

Karen Hornaj je mazohističku prirodu povezala sa prirodom žene tako što je žensku inferiornost i podređenost u društvu navela kao uporište za ovakvu sklonost, dok je Margaret Mičerlih (Margarete Mitscherlich), nemačka psihoanalitičarka, potrebu žene za mazohizmom obrazložila inferiornom pozicijom unutar porodice. Prema Mičerlih, mazohizam kod žene je rezultat odbrambenog mehanizma kao izgovora za pasivnu poziciju kao proizvoda sopstvene volje. Mišljenje ove dve psihoanalitičarke ukazuje kako je seksualni sadomazohizam rezultat društvenih uloga moći u kojima je muškarac primaran i aktivan, a žena sekundarna i pasivna.

Sadomazohizam je parafilija koja prema „Dijagnostičkom i statističkom priručniku za duševne poremećaje“ spada u kategoriju seksualnih poremećaja i poremećaja polnog identiteta (Repišti, 2010: 73). Didžej je muški lik koji poseduje odlike sadiste koje se ogledaju u želji za izazivanjem bola i poniženja kod drugih. On vređa, ponižava, nanosi duševnu i fizičku bol Uni, posredstvom čega doživljava seksualno zadovoljstvo. S druge strane, Una ispoljava odlike koje vezujemo za mazohizam, a koje se odnose na trpljenje bola, poniženja i uvreda, takođe u cilju sticanja seksualnog zadovoljstva dominatora. U suštini njihovog odnosa je igranje submisivne, odnosno dominantne uloge u cilju seksualnog uživanja dominatora. Međutim, specifično za konkretne likove je izostavljanje mnoštva manifestacija sadomazohističkog seksualnog odnosa kao što su: „tjelesno zarobljavanje (...), perceptivno uskraćivanje (povez preko očiju), bičevanje, rezanje kože, uriniranje ili defekacija po partneru, zadavanje elektrošokova, infantilizam (...), hipoksifilija (...).“ (Davison and Neale prema Repišti, 2010: 74), dok je registrovana prisutnost pukog nanošenja bola i uvreda. Takođe, Una pristaje na submisivnu ulogu, ali istovremeno izražava nelagodu i kajanje zbog takvog odnosa što nije uobičajeno ponašanje mazohiste: osećaj krivice može biti uzrok mazohističkog ponašanja, ali ne i njegova posledica, jer erotogeni mazohizam

podrazumeva „primarno iskustvo zadovoljstva u bolu“ (Frojd prema Krid, 2015)<sup>84</sup>. U njihovom odnosu je uočeno izostajanje perverznih igara, raznolikosti primene sadomazohističkih aktivnosti, te seksualnih pomagala koja su karakteristična za ovaj vid parafilije što povlači pitanje da li je reč o sadomazohističkom seksualnom odnosu ili isključivo o nasilju nad ženom. S jedne strane, istina je da je reč o obostranom pristajanju na sadomazohistički seksualni odnos, pa ne možemo govoriti o silovanju ili prinudi, ali koegzistentno trpljenje bola, izostanak seksualnog zadovoljstva kod jednog od partnera, i poniženje, ipak sugerišu da je reč o nasilju. I što je najznačajnije, Unino ispoljavanje svesti o pogrešnim izborima, samoispitivanje i stid, svedoče o njenom statusu žrtve. S obzirom na navedeno, kod Une nije prisutan erotogeni mazohizam, već ona u sebi sadrži moralni i ženski mazohizam o kojem je govorio Frojd, a koji Barbara Krid (Barbara Creed) povezuje sa „ne-simboličkim telom“ Julije Kristeve (Krid, 2015) koje je materinsko, podeljeno, instinktivino, predsimboličko.

Analizom Uninog lika došli smo do informacije da je reč o ženskom liku koji je željan ljubavi i pažnje što odgovara mišljenju Natali Šajnes (Natalie Shainess) koja je u mazohizmu videla „otvoren vapaj za ljubavlju“ (Šajnes prema Repišti, 2010: 81). U istom tekstu autor nas podseća na mišljenje Glickauf-Hjuz i Vels (Glickauf-Hughes and Wells) koji tvrde kako mazohisti: „vlastitu pokornost smatraju činom ljubavi prema ciljnoj osobi“, te da su „pretjerano brižni prema drugima“ (Glickauf-Hughes i Wells prema Repišti, 2010: 82). Pomenute odlike su prisutne kod ove junakinje – Una čini sve kako bi udovoljila Didžeju, pa i svoje telo koristi kao instrument preko kojeg će on moći da dosegne željenu fantaziju, a istovremeno svoju brižnost i saosećanje pokazuje u svom odnosu prema Vukanu, često žrtvujući sebe kako bi mu pomogla i bila uz njega. Komparacijom stavova ovog psihoanalitičarskog dvojca i Uninog lika dolazimo do zaključka kako je Unin lik nesumnjivo sklon mazohizmu koji prevazilazi seksualnu aktivnost i postaje sredstvo (auto)destrukcije čime se naglašava njen status žrtve.

---

<sup>84</sup> <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-8-9/206-mracne-zelje-muski-mazohizam-u-horor-filmu>

## 8. STATUS ŽENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „DECA U FORMALINU“, MAJE PELEVIĆ

### 8.1. Analiza ženskih likova

#### 8.1.1. Konfiguracija<sup>85</sup>

U drami su uočena sledeća lica: Mia, Srđan, Ikar, Bantu, Taša. Maja Pelević je dramu podelila na 18 scena, ali smo mi svaku novu preraspodelu likova na sceni registrovali kao novu konfiguraciju, pa je ukupno izdvojeno 44 promene. Prema formuli za izračunavanje mogućeg broja različitih konfiguracija došli smo do broja 32, te uvideli da je u drami iskorišćeno 14 različitih jedinstvenih konfiguracija.

Najzastupljenija konfiguracija je ona u sastavu Srđan-Ikar-Bantu (9), potom slede ansambl konfiguracije Ikar-Bantu-Srđan-Mia (7) i Ikar-Bantu-Srđan-Mia-Taša (5), kao i duo konfiguracija u kojoj se pojavljuju Mia i Srđan (6). Hijerarhija prisutnosti likova na sceni izgleda ovako: Ikar (75%), Srđan (68%), Mia (59%), Bantu (59%), Taša (27%).

Frekventnost likova na sceni uslovljena je zastupljenošću velikog broja konfiguracija u kojima dominira tri ili više likova. Prosečna gustina konfiguracije iznosi 0,57 što potvrđuje da je na sceni najčešće prisutno više likova. Vreme provedeno na sceni nije ekvivalentno značaju koji lik ima u komadu. Kvantitativnom analizom učešća likova na sceni nije moguće doći do podatka koji lik je centralan što implicira da gotovo jednaka prisutnost svih likova na sceni<sup>86</sup> govori da je fokus dramske radnje na odnosima između svih likova u drami.

Grupne konfiguracije, pored toga što doprinose scenskoj dinamičnosti, u službi su ukazivanja na gubljenje individualnosti, opsesivne želje za pripadnošću, dominaciji kulture mase. Stalna grupisanja imaju za cilj da naglase sveopštu usamljenost i nepostojanje istinskih međuljudskih odnosa. Scena pre upada policije u garažu je u službi postizanja dramaturškog obrta što se postiže i visokom naseljenošću likova na sceni.

Izolacijom dva lika na sceni autorka svojim likovima pruža mogućnost da govore iskreno, što najbolje možemo videti u scenama razgovora između Mie i Srđana ili u iskrenim savetima koje Mia daje Taši. Prvi duet u kojem se pojavljuju Mia i Srđan ima

<sup>85</sup> Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.

<sup>86</sup> Jedino je prisutnost Taše na sceni nešto manja nego prisutnost ostalih likova.

ekspozicionu funkciju i zajedno sa poslednjom scenom u komadu u kojoj Srđan čuje zvuk voza, čini cikličnu strukturu komada. Čak i scena u kojoj Ikar i Mia ostaju sami i jedno drugo seksualno provociraju, zapravo su trenuci kada oboje skidaju maske (on pokazuje da ne poštuje Srđana i da je za njega Mia samo seksualni objekat, a ona otkriva svoju prošlost (iskustvo) u načinu na koji se poigrava sa Ikarom). Duo scene između ova dva lika imaju visok konfliktni potencijal.

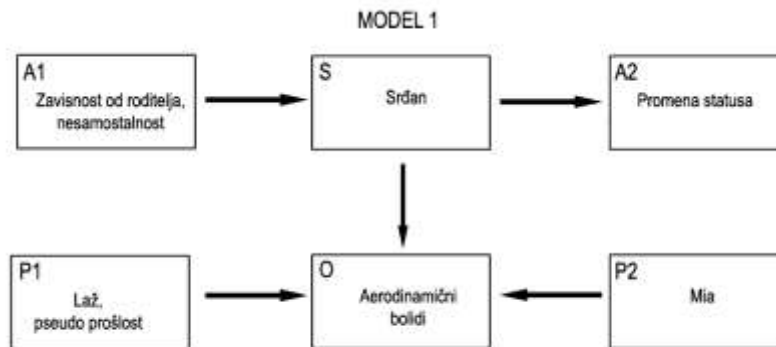
Najbrojnije scene trija su one u kojima se nalaze Ikar, Bantu i Srđan i one imaju funkciju u definisanju međusobnih odnosa i u samoj karakterizaciji likova. Oni su uglavnom grupisani oko teme muzike, telesnog uživanja, narkotika. Posredstvom takvih scena gledaoci stiču uvid u svet u kojem dominiraju niske strasti, pseudoumetnost i površnost. Takođe, u ovim scenama omogućeno je praćenje Srđanove transformacije, koji pokušavajući da se prilagodi marginalnom socijalnom sloju, postaje njegov sastavni deo.

U analizi je registrovana jedna nula konfiguracija nastala kao rezultat smene između dve pojave. Činjenica da je registrovana nakon uvodne scene u kojoj Mia i Srđan čekaju vozove, nagoveštava kako voz za neki drugi, bolji svet neće doći, te da likove u ovoj drami čeka isprazna, surova stvarnost.

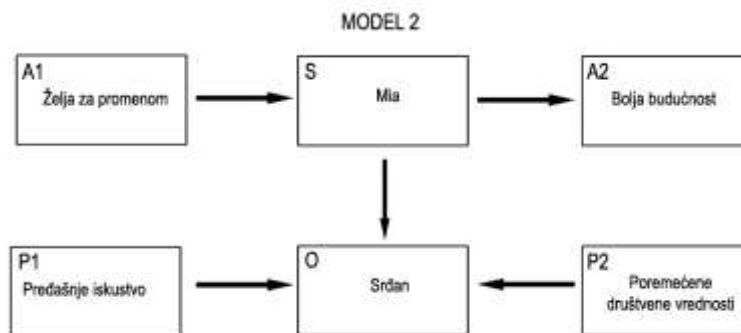
Posredstvom kvantitativne analize odnosa u konfiguracijama, moguće je ustanoviti nekoliko tematskih okvira u komadu: želja za pripadnošću grupi, usamljenost, devijantni međuljudski odnosi.

### **8.1.2. Aktancijalni modeli**

Izdvojeni aktancijalni modeli na mesto subjekta stavljaju dramske likove posredstvom kojih ćemo pokušati da odredimo osnovne linije sukoba.

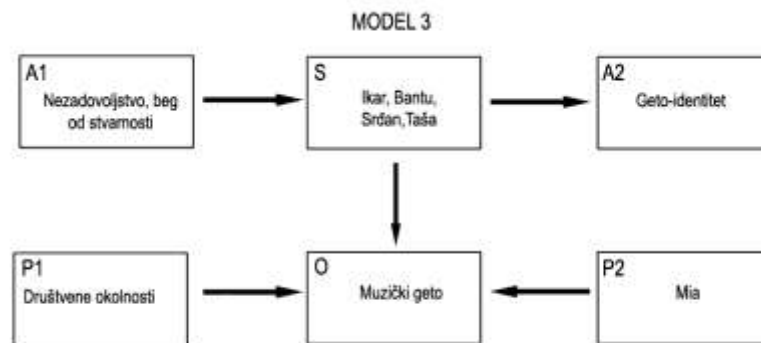


Na mestu subjekta se nalazi Srđan koji potaknut okolnostima na situacionom planu želi da promeni svoj status. On dolazi iz dobrostojeće, visokoobrazovane porodice, ali je nezadovoljan činjenicom da finansijski zavisi od roditelja, te da je prinuđen da im polaže račune. Predmet njegove težnje je pridruživanje muzičkoj grupi *Aerodinamični bolidi* čime će uspeti da stekne samostalnost. Pomoćnik u njegovoj nameri je pseudoprošlost (izmišljena priča o psihički nestabilnoj majci i ocu alkoholičaru) koju plasira članovima ove grupe, nadajući se da će teška životna priča postati ulaznica za ovaj muzički geto. U ovoj nameri ometa ga Mia na način što ga vraća u stvarnost stalnim podsećanjima da je njegova odluka pogrešna. Ona jedina poseduje informaciju o njegovoj stvarnoj porodičnoj situaciji (dete profesora, odrastao u izobilju) i koristi je kako bi sprečila njegovu nameru da postane deo tog sveta kojem ne pripada.



Aktancijalni model koji se javlja kao oponent pređašnjem, na mesto subjekta stavlja Miu koja je motivisana željom za promenom, begom iz surove stvarnosti. Objekat njene želje je Srđan preko kojeg teži da dosegne bolji život, budućnost. Protivnik u njenoj nameri su poremećene društvene vrednosti koje je okružuju. Okrenutost ka telesnosti,

droga, seksualna devijantnost, negovanje kulta „otpadnika“, letargija i činjenica da Srđan veruje u te vrednosti i želi da bude njihov deo, samo su neki od simptoma takvog društvenog sistema koji se isprečavaju u njenoj nameri da dosegne budućnost sa Srđanom. S druge strane, Mia poseduje bogato iskustvo iz prošlosti (destruktivna porodična zajednica, zavisnička prošlost itd.) koje predstavlja značajno znanje koje joj koristi u sticanju moći. Samo zahvaljujući burnoj prošlosti, Mia uspeva da prepozna destruktivnu okolinu, ali i da poseduje znanje kako da otkloni štetu. O tome svedoči Mijin komentar o nesnalaženju Ikaru i Bantua u trenutku policijske racije: „Veruj mi, nemaju pojma. Hteli su da je posakrivaju na najnebuloznijim mestima koje sam čula. Pazi ti molim te ispod tepiha. To nema ni u filmovima.“ (Pelević, 2003: 94).<sup>87</sup>



Sledeći aktancijski model na mesto subjekta stavlja grupu likova kojima pripadaju Srđan, Ikar, Bantu i Taša. Oni su potaknuti ličnim nezadovoljstvom koje je nastalo kao posledica nesređenih životnih prilika. Ogorčeni su na društvo koje ih nije obezbedilo, okrenuti su porocima i uzaludnim pokušajima da „stvore“ umetnost. Oni veruju da će pripadnošću getu sebi obezbediti i identitet za kojim tragaju. Pomoćnik u njihovoj potrazi je stanje u društvu koje vrednuje sve vrste telesnosti, površnosti i laži. U odeljku protivnika nalazi se Mia koja je jedini lik koji konzistentno poseduje svest o stvarnosti i nastoji da razbije iluziju u kojoj je muzički geto identitet kojem treba da teže. Mia će ih opstruirati svojim ironičnim komentarima na račun njihovog neznanja i ličnim iskustvom.

<sup>87</sup> <http://nova-drama.org.rs/otvorena-arhiva-nove-drame/> sa napomenom da je 2003. godina uzeta kao godina kada je bilo javno čitanje na festivalu „Nevinost – projekat 3“ u Novom Sadu.

### 8.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova

Pored linija sukoba koje smo identifikovali pomoću aktancijalnih modela, pružićemo pregled tematskih osa oko kojih su grupisani likovi u komadu. Naime, reč je o tabeli na kojoj se nalazi lista lica koja učestvuju u komadu i skup osobina za koje verujemo da su ključne kada je reč o sličnostima i razlikama između likova.

Likovi	Mia	Srdan	Ikar	Bantu	Taša
Odluke					
Muško	-	+	+	+	-
Laž	+	+	+	+	+
Destruktivna porodica	+	-	-	-	+
Poroci	+	+	+	+	+
Umetnost	+	+	-	-	-
Želja za pripadnošću	+	+	+	+	+

**Tabela 4. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Deca u formalinu“**

Polna determinisanost je jedna od osnovnih tematskih osa komada. Autorka je napravila čitav dijapazon karakteristika koje proizilaze iz polne determinisanosti likova. Interesantno je kako su osobine kreativnosti i stvaralaštva najpre rezervisane za muškarce, dok su žene tretirane isključivo sa stanovišta seksualne privlačnosti. Najegzaktniji primer takvog poimanja žena je Taša koja služi kako bi nabavila marihuanu, otišla po pivo i seksualno zadovoljila Ikara. Taša je ženski lik koji predstavlja prototip žene koju poznaju muški likovi u drami. Činjenica da je neki lik muškog pola, obezbeđuje mu pravo da bude beskrupulozan i seksista, a sa druge strane, podrazumeva njegovu stvaralačku energiju.

Mia kao ženski lik opovrgava stavove koje muški likovi imaju o ženama. Ona se odlično snalazi u rep muzici, dokazuje da može da bude i seksualno dominantna i na kraju demonstrira svoje muško iskustvo tako što spasava geto od policijske racije. Tek ilustracijom moći svog „ženskog maskuliteta“, ona uspeva da ih ubedi da može da im parira i da bude ravnopravni član njihove muške grupe.

Jedino u slučaju Mie i Srđana polna determinisanost je uslov za ljubav, dok je među drugim likovima polna odlika uslov za isticanje mentalne i seksualne dominacije muškarca nad ženom.

Laž je osobina koja je identifikovana kao zajednička za sve dramske likove. Pod time mislimo najpre na fiktivnu prošlost likova koja služi kako bi uticala na drugačiji doživljaj okoline. Srđan govori o lažnoj porodičnoj situaciji, navodeći da mu je majka duševno bolesna, otac alkoholičar; Ikar koji je vlasnik garaže nije ekonomski ugrožen, naprotiv, brat mu ima „mečku“ i sa mafijašima iz Crne Gore uvozi automobile, a roditelji imaju još nekretnina za koje saznajemo kroz Ikarovu priču o tome kako će ih verovatno naslediti njegov brat. Bantu priča o tetki i o tome kako bi mogla da mu pošalje *neke sarmice*, a s druge strane obojica tvrde kako žive teško, bez novca kao pravi reperi u getu. Živeti u (lažnim) teskobnim porodičnim prilikama je stvar prestiža, obrazloženje za „veliku“ umetnost koju nameravaju da stvore. Destruktivna porodična zajednica, koncept „napuštenosti“, besparica, surovost života i nemilosrdnost društva kojem pripadaju, tretiraju se kao pokazatelji da su oni buntovnici, preokretači, revolucionari i nadasve – umetnici. Ovi mladi ljudi služe se obmanama i lažima (najpre prema sebi) ne bi li svojom ličnom nesrećom zaslužili da budu deo sveta otpadnika, odnosno uličnih umetnika.

Za razliku od muških likova koji stvaraju pseudoistoriju kako bi postali deo geto sveta, Mia čini obratno, ona zaboravom potiskuje istinu, jer želi da pobegne od tog sveta. Ona potiskuje činjenicu da dolazi iz loše porodične situacije, prećutkuje da je nekada bila heroinski zavisnik i da je bila deo sveta u kojem se upuštala u situacije koje su je potpuno degradirale. Taša iako zna da je trudna, ne želi da to sazna Ikar kako bi zadržala titulu Ikarove devojke<sup>88</sup>.

Kao jedan od kontrastnih motiva, nameće se pitanje porodičnih okolnosti iz kojih dolaze likovi. Srđan, Ikar i Bantu žele da pobegnu od svojih porodica, i mada nisu u pitanju nikakve idealne okolnosti (Srđanovi roditelji su prezahtevni, Ikarovi roditelji favorizuju drugog sina, a Bantu nakon pogibije roditelja živi sa tetkom), jasno je da su ipak suštinski različiti u odnosu na porodice iz kojih potiču Taša i Mia. Mia će govoriti o ocu alkoholičaru koji je propio novac namenjen za njenu stanarinu, a za Tašinu porodičnu

---

<sup>88</sup> Iz ovoga zaključujemo kako je Taša je svesna da bi zbog trudnoće mogla da bude zamenjena drugom devojkom.



situaciju saznajemo posredstvom njenog poređenja sa Srđanovom izmišljenom pričom (*ćale alkos i tuče kevu*), kao i posredstvom Mijine priče „kako joj je ćale nabio pesnicu u stomak.“ (Ibid: 70). Poredeći porodičnu situaciju likova, zaključujemo kako su za razliku od izmišljenih teskoba, Mia i Taša neposredni svedoci takvog okruženja.

Zajedničko za sve likove je okrenutost porocima i destruktivnom ponašanju. Dane provode u dokolici, smišljajući načine da od lokalnog dilera dobiju travu, ispijaju pivo, fizički i psihički zlostavljaju žene, sprovode svoje sadomazohističke fantazije.

Još jedan od elemenata značajan za poređenje između likova je umetnost. Iako, Ikar i Bantu imaju grupu, govore kako po ceo dan stvaraju muziku, oni zapravo samo troše vreme u čekanju da dobiju marihuanu. Ubeđeni su kako stvaraju veliku umetnost, *bacaju rime* i pišu tekstove inspirisane svakodnevnim bahanalijama. Međutim, svoje neznanje pokazuju u razgovoru sa Miom kada ne znaju ko je Marcijal. Za razliku od njih Srđan ima obrazovanje, ali ga privlači taj svet *samoukih pesnika na travi*, jer oni nisu primorani da svakodnevno vežbaju sviranje viole.<sup>89</sup> Mia je, kao i Srđan, obrazovana, uživa u umetnosti što vidimo iz činjenice da je upućena u rimsko pesništvo, posećuje izložbu na Akademiji, poznaje grčku mitologiju i mašta da piše putopis.

Želja za pripadnošću je zajednička težnja svih likova: Ikar i Bantu žele da pripadaju svetu slavnih „fristajlera“, Srđan takođe želi da pripadne tom muzičkom getu, a Taša toliko silno želi da bude deo tog sveta, da zanemaruje svakodnevne nepravde i poniženja. Za razliku od njih, Mia se gnuša tog muzičkog geta, ali sa jednakom strašću želi da bude deo jednog drugog sveta, bolje budućnosti u koju će ući zajedno sa Srđanom. Ona će učiniti sve kako bi mu pokazala da je put koji je odabrao pogrešan i boriće se da zajedno postanu deo sveta u kojem će biti srećni.

Osa kontrasta i sličnosti među likovima zaokružuje priču o generaciji mladih koji pod uticajem različitih društvenih okolnosti, mogu da biraju ili svet destrukcije, laži i prividnog zadovoljstva ili svet istine, patnje i svesti o sopstvenoj tragičnosti.

---

<sup>89</sup> Takođe, interesantno je zbog čega autorka bira violu za ovog junaka. Jedan od stereotipa u svetu muzike odnosi se na violiste kao manje značajne muzičare od violinista (o čemu govori veliki broj anegdota i viceva), te se njihov muzički potencijal nipodaštava i često izvrće ruglu. Možemo pretpostaviti, gledano iz perspektive pomenutog stereotipa, kako je Srđan bio manje uspešan u akademskom svetu muzike, ali da ga je privukla mogućnost dominacije u nekonvencionalnom svetu uličinih muzičara.

#### 8.1.4. Koncepcija lika

U drami „Deca u formalinu“ identifikovana je kombinacija statično i dinamično koncipiranih likova.

Statično koncipirani likovi su Ikar, Bantu i Taša. Njihova nepromenljivost utiče na intenziviranje jedne od tematskih osa registrovanih u komadu – socijalne i psihološke determinisanosti pripadnika ove izgubljene generacije. Činjenica da ovi likovi ne menjaju svoj primarni cilj, govori da kod njih izostaje dimenzija dužine.

Iako se na trenutke može činiti kako dolazi do promena među likovima, jasno je da su te promene zasnovane na spoljnom, dok stvarne promene likova izostaju. Tako na primer Taša nakon saznanja da je u drugom stanju i nakon Ikarovog odbijanja da joj pomogne, ne doživljava nikakvu promenu, već i dalje ostaje uz njega. Jedini Tašin cilj kojem ostaje dosledna do samog kraja komada je biti uz Ikara, ostati „deo garaže i žurki, muzike“ (Ibid: 96). Bantu i Ikar ostaju nepromenjivi u svim novonastalim situacijama (Tašina trudnoća, Mijin ulazak u grupu<sup>90</sup>, policijska racija). Nijedno odstupanje od uobičajene monolitnosti nije dovoljno snažno da bi ih nagnalo na suštinsku promenu, jer svaka promena na situacionom planu praćena je nepromenljivošću na planu njihove svesti. Nezavisno od ozbiljnosti situacije koja ih zadesi, njihovi ciljevi su uvek okrenuti konzumaciji narkotika, muziciranju, seksualnim odnosima.

Ikar, Bantu i Taša pripadaju najnižem socijalnom sloju. Oni dane provode u dokoličarenju, konzumaciji marihuane i alkohola, međusobnoj torturi, izopaćenim seksualnim odnosima. Uočeno je kako kod njih izostaje dimenzija dubine, jer je ponašanje likova u skladu sa njihovim unutrašnjim životom. Duhovna apatija i autizam odgovaraju životu okrenutom porocima i autodestruktivnom ponašanju.

Mia i Srđan su dinamično koncipirani likovi i nosioci osnovne linije sukoba u komadu. I Srđan i Mia su pred sobom imali mogućnost izbora: da se prilagode društvu i postanu deo sveta otpadnika ili da potraže sreću na nekom boljem mestu. Mogućnost izbora koju likovi imaju govori da je reč o likovima sa značajnom dimenzijom širine. Mijin izbor da potraži sreću potaknut je njenim znanjem o posledicama druge opcije. Kako je i sama bila deo sveta marginalaca, Mia shvata kako je taj izbor zapravo odlazak

---

<sup>90</sup> Iako se čini kako prihvataju Miu nakon što im pokaže svoje umetničke sposobnosti, nije reč o stvarnoj promeni.

u sigurnu smrt i zato se odlučuje na akciju. Za razliku od nje, Srđan ne poseduje neposredno znanje o posledicama takvog izbora i zato se odlučuje na društveni pad koji on vidi kao egzotiku, šansu za kreativnost i bunt protiv nametnutih normi (akademije, roditelja). Međutim, njegov konačni izbor je put ispravnosti i neporočnosti koji bira onog trenutka kada postaje svestan opasnosti sveta koji zapravo ne poznaje.

Srđan prolazi kroz veliku promenu, najpre kad od uzornog sina i akademca postaje društveni otpadnik, a onda kada opet uspeva da uspostavi viši nivo svesti i spozna da je budućnost pored Mie. Isto tako i Mia prvu promenu doživljava kada od narkomanke i prostitutke postane uzoran student književnosti i „strejter“, a potom da bi izbacila Srđana iz lošeg društva pristaje da nakratko manipuliše svojim iskustvom društvenog otpadnika. Mijina promena nastaje pod uticajem Srđanove transformacije u Sizifa, a Srđanova promena nastaje najpre inicijacijom u grupu *Aerodinamični bolidi*, a povratak u pređašnje stanje je uzrokovan dolaskom policije u garažu.

Srđanova promena je potaknuta željom da se integriše u niži društveni sloj kojem pripadaju Ikar i Bantu, a Mijina promena je potaknuta iskrenim emocijama koje oseća prema Srđanu. Svojim transformacijama Srđan i Mia menjaju svoj socijalni status, tako što neprestano levitiraju između grupe socijalnih otpadnika i akademskih građana. Ove promene su potaknute unutrašnjom motivacijom likova i označavaju prisutnost dimenzije dužine.

Kod Mie i Srđana je uočena značajna dimenzija dubine. Spolja Srđan deluje kako je spreman da se prilagodi svetu u kojem vladaju poroci, seksualne perverzije i „sloboda“, ali duboko u sebi pokazuje kako nije navikao na tu vrstu života, već živi u strahu od društvenih konvencija, želi ljubav i istinsku slobodu duha. To ćemo i videti u poslednjoj sceni komada kada Srđan otkriva Miji da je on taj koji je policiji rekao za skrivenu drogu i kada čuje zvuk voza koji je u prvoj pojavi komada značenjski propušten.

Mia poseduje dimenziju dubine: ona pokušava svojim ponašanjem da potvrdi svoju poziciju uzorne studentkinje, neporočne devojke, a prepoznavanjem određenih okolnosti (ona prva procenjuje odnos Taše i Ikara, shvata kako oni vrednuju žene, prepoznaje kako će se odvijati policijska racija), vidimo je u drugačijem svetlu – kao devojkicu sa iskustvom u konzumaciji narkotika, seksualnu žrtvu i učesnicu u nezakonitim radnjama.

#### 8.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika

Mia i Srđan pripadaju višedimenzionalnim likovima. Srđan, osim što je obrazovan, vaspitan, vodi poreklo iz tradicionalne građanske porodice, okrenut umetnosti, istovremeno je i povodljiv, naivan, nesiguran, bezobziran u odnosu prema Miji, sklon porocima i lažima.

Mia osim što je uzorna studentkinja, „strejterka“, pametna, disciplinovana, ona je nosilac iskustva zavisnice, seksualnog objekta, promiskuitetne osobe. Pored toga što želi da pripada jednoj novoj zajednici koju čine ona i Srđan, Mia nosi iskustvo svoje primarne porodice u kojoj vladaju nasilje i nezdravi međuljudski odnosi.

U nastavku su izdvojeni neki od dispartatnih nivoa sa kojih dolaze različite karakterne osobine Srđana i Mie.

Srđan:

Godine: 22

Porodični status: dobrostojeća, tradicionalna porodična zajednica

Društveni status: želi da pripadne nižem društvenom sloju

Mia:

Godine: 22

Prošlost: narkomanka i prostitutka

Porodični status: otac alkoholičar i nasilnik

Ženski status: poučena iskustvom iz prošlosti bori se za samostalnost i poštovanje

Društveni status: želi da pređe u viši društveni sloj

Prošlost likova je samo jedna od referentnih tačaka kada je reč o njihovoj višedimenzionalnosti. U većini slučajeva osobine koje su preuzete sa ovog nivoa, objašnjavaju njihove postupke i karakteristike. Zato ove likove ne možemo posmatrati kao monolitne, već isključivo kao rezultat uključenosti osobina sa različitih dispartatnih nivoa.

Kada je reč o Taši najznačajniji dispartatni nivo njene tipske karakterizacije su porodični odnosi (zlostavljanje, rigidne mere, nemaština). Međutim, ovi podaci „daju mogućnosti za naročito intoniranje likova i otkrivaju širi izbor sredstava karakterizacije“ (Romčević, 2004: 112), ali je i dalje drže u okvirima jednodimenzionalnih likova.

## 8.1.5. Karakterizacija

### 8.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije

#### 8.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije

Maja Pelević je u značajnoj meri koristila autokomentar kao eksplicitno neposrednu tehniku karakterizacije. Do informacija o prošlosti likova i njihovoj porodičnoj situaciji dolazimo tako što likovi eksplicitno govore o sebi:

Srđan: „Ovo bi mi baš značilo. Dalo bi mi bar neku perspektivu. Muka mi je više od mojih. Ne mogu da verujem da imam dvadeset dve godine i da mi ćale još uvek daje džeparac a keva kontroliše kad sviram a kad ne.“ (Pelević, 2003: 6).

Mia: „Ma ne možeš ni da zamisliš koje je sranje. Ćale je izgleda uspeo da propije one pare koje mi keva šalje za sobu. I sad mogu da se slikam. Još mesec dana i onda ću morati negde da se zaposlim.“ (Ibid: 7).

Taša: „Mislim moji su ludaci. Kod mene je slično kao kod Sizifa na gajbi. (...) Pa mislim i meni je ćale alkos i ponekad tuče kevu kad se razvali. (Ibid: 33). Ma moji bi prvo mene linčovali. Ćale bi me ubio od batina da sazna.“ (Ibid: 36).

Mijin komentar sa strane koji se koristi da bi se opisao Srđanov život ima funkciju i u autokarakterizaciji: „Šta se ti buniš toliko, molim te. Ti u odnosu na mene imaš strava uslove. Tvoji te drže ceo život kao malo vode na dlanu.“ (Ibid: 6).

Ovim neposrednim komentarima ističe se kontrast najpre između okolnosti u kojima su odrasli Srđan i Mia. Posebno je značajan deo u komadu u kojem Srđan taktički preuzima Mijine životne okolnosti, kako bi postigao cilj – dokazao Ikaru i Bantuu da je njegov navodno težak život pogodan temelj za stvaranje geto muzike. Naglašavanjem kontrasta između porodičnih situacija Srđana i Taše stvara se dihotomija dva socijalna sloja: akademska tradicionalna porodica i destruktivna porodična zajednica.

Eksplicitni komentar na račun Srđanovog pseudoteskobnog života izrečen na kraju komada ima funkciju preokreta: „Ja se sa njim zabavljam već tri godine. Njegova mama koja je navodno prsla i na lekovima je potpuno normalna žena, profesorka na akademiji a ćale ne samo da mu nije alkos nego ga ja u životu nisam videla da pije. Žive u ogromnom trosobnom stanu a vaš bedni Sizif je ustvari običan razmaženi jedinac koji nije imao nikakvih većih problema u životu pa je morao sam da ih izmisli.“ (Ibid: 92).

Slično je i sa sledećim komentarima koje Mia upućuje Ikaru i Bantuu: „I ti Ikare, šta i ti kao nemaš gde da odeš? Ne možeš da tražiš svojim da ti daju cebe nego spavaš ovde u jakni. Izigravaš nekog bednika. A ti, Bantu koja je tvoja priča? Ako je uopšte imaš.“ (Ibid). Ovi komentari eksplicitno govore o lažnim životima ovih likova i naglašavaju disbalans između stvarnih i domaštanih okolnosti.

Interesantno je kako se autoslika pojedinih likova razlikuje od slike koja se formira u percepciji gledalaca. Bantu i Ikar sebe doživljavaju kao *samouke pesnike na travi, pesnike sa asfalta*, dok recepijenti dobijaju informaciju o uzaludnom trošenju vremena, neproductivnosti i nezrelosti.

Za njih je formalno obrazovanje nevažno, čime se preuveličava značaj njihove samoukosti, dok se diskredituje Srđanovo akademsko obrazovanje. Zanimljivo je kako ovo viđenje ne dolazi samo od njih, već i od samog Srđana koji veruje da ga je akademija „ubacila u šablon“, „reprodukciju“. Autokomentarisanjem uviđamo kako se razvojni put Ikara i Bantua nije mnogo razlikovao od Srđanovog (oni imaju završenu osnovnu muzičku), sve do momenta kada su „upisali čisto onako srednju mašinsku“, odustali od formalnog obrazovanja i počeli sa radom u garaži.

O Tašinom liku saznajemo i posredstvom autokomentara, ali i posredstvom komentara sa strane. Mia će već nakon prvog susreta reći za Tašu da je „jadna devojka“ (Ibid: 19), jer je očito da služi kako bi momcima iz geta nabavila travu i pivo. Činjenica da je ovo izrečeno u odsustvu lika o kojem se govori, pretpostavlja istinitost Mijine tvrdnje, jer je izrečeno sa namerom da odbrani ili bar problematizuje položaj ove maloletne devojke.

Jedna od osnovnih tematskih osa u komadu je odnos muških likova prema ženama. Komentarima izrečenim na račun žena u svojoj okolini, muški likovi potvrđuju kako ih ne cene, već ih posmatraju kao seksualni objekat: „Ne brate, njih gledam radi estetike a ove naše driblujem. Mislim mora čovek da bude svestran.“ (Ibid: 20)<sup>91</sup>. Osim što nam pružaju sliku o ženama kao o promiskuitetnim, naivnim i ističu zadovoljavanje muškaraca kao njihov primarni cilj, ovi komentari sadrže i odlike implicitne karakterizacije, jer uviđamo osobine narcisoidnosti, seksizma, egocentričnosti kao sastavne elemente karaktera muških likova u komadu.

---

<sup>91</sup> Bantu komentariše, gledajući pornografski sadržaj na kompjuteru.

Komentari koje Ikar upućuje Miji odnose se na njen fizički izgled, a izrečeni su sa ciljem da istaknu njenu seksualnu poželjnost. Komentari koje izgovara dok je nasamo sa njom su kontradiktorni onima koje izgovara u prisustvu nekog drugog lika. Dok je sam sa Miom, Ikar će reći: „Dobra ti je ta suknjica. Prava bičerska.“ (Ibid: 39), „Pogledaj kako si ti jedna slatka devojčica.“ (Ibid: 40), a kada se pojavi neki drugi lik, Ikarovi komentari se kreću u smeru isticanja njenih godina starosti: „Ništa preko 18.“ (Ibid: 43) ili u cilju isticanja njenog emotivnog statusa: „Ti si Sizifova cuši i to je to.“ (Ibid: 25). Pored toga što ovi komentari imaju funkciju eksplicitne tehnike karakterizacije likova o kojima govore, na implicitni način govore i o liku koji ih izgovara. Posredstvom njih, osim o Miji, saznajemo i kako Ikar devojku svog druga posmatra kao seksualni objekat, te da je licemeran, jer se nabacuje Miji koja ima više od 18 godina.

Taša pruža komentar o Ikaru: „Voli tako nekad da me udari i stalno da naređuje.“ (Ibid: 32). „Samo voli da bude dominantan.“ (Ibid), „Zato što neću da zna. Ostavio bi me. Mislio bi da mu prebacujem.“ (Ibid: 35). Osim što saznajemo kako je Ikar nasilnik i neodgovoran, uviđamo i Tašinu nesigurnost i strah od napuštanja.

Mijini komentari na račun života koje vode članovi ovog muzičkog geta u najvećoj meri su istinite tvrdnje izrečene sa namerom da povrate Srđana u pređašnje stanje. Komentari koje ona izgovara precizni su pokazatelji njihovih afiniteta i navika: „Hoćeš da me premlatiš kao što tvoj drug Ikar mlati svoju šesnaestogodišnju devojku?“ (Ibid: 46), „Sve je to najobičnije foliranje. I muzika i Ikar i Bantu i trava jedan veliki maskenbal.“ (Ibid: 60), „Šta su vama žene onda toliko skrivile? To što su pametnije, sposobnije i manje ogorčene od vas?“ (Ibid: 61). Ovi eksplicitni komentari su nosioci informativnog značaja. Uz pomoć njih, pored Mijinih osobina, uviđamo odlike članova ovog muzičkog geta.

Srđan će pružiti autokomentar koji glasi: „Ja od kad sam ovde u studiju i otkad pravim ziku sa njima, nikad nisam bio srećniji. Konačno sam se oslobodio matorih. Zarađujem svoje pare. Svoj sam čovek.“ (Ibid: 60). Informacija koju dobijamo iz ovog komentara istinita je isključivo iz Srđanove perspektive, dok sa Mijine tačke gledišta, ne može biti istinita. Prema Mijinom mišljenju Srđan je izgubio svoj identitet inicijacijom u grupu *Aerodinamični bolidi*. Ovde bismo mogli govoriti o specifičnom strategijskom

cilju lika koji daje komentar, a koji se odnosi na neki vid izgovora za napuštanje prethodnih merila i vrednosti.

Autokomentar u poslednjoj sceni u komadu na najbolji način oslikava Mijin karakter pružajući gledaocima uvid u njenu životnu priču: „Dok nisam došla u Beograd bila sam u mnogo goroj priči nego što ćeš ti nadam se ikada biti. Drogirala sam se, živela po raznoraznim ćumezima. Rođeni dečko me je gledao kako se jebem za gram heroina. (...) Pobegla sam odatle i došla negde gde niko neće znati ništa o meni. Gde ću moći da počnem iz početka. Da konačno imam normalan život ili bar donekle normalan. I zato ti sve ovo pričam.“ (Ibid: 96, 97). Poređenjem života koji su vodili Ikar, Bantu i Srđan s jedne strane, i Mia s druge, uvidećemo koliko je njihov život bezazlen, a njen utemeljen na istinitnim, surovim dešavanjima.

#### **8.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Autorka uz spisak lica na početku komada daje informacije koje se odnose na godine starosti. Ovi podaci govore da je reč o mladim ljudima, koje možemo posmatrati kao tri bliske generacije: 1. Ikar (27) i Bantu (28); 2. Mia i Srđan (22); 3. Taša (16). Definisane njihovih godina starosti nam ukazuje na infantilnost i neodgovornost onih najstarijih, ali i prevremeno odrastanje najmlađeg lika.

#### **8.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

##### **8.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Kao i u slučaju drame „Ler“, Maja Pelević koristi jezik kako bi sociološki odredila likove. Omladinski žargon učestvuje u karakterizaciji dramskih likova tako što ih preciznije određuje. Najznačajniji je udeo narkomanskog žargona, žargona imenovanja i klub kulture, kao i psovki i vulgarizama.

Upotreba kolokvijalnog jezika, kakav je žargon, s jedne strane svedoči o izgubljenoj generaciji koja život provodi u odusustvu moralnih vrednosti, a s druge strane kritički naglašava svet u kojem takav jezik vezujemo za osobe koje vegetiraju u savremenom društvenom sistemu i koje su okrenute porocima i neproduktivnosti. Ponekad deluje kako je to jedan domišljen, novi jezik koji je pripremljen isključivo za likove koje žive u ćumezima, koriste drogu i smisao života vide u zadovoljavanju najnižih telesnih zadovoljstava.



Autorka minimalno definiše kostim likova. Najznačajnije kostimsko rešenje je *bičerska suknjica* koju nosi Mia. Ona najpre postaje uzrok Ikarovog seksualnog nasrtanja na Miu, a kasnije sredstvo pomoću kojeg Mia uspeva da sprovede svoj plan i osveti se Ikaru. U oba slučaja takav kostim ima jedinstveni smisao koji se ogleda u predstavljanju ženskog lika kao atraktivnog i seksualno privlačnog. Preko ovog kostima Ikar definiše Miu kao seksualni objekat, a kasnije će Mia pristati na takvo obeležavanje i isti kostim će upotrebiti kako bi manipulisala svojom seksualnošću.

Što se tiče rekvizite, najčešća je ona koja ima veze sa muzikom: *mikrofon, bubnjevi*. Ova rekvizita se podudara sa tematskim okvirom, jer se radnja dešava oko improvizovanog muzičkog studija. Takođe, mikrofon služi kao neka vrsta oruđa u borbi oko prevlasti, onaj ko pokazuje najbolje znanje za mikrofonom, zaslužan je da bude deo ovog geta.

Scenski prostor je značajno sredstvo karakterizacije. Muzički studio napravljen u garaži na naturalističkom nivou predstavlja dokaz o lošoj finansijskoj situaciji onih koji su ga iznajmili, jer pored toga što ga koriste kao muzički studio, oni u njemu i žive. Međutim, informacije koje dobijamo od autorke su u kontradikciji sa izgledom studija, jer saznajemo kako svi članovi muzičkog geta imaju potporu porodica i obezbeđene materijalne uslove. Prva didaskalija u kojoj se nalazi opis garaže glasi: „Garaža. Dva dušeka na podu. Neki jastuci pobacani okolo. Sve deluje kao da se raspada. Improvizovana kuhinja. Za malim kuhinjskim stolom kompjuter koji takodje deluje kao da je od pre Hrista. Za njega su prikopčani ogromni zvučnici. Grafiti po zidovima. Bantu za bubnjevima. Ikar za kompjuterom. Muzika.“ (Ibid: 8). Uz opise koji se odnose na garažu stoje sledeći elementi: *prljavo, nered, đubre, opušci*. Autorka je naglasila kako veštački uslovi koji asociraju na besparicu, mučeništvo, nisu dovoljni za stvaranje umetnosti, što se kosi sa stanovištem koje zastupaju likovi.

Prostor „Rupe“ na naturalističkom planu predstavlja mesto gde se okupljaju mladi i gde mogu da budu slobodni i uživaju u svakom vidu zabave, ali na simboličkom planu mesto „Rupa“ je, kako mu i samo ime kaže, prostor na kojem je moguće jedino propasti i izgubiti se.

Nasuprot garaže i „Rupe“ nalazi se spoljašnji prostor železničke stanice koji predstavlja mesto na kojem su Mia i Srđan slobodni i iskreni. Na klupi na železničkoj

stanici Srđan će Miji izjaviti ljubav, ona će mu govoriti iskreno o njegovoj promeni, a on će priznati svoju grešku. Ovaj prostor je dat na početku i kraju komada što ukazuje na cikličnu strukturu drame, ali i na vraćenu mogućnost likovima da napuste ovaj učmali, besmisleni svet i otisnu se u neki, novi bolji.

Fikcionalni prostor je prostor o kojem Mia i Srđan maštaju. U tom svetu ona će pisati putopise, a on komponovati. To je daleki, imaginarni svet u kojem oni imaju šansu da budu srećni.

#### **8.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Jedna od osnovnih tehnika karakterizacije koju je koristila autorka je isticanje kontrasta između likova. Zajednička tačka oslonca kada je reč o likovima iz komada je prošlost. Za razliku od muških likova koji su odrastali u konvencionalnim porodičnim uslovima, ženski likovi potiču iz destruktivnih porodičnih zajednica. Poređenjem likova na osnovu porodične situacije, ističe se ništavnost izgovora kojim se muški likovi služe da bi opravdali svoje autodestruktivno ponašanje. Za razliku od njih, Mia pokušava da se izmesti iz takvih okolnosti i poništi vezu između okolnosti u kojima je odrasla i života kakav vodi.

Posmatrajući kako se likovi odnose prema osnovnim tematskim osama u komadu, moguće je naslutiti njihov socijalni determinizam. Neke od tema su: odnos prema prošlosti, život u muzičkom getu i budućnost. S jedne strane nalaze se svi likovi, a sa druge Mia. Ona jedina uspeva da prepozna devijantnu sliku sveta koja je okružuje, dok ostali likovi veruju u torturu nad ženama, u kvazi umetnost, u život okružen porocima. Uz nju, Srđan je jedini lik koji bar na trenutke izražava svest o iskrivljenim društvenim vrednostima. Njeno prepoznavanje društva koje je izopačeno, utemeljeno na pogrešnim merilima i iskrivljenim vrednostima, nagrađeno je time da jedino za njih autorka obezbeđuje šansu da se izbave i spoznaju drugi svet.

Autorska implicitna tehnika karakterizacije realizovana je i na planu situacije gde mislimo najpre na scenu policijske racije. Dok muški likovi naivno pokušavaju da sakriju nedozvoljena sredstva, Mia u datoj situaciji reaguje pametno i promišljeno. Zahvaljujući različitim odnosima prema ovoj situaciji, uviđamo i dve različite karakterne odlike likova koje se dosledno sprovode kroz čitav komad.

Još jedan od evidentiranih postupaka autorske implicitne tehnike karakterizacije je dodeljivanje interpretativnih imena likovima (Bantu, Ikar i Sizif) čija se značenja asocijativnim putem u toku drame kompariraju sa značenjima ovih arhetipskih imena.

## **8.2. Analiza leksike i govora**

Polazeći od naziva drame možemo uvideti koliko je sugestivna i asocijativna. U naslovu možemo uočiti aluziju na stanje u kojem se nalaze mladi: *deca* – simbol prosperiteta, budućnosti, opstanka jednog društva, stavljena su u kontekst obustavljenosti, sprečenosti da se razviju i saučestvuju u stvaranju sopstvenog životnog puta. Naslov nas uvodi u svet generacije mladih koji ne uspevaju da postanu ljudi, već su osuđeni na potpunu indolenciju.

U drami je identifikovano ukupno 802 žargona od kojih je najveći udeo vidljiv na leksičkom nivou (92%), dok među frazeologizmima ima ukupno 8% žargonskih oblika.

### **8.2.1. Narkomanski žargon**

Najveći broj različitih žargonizama odnosi se na jezik narkomana. Samo za marihuanu registrovano je deset naziva: *gandža, loza, trava, vutra, džoint, šit, granje, albanski šit, lišće, zeleniš*. Ako u obzir uzmemo i sledeće imenice: *sprava, dop, esid, ekser*, uvidećemo da samo za narkotike postoji 14 različitih imenitelja. Posebno se interesantnim čini izraz *loza* koji u svakodnevnom govoru označava rakiju napravljenu od grožđa, dok u drami ovaj izraz označava sinonim za marihuanu. Dakle, nekada najzastupljeniji porok među mladima – alkohol, modifikuje se u skladu sa novim dobom i sve većom dostupnošću narkotika, na osnovu čega možemo pretpostaviti kako se narkomanija izjednačava sa učestalošću upotrebe alkohola.

U pogledu na upotrebu označitelja za narkotička sredstva poredak među likovima izgleda ovako: Ikar (33,73%), Bantu (31,33%), Srđan (18,07%), Mia (12,05%), Taša (4,82%). Na prvom mestu možemo uočiti kako je prisutna dominacija muških likova kada je reč o upotrebi ovih leksema. To nije neobično, jer su Ikar i Bantu označeni kao narkomanski zavisnici, te su njihovi ciljevi najčešće u vezi sa drogom. Uočena je jasna distinkcija između strateških ciljeva u upotrebi narkomanskog žargona kod muških i

ženskih likova. Muški likovi koriste narkomansku leksiku kako bi istakli potrebu za njenom konzumacijom, satisfakciju prilikom upotrebe ili problem u deficitu narkomanskih supstanci. Za razliku od njih, ženski likovi je najčešće koriste kako bi ukazali na zavisnost muških likova i kako bi istakli negativne posledice uzimanja iste (Mia). Iz ovoga zaključujemo da muški likovi narkomansku leksiku koriste u funkciji autokarakterizacije, dok je ženski likovi koriste u službi karakterizacije muških likova. Takođe, Mia u najvećem delu koristi narkomanski žargon uz prisustvo ironije, moralisanja, sarkazma, istinoljublja.

Uočeno je 15 različitih termina za konzumaciju i pripremu narkotičkih supstanci: *zavariti, navariti, povariti, poduvati, duvati, dućkati, zgutati, pušiti, prepuštiti se, srolati, smotati, motati, zamotati, najesti se, raspasti se od dopa*. U analizi udela u upotrebi ovih izraza redosled izgleda ovako: Ikar (41,03%), Bantu (28,21%), Srđan (17,95%), Mia (10,26%), Taša (2,56%). Kao i u prethodnom slučaju, muški likovi dominiraju u upotrebi ovakve leksike. Međutim, kada je ova leksika integralni deo replike koja je upućena ženskom liku ili koja se odnosi na ženski lik, ona tada predstavlja pokazatelj određenih razlika u praktikovanju ovih termina. Naime, dok muški likovi date glagolske oblike koriste kako bi u datom momentu obezbedili sebi narkotičko uživanje, ženski likovi im služe kako bi umesto njih izvršile određeni fizički posao – priprema, nabavka narkotika. Taša služi kako bi im smotala džoint (Bantu: „Aj' Taša srolaj jedan bičerski džoint.“ (Ibid: 21)), nabavila pivo i kako bi otišla do lokalnog dilera i uzela drogu na veresiju (Ikar: „Aj' Taša idi do Ledže po neku travu.“ (Ibid: 19)). Iz ovoga uviđamo inferiornu poziciju ženskih likova koji služe kao sredstvo u dosezanju cilja što se vidi u sledećem eksplicitnom komentaru koji pruža Bantu: „A Taša brate? Nema ko da nam ide po vutru i pivo.“ (Ibid: 66). Onog momenta kada Mia preuzima Tašinu ulogu i odlazi kod dilera, njen lik poprima novu dimenziju – ona postaje poslušna devojka, bez ličnog stava, muško sredstvo.

### **8.2.2. Žargon klub kulutre**

U pogledu na jezik klub kulture, nemoguće je pronaći jasno distinktivno obeležje između leksema koje pripadaju ovoj kategoriji ili nekoj drugoj navedenoj. Primer za to je izraz *loviti rave* u značenju *tražiti devojke za seksualni odnos* koji očigledno pripada

kategoriji seksualnog žargona, ali s obzirom da se u komadu odnosi na prostor noćnih klubova, izlazaka, sastanaka mladih, nemoguće je ne tumačiti ga i kao klub žargon. Slično je i sa terminima koji označavaju nešto *dobro, izuzetno, sjajno*, poput: *gotivno, do jaja, kul, opušteno*, koji izolovani iz teksta ne moraju imati veze sa klub kulturom, ali u pomenutom dramskom tekstu najveći udeo ovakvih opisa odnosi se upravo na noćni život i provod u klubovima.

Najzastupljenija odlika u okviru žargona klub kulture je slikovitost sa udelom od čak 67%, potom sledi odlika asocijativnosti prisutna u 56% slučajeva, od toga sedam leksema nastalo je na osnovu asocijacija na reči iz engleskog jezika: *fri stajl* (eng. *free style*), *treš* (eng. *trash*), *hard kor* (eng. *hardcore*), *strit sleng* (eng. *street slang*), *keš* (eng. *cash*), *kul, kulirati* (eng. *cool*), *bičerski* (eng. *bitch*). Veliki udeo u omladinskom diskursu imaju strane reči i izrazi sa dominacijom anglicizama. Ovakva pojava u drami može se povezati sa tendencijom u društvu, gde pod uticajem masovnih medija, interneta, popularne kulture, ovi izrazi postaju „odomaćeni“ i implementirani u govor mladih.

Najveći broj klub žargona ima veze sa muzikom, što je moguće pretpostaviti s obzirom da je jedna od osnovnih tematskih platformi drame – dešavanje unutar muzičkog geta. Novina, kada je reč o govoru likova, je upotreba rime, takozvanog slobodnog stila, koja u kontekstu rep muzike iziskuje mnoštvo žargona, vulgarizama, uličnog jezika. U segmentima u kojima operiraju ovakvi elementi, uočena je pojava inventivnosti, rečeničnih besmislica, dvoznačnosti. Najveći deo ovakvog govora stvaraju muški likovi, a teme o kojima govore imaju veze sa seksualnim životom, bizarnim navikama omladine, narkomanijom i muzikom.

Tako imamo izraze koji predstavljaju vezu između leksike klub kulture i muzičkog žargona: *totalni fri stajl, lupati po spravama, zika, kombinovati rime, ukombinovati rime, čukati rime, bacati po bubnjevima, treš, hard kor, udarati bas liniju, dati po mašini, ultimat udaranje basova po ušima, stvar*.

Sintagma *pesnik sa asfalta* osmišljena je u obliku oksimorona. Spajajući dve naizgled suprotne reči, njihovom kombinacijom dobija se oznaka za osobu koja stvara umetnost pod uticajem teških životnih prilika. U konkretnom tekstu, ova sintagma ukazuje na potrebu jedne generacije da permanentno naglašava svoju visoku (često imaginarnu) ulogu umetnika i „teške“ životne okolnosti. Ikar Srđana naziva *pesnikom sa*

*asfalta*, insistirajući na ispunjenosti osnovnih principa kojih se pridržavaju članovi ovog muzičkog geta.

Analiza je pokazala kako je žargon iz oblasti muzike najzastupljeniji kod muških likova: Ikar (42%), Bantu (30%), Srđan (22%), Taša (4%) i Mia (2%). Ovaj podatak govori kako je oblast stvaralaštva rezervisana za muškarce, dok je uloga žene da tu darovitost potvrdi. Zato je najveći broj muzičkih izraza koje koriste muški likovi u vezi sa kreativnošću, talentom, umešnošću, dok ženski likovi u najvećoj meri koriste žargonizme iz oblasti muzike kako bi istakle ove odlike muških likova. Onog momenta kada Mia pokušava da se integriše u svet muškaraca stvaranjem muzike njihovog senzibiliteta, oni ostaju fascinirani njenim talentom kao da je gotovo nezamislivo da žena ume isto što i muškarci. Oni će ipak, napraviti razliku između Mie i muškaraca, kvalifikacijom njene muzike kao *ženske*, *bičerske*, čime se potvrđuje njihovo deljenje umetnosti na mušku i žensku.

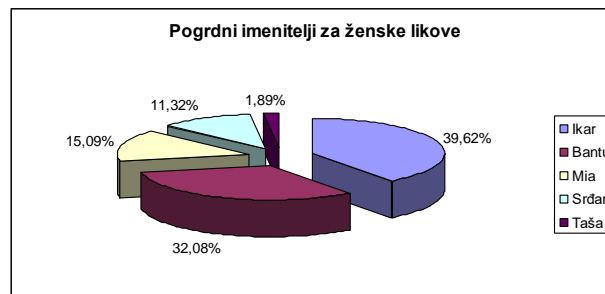
Jedan od najzastupljenijih klub žargona je *blejati* u značenju *besposličariti*, *dosadivati se* i odgovarajuća imenica *bleja*. Tu su i ostali izrazi koji su ravnomerno raspoređeni kroz čitav tekst, i koji ukazuju na ravnodušnost jedne generacije i njihovo pasivno prepuštanje za vreme noćnih provoda: *smarati*, *smor*, *kulirati*, *iskulirati*, *opušteno*. Veoma važno je naglasiti odnos između ovih leksema i konzumacije narkotika, o čemu svedoči replika u kojoj Ikar govori: „Znaš da reč kuliranje ne može da ide bez prethodnog glagola *duvati*.“ (Ibid: 22). Takođe, lekseme poput *gajba*, *ćumez*, *rupa* pružaju ironijski komenatar na mesta kojima pripadaju mladi: *skučeni*, *mračni*, *zagušljivi*, *bedni*, *jeftini prostori*. Atributi koji bliže određuju ove lokalitete mogli bi poslužiti i kao precizne odrednice duhovnog stanja u kojem se nalaze junaci drame. Nije uočena značajna razlika u upotrebi datih izraza kod muških, odnosno ženskih likova, što govori da oni učestvuju u određivanju pre svega generacijskog identiteta, nezavisno od polne determinisanosti likova.

### **8.2.3. Žargon imenovanja**

Kada je reč o kategoriji imenovanja, žargon je u najvećem broju slučajeva asocijativan (74%) i pežorativan (65%). Visoka je prisutnost slikovitosti, čak 39%. Najuočljivije je uvredljivo imenovanje žena sa direktnim aluzijama na seksualni

promiskuitet. Identifikovano je 15 različitih imenitelja za promiskuitetnu ženu ili ženu koja je posmatrana isključivo kao seksualni objekat: *rava, cuši, ženska, bičerka, drolja, pička, cava, kučka, kurva, riba, mala, pičić, ribica, grupi grl, leš*.

U pogledu na isključivo pežorativne imenitelje (vulgarizme) udeo u upotrebi izgleda ovako: Ikar (39,62%), Bantu (32,08%), Mia (15,09%), Srđan (11,32%), Taša (1,89%). Kod Ikara je uočeno da u najvećem broju slučajeva koristi pogrdne nazive u direktnom obraćanju ženskim likovima sa ciljem da naglasi njihovu inferiornu poziciju i funkciju u zadovoljenju seksualnog nagona muškaraca. On će Tašu i Miu definisati posredstvom pripadnosti nekom muškarcu, tako će za Tašu reći da je *njegova cuši*, a za Miu da je *Sizifova cuši*.



**Grafikon 5. Udeo likova u upotrebi pogrdnih imenitelji za ženske likove u drami „Deca u formalinu“**

Jedno od imenovanja upotrebljenih u datom tekstu je *leš*. Tako Ikar naziva Miu, jer je punoletna. Ovde uočavamo fenomen prisutan kod muških likova gde su žene odgovarajuće i poželjne jedino ako su izrazito mlade, gotovo devojčice. Samo uz prisustvo i podršku nezrelih i neiskusnih ženskih osoba, muški likovi uspevaju da održe sopstveni autoritet. Devojke koriste kako bi manipulisali njima i dobili potvrdu o kvalitetu svog umetničkog delanja, pa devojke poput Mie, koje raspolažu iskustvom i znanjem, odbacuju, dodeljujući im pežorativnu kvalifikaciju tj. aludirajući na godine starosti. Zato će se uz pogrdne imenitelje za žene, često pojaviti i Ikarov komentar koji potvrđuje njegovu tendenciju ka maloletnicama: „Lepo ja kažem. Ništa preko osamnaest. Jel' tako Taša? Tad su rave najbolje.“ (Ibid: 27). Ikar koristi Tašino neiskustvo (ona nema ni 16, a on ima 27 godina), kreirajući destruktivan, lažan odnos između dominantnog muškarca i inferiorne devojke. On svesno manipuliše njenom zaljubljenošću i neiskustvom, naziva je pogrdnim imenima, u najvećem broju slučajeva obraćajući joj se

da mu ode po pivo i marihuanu i koristeći prisvojni pridev *moja* uz pogrđni imenitelj. Isprva je reč o iskorišćavanju koje se tiče odlaska po alkohol i drogu, da bi vremenom preraslo u seksualnu zloupotrebu (seksualni odnos sa njim i njegovim drugom) i psihofizičko zlostavljanje (udarci, batinanja, nazivanja pogrđnim imenima). Kulminaciju ovog devijantnog odnosa možemo videti u njegovoj reakciji na saznanje o Tašinoj trudnoći: „Brate, sam ću ići po pivo ako treba al' neka rava da mi sedi na glavi po ceo dan sa pričama stomak, krastavci, bebe...“ i putem njegovih komentara na trudnoću: „Šta radi mala kurva, jel' abortirala?“ (Ibid: 70).

Za razliku od Ikara, Bantu imenitelje za ženske likove koristi najčešće za lica koja nisu prisutna na sceni. On će govoriti o ženama koje su sretali na nastupima ili o ženama koje gleda na internetu što pretpostavlja njegovu nemogućnost da pronađe i bude sa konkretnom ženom. Izuzetak su njegovi komentari upućeni Miji, jer pruža ukupno sedam komentara na njen račun: *besna/opasna cuši/rava*. S jedne strane, ovim komentarom učestvuje u karakterizaciji Mijinog lika, ali pruža i komentar o sebi kao o nekome ko nema parametre kada je u pitanju ono što je prihvatljivo<sup>92</sup>. Jedan od komentara koji autentično opisuje položaj žene iz perspektive ovog muškog lika glasi: „Cuši treba držati na uzici i izvoditi ih povremeno napolje da piške i da se istrče.“ (Ibid: 66). Upoređivanjem devojke i psa potpuno se unižava položaj žene, a njena funkcija dovodi u vezu sa površnim, fizičkim, potrebama muškarca.

Mia je ženski lik koji upotrebljava pežorativne imenitelje za žene u dva navrata: integriše ih u tekst za rep muziku ili kako bi pokazala bunt prema degradirajućem stavu muških likova. Ona ukazuje kako je okruženje u kojem se nalazi mizogino i seksističko, jer deli žene na osnovu njihovog fizičkog izgleda (Mia: „(...) koje se dele na debele i ružne i lepe koje su uvek kurve.“ (Ibid: 25)) i njihovog promiskuiteta (Mia: „Ako nećeš mentol si, ako hoćeš kurva si.“ (Ibid: 60)).

I dok su žene najčešće predmet uvreda zbog promiskuiteta, muškarci se povređuju na osnovu seksualne opredeljenosti, intelekta ili kukavičluka, pa uočavamo da mušakrac može biti: *feget, derpe ili mongoloid, imbecil, debil, mentol ili pička*. I dok je za ženu imenitelj *riba* najbezazleniji (iako pežorativan, značenjski ukazuje na zgodnu

---

<sup>92</sup> Kada Mia reaguje odgovorno i suvislo, on je komentariše kao *besnu* i *opasnu cuši*.



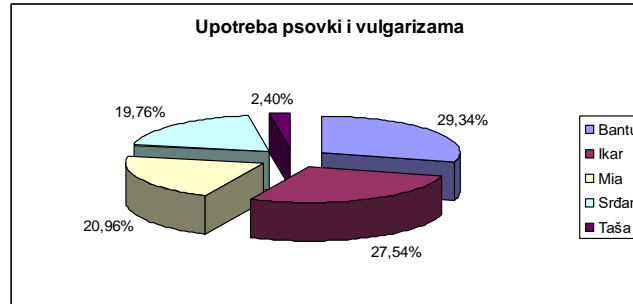
devojku), za muškarca postoji niz pozitivnih kvalifikacija: *jebač, ortak, faca, slobodni strelac*.

#### **8.2.4. Seksualni žargon**

Prilikom identifikacije seksualnog žargona, uočena je dominacija asocijativnosti (80%) i pejorativnosti (64%). Uočeno je pravilo da je ceo žargon ili bar jedan njegov deo sastavljen od opscene reči što ga svrstava u red psovki i vulgarizama. Najveći udeo seksualnog žargona označava polni čin i registrovano je ukupno 16 takvih leksema: *povaliti, razvaliti, odvaliti, uvaliti, popušiti, pušiti, odrati, tucati, karati, kresnuti, jebati, blajv, driblovati, opaliti, primati u usta, picoliz*. Među žargonizmima seksualne konotacije nalaze se i označitelji za polne organe: za ženski polni organ – *ribica, pica, pica-ubica*, a za muške – *kita, piša, kar, kobasica*. Evidentno je da veliki broj žargona koji se odnose na imenovanja zapravo može da bude klasifikovan i kao seksualni žargon.

#### **8.2.5. Psovke i vulgarizmi**

Ukupan broj psovki i vulgarizama iznosi 167. Lik sa najvećim udelom u psovanju je Bantu (29,34%), potom Ikar (27,54%), Mia (20,96%), Srđan (19,76%), pa Taša (2,40%). Dva lika koja u najvećoj meri koriste psovke su pripadnici muzičkog geta, a njihove psovke su mahom uvredljivog i empatičkog karaktera. Mia i Srđan su likovi čija se upotreba psovki može neformalno podeliti na prvi i drugi deo drame. U prvom delu drame oni gotovo da ne psuju i ne koriste vulgarizme, a oni malobrojni su katarzični i empatični, deo svakodnevnog govora, često izrečeni kao poštapalica. Međutim, kako se njihovi strateški ciljevi menjaju, a odnose se na integraciju u društvo, tako se menja i njihov rečnik. Srđan želi da postane deo muzičkog geta, pa ujedno preuzima i obrazac ponašanja koji neguju ostali muški likovi, a koji uključuje i upotrebu vulgarizama, žargona, psovki, uličnog govora. Mia, u želji da povraća Srđana, menja svoje ponašanje kako bi se uklopila u društvo u kojem se našao Srđan.



**Grafikon 6. Udeo likova u upotrebi psovki i vulgarezama u drami „Deca u formalinu“**

Taša je lik sa najmanjim udelom u psovanju, ali i najmanjim celokupnim diskursom. S jedne strane, to odgovara činjenici da je reč o najmanje zastupljenom dramskom liku, ali istovremeno odgovara i njenom psihološkom profilu koji ukazuje na njenu duhovnu čistotu, uprkos fizičkoj ukaljanosti i poniženju kojem je svakodnevno izložena.

Mia u drugom delu drame doživljava transformaciju i približava se muzičkom, muškom getu. U tom delu ona menja svoj rečnik, stvara rime koje pariraju onim koje koriste muški likovi. Preuzima muški princip i koristi pomenute teme kako bi se (zbog Srđana) integrisala u muško društvo. Ono što je problematično tiče se činjenice da ona, iako stvara bolje od njih, o sebi uvek mora da govori kao ženi sa podrazumevanim pežorativnim imeniteljima poput *cuši*, *rava*, *cupi*, *drolja*: (Mia: „(...) moram da se infiltriram u društvo, da postanem drolja da možeš malo i o meni da pevaš.“ (Ibid: 61).

Rime koje stvaraju likovi predstavljaju vulgarijane na nivou čitavih celina. U rimovanju muški likovi govore o svetu narkotika, seksualnih odnosa bez emocija. Ovaj stil odlikuju: ekspresivnost, eksplicitnost, pežorativnost. Žene o kojima se govori u ovim pesmama su dovedene na nivo seksualnog predmeta čiji se kvaliteti vrednuju kroz njenu vizuelnu prezentaciju: „Toliko si ljigava da bi mogla da promeniš glavu, da dobiješ neku bičersku glavu pravu, a onda možeš da se kandiduješ za ravu.“ (Ibid: 15). Takođe, seksualni čin je doveden na nivo vulgarnosti, telesnog pražnjenja i zato se mogu naći izrazi poput *provući stvar kroz dva debela brega*, *staviti kobasicu u prasicu* ili *jebem neku cuši, a klitoris joj bridi*.

Mia koristi rime koje su kontrastne onim koje stvaraju muški likovi, jer pružaju provokativan komentar na račun muške impotencije i niskih ciljeva. Ona koristi slobodni

stil kako bi im parirala, a teme njenih pesma su: latentna homoseksualnost, muška impotencija i kukavičluk. Jedan od njenih stihova glasi: „Nijednu stvar koju počneš ti ne završiš do kraja Sumnjam da kad se tucaš ti isprazniš svoja jaja.“ (Ibid: 80). Njene rime su ekvivalentne rimama muških likova u pogledu odabira leksike, ekspresivnosti, aktuelnih tema, ali su istovremeno i kontrastne, jer negiraju mušku onipotentnost koja je stalni motiv u pesmama muških likova.

U drami je identifikovano 33 psovke i vulgarezama u značenju imati *seksualni odnos, polno opštiti*. Ukupan poredak u upotrebi ovakvih izraza izgleda ovako: Bantu (36,36%), Srđan (16,17%), Mia (16,17%), Ikar (11,11%). Za razliku od muških likova koji koriste ove izraze kako bi ukazali na svoju seksualnu potenciju i žene stavili u okvire objekta, Mia koristi pomenute izraze kako bi pokušala da potakne drugog na razmišljanje. To govori da Mia koristi disfemističko psovanje kako bi naglasila pojavu da se žene koriste kao seksualni predmeti, a muškarci posmatraju seksualnost na vrlo površan i unižavajući način. Mia koristi vulgarezime sa strateškim ciljem da dozove Srđana pameti: „Ne da bi me pipnuo nego bi me razvalio da sam htela.“ (Ibid: 45) Ili kako bi skrenula Srđanu pažnju da je svesna njegove promene: „Šta ti hoćeš? Šta hoćeš? Jel' hoćeš da me jebeš? Aj' da mi pokažeš kako jebeš te drolje s kojima si me varao.“ (Ibid: 86).

EksPLICITNI primer upotrebe vulgarezama u službi ponižavanja žena, predstavlja primer u kojem se govori o ženskoj krivici: „Tucala si se okolo i sad si trudna.“, „Kurvo ko te tero da se jebeš u vaginu.“, „Ko je tero malu u picu da se jebe.“ (Ibid: 66). Ovakvi komentari imaju funkciju u ukazivanju na muškocentrične zakone koji štite muškarca, a ženu smeštaju u domen krivice. Istovremeno govore i o Taši kao lakovernoj devojci sa nedostatkom samopoštovanja, a o muškim likovima kao o mizoginim i nemoralnim. Istu funkciju imaju i psovke u značenju oralnog seksualnog odnosa. Njih upotrebljavaju isključivo muški likovi i time dokazuju svoju dominaciju i moć, a žene potvrđuju kao seksualne predmete. Iz ovoga zaključujemo kako je upotreba psovki i vulgarezama jedan od ključnih elementa u ukazivanju jasne podele na muški i ženski svet gde je jedna strana binarne opozicije nosilac više vrednosti.

### **8.3. Drama „Deca u formalinu“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

Zajedno sa dramama među kojima su i „Ler“, „Tdž ili prva trojka“, „Dragi tata“, „Paviljoni“ i „Šine“, drama „Deca u formalinu“ ispituje identitet izgubljene generacije, a kao jedna od značajnih tematskih osa u komadu izdvaja se pitanje odnosa između muških i ženskih likova. U narednom delu posebna pažnja će se posvetiti sledećim pitanjima kojima se bave feminističko-antropološke teorije, a koja su registrovana i na polju drame: priroda naspram kulture, privatno naspram javnog; seksualna objektualizacija žene; žensko prijateljstvo i položaj žene u umetnosti.

#### **8.3.1. Priroda naspram kulture, privatno naspram javnog**

Ova drama u središte pažnje postavlja ženske likove koji imaju status „drugog“, podređenog pola i ukazuje na podeljenost između muškaraca i žena, kao na odnos između kulture i prirode. Šeri Ortner (Sherry Ortner) je ovu dihotomiju tumačila pomoću stanovišta da je priroda podređena stalnoj dominaciji i ekspanziji kulturnog razvitka. Ovu tezu obrazlaže, ukazujući kako je kultura „uključena u proces stvaranja i održavanja sistema smisaonih oblika (simbola, rukotvorina i tako dalje) kojima ljudski rod prevazilazi datosti prirodnog postojanja, prilagođava ih svojim ciljevima, kontroliše ih u vlastitom interesu.“ (Papić, Sklevicky, 2003: 153), dok kao osnovu poređenja žene i prirode navodi telo i prirodnu funkciju tela (Ibid: 156). Džudit Batler je tumačeći ovu pojmovnu dijadu, dodala: „sama priroda se tu, pak, shvata kao pasivna površina koja se prostire izvan društvenog, ali je istovremeno njegova nužna dopuna.“ (Batler, 2001: 147).

Mišel Rozaldo i Kerol Pejtman su polarizaciju odnosa između muškaraca i žena uporedile sa sferom privatnog i javnog. Javni prostor je u uskoj vezi sa politikom, jer podrazumeva prostor u kojem se donose značajne odluke za funkcionisanje zajednice, a koje po pravilu donose muškarci. Rozaldo je, poredeći žene sa privatnim prostorom, ukazala kako je: „fokus njihove pažnje i emotivnog života partikularistički i usmeren ka deci i domu.“ (Rozaldo prema Papić, Sklevicky, 2003: 422). Rozaldo i Pejtman su ovo zapažanje navele kao razlog zbog kojeg je društveni sistem uvek u znaku heteronormativne matrice čija je osnovna mera – muškarac. Za razliku od njega, žena je

ta koja pripada prostoru privatnog i obavlja poslove „nižeg“ reda, donosi odluke manje važnosti i samim time ispunjava uslov da budu tretirana kao „nepotpun muškarac“ (Mijatović, 2008: 369) – „žena kao mesto muškarčevog nastanka biva negirana logosom prepravljanja, re-kreacije prirode.“ (Todorović, 2013: 199). Posledica ovakve relacije je stvaranje jednog uvek dominantnog, vladajućeg subjekta (muškarca) i kastriranog, nepotpunog subjekta (žene).

U dihotomiji privatno i javno, problematičnim se smatra objašnjavanje ovakvog poretka prirodnom podelom rada po polu. Naime, viševjekovna uloga muškaraca u lovu uticala je na njegovu prirodnu privilegovanost kada je reč o području javnosti, a svako odstupanje od takvog poretka uticalo bi na zdravlje društva, dok suprotna struja tvrdi kako su promene i prodiranje žena na polje odlučivanja i višeg značaja, uslov za pravedno i uspešno društvo (Fridl prema Papić, Sklevicky, 2003: 32). Nasuprot mišljenju da žena *prirodno* pripada prirodi, stoji istraživanje pristalica uticaja sredine poput Oukli (Oakley) i Mid (Mead) koje navode niz primera u kojima se uočava kako određene društvene okolnosti utiču na formiranje polnih uloga. Ovim stanovištem se naslućuje mogućnost promena i modifikacije rodni uloga koje će prevazići stereotipne podele na pripadnost prirodi ili kulturi, privatnom ili javnom prostoru (Papić, Sklevicky, 2003: 36).

Ova dihotomija je uočljiva i na primeru drame „Deca u formalinu“ i predstavlja značajno polazište za razumevanje ženskih likova koji su pozicionirani na području privatnosti što se najbolje vidi u insistiranju muških likova da je njihov zadatak servisiranje (nabavka marihuane i piva) i ispunjenje seksualnih „dužnosti“ oličenih u zahtevima da žene pristaju i na ono što im se ne dopada kako bi seksualno zadovoljile partnera (seksualni odnosi bez emocija, sado-mazo odnosi, itd.). Takođe, muški likovi ne dozvoljavaju premeštanje žena u sferu javnosti, tvrdeći kako njihova polna determinisanost predstavlja prepreku u njihovoj stvaralačkoj moći.

Taša je lik koji nesumnjivo ispoljava odlike inferiornosti i pasivnosti. Njena funkcija je da od lokalnog dilera nabavi psihoaktivne supstance i tako usluži muškarce iz svoje okoline. Ovde vidimo kako se uloga domaćice modifikuje prema uslovima koje pruža novo vreme, kada uloga mlade ženske osobe nije priprema hrane, već se njena funkcija menja u skladu sa društveno-istorijskim odlikama registrovanim na planu drame. Tako, s obzirom da je reč o narkomanskom ćumezu, zadatak ovog ženskog lika je da

muškarcima obezbedi narkotike i alkohol. Zaključujemo kako, iako modifikovana, uloga ovakvog ženskog lika u novim okolnostima ostaje nepromenjena, tj. i dalje je u pravcu servisiranja i pripadanja području privatnosti.

U drami se kao jedna od tema nameće položaj žene u umetnosti, o kojem će kasnije biti više reči. Međutim, značajno za dihotomiju privatno i javno je to što muški likovi eksplicitno izražavaju sumnju u Mijine stvaralačke moći čime potcrtavaju njenu nepripadnost području javnosti. Za njih Mia ne može da razume ulični govor i način života baš zato što je žensko: „(...) ne može da razume street sleng.“ (Pelević, 2003: 24) što ukazuje na njenu pripadnost području poznatog, domaćeg, privatnog, dok je područje javnosti, nepoznatog – rezervisano za muškarce.

### **8.3.2. Seksualna objektualizacija žene**

Jedan od osnovnih problema ženske seksualnosti je njeno poistovećivanje sa seksualnim objektom koji služi muškarcu. Taša je lik koji oseća dužnost da pruža seksualne usluge muškarcu, bez obzira na sopstvene želje. Njena odluka da bude ljubavnica Ikaru koji je ne poštuje, koji je okrivljuje za trudnoću i posmatra kao seksualni instrument, ukazuje na Evin kompleks koji se manifestuje ženskom krivicom i stidom (Stojanović, 2011: 74), a posledice se ogledaju u samodestruktivnom ponašanju i nepoštovanju sebe.

Šeri Ortner je problematizovala pojavu da žene prihvataju svoju podređenu poziciju zbog toga što je „žena ipak svesno ljudsko biće i pripadnik kulture“, pa samim time prihvata i logiku kulture. (Ortner prema Papić, Sklevicky, 2003: 159). Žena je samo delimično pripadajuća prirodi, dok svojim drugim delom ona zalazi u područje kulture<sup>93</sup> što istovremeno implicira da i ona prepoznaje i prihvata pravila androcentričnosti koja vladaju u patrijarhalnom društvenom sistemu.

Seksualne predrasude su imale značajnu ulogu u formiranju maskuliniteta i feminiteta koji pružaju temelj za rodnu neravnopravnost zbog čega je pitanje seksualnosti i zaslužilo toliku pažnju svih feminističkih struja od prvog talasa, pa do radikalnog

---

<sup>93</sup> Ranije smo govorili o termičkom obrađivanju hrane i socijalizaciji dece kao o egzaktnom primeru prelaska iz sfere prirode u sferu kulture.

feminizma<sup>94</sup>. Mišel Fuko je u svojoj studiji „Istorija seksualnosti. Volja za znanjem.“ istražio vezu između seksualnosti i njene društvene konstrukcije. Posebnu pažnju posvetio je društvenoj „kontroli individualnih tela i regulaciji populacija“ (Todorović, 2011: 350). Fuko je objasnio kako se društvene pretpostavke o seksualnosti naturalizuju i postaju osnovna mera seksualnog ponašanja, praksi i identiteta. U tekstu „Rod i seksualnost“ naznačeno je kako se, sa razvojem nauke, društvene pretpostavke o polovima naturalizuju (Todorović, 2011), kao i to da su se definisale rodne uloge po kojima su „muškarci imali moć, a žene inferioran društveni položaj“ (Ibid: 352).

U drami „Deca u formalinu“ registrovani su simptomi pojava nastalih kao posledica naturalizovanih rodni uloga u kontekstu seksualnosti. Ženski likovi su nosioci tačno definisanih seksualnih uloga koje uključuju podređenost, pasivnost, objektualizaciju. Žene postoje da bi udovoljile muškarcu, a svako njihovo opiranje, oličeno u Mijinoj potrebi da bude nezavisna ili Tašinoj trudnoći, je kažnjeno. Kako je svako odstupanje od seksualno prihvatljivih društvenih uloga proglašeno problematičnim, tako i u okviru drame vidimo kako svako protivljenje muškoj moći zaslužuje odbacivanje. Iako prenatlažen, muško-ženski odnos u ovoj drami, ipak precizno kvalifikuje odnos moći između muškarca i žene. Žena mu služi, ispunjava njegove seksualne fantazije, dok je njena orgazmička priroda potpuno zapostavljena, a njen status oformljen kroz status seksualnog objekta. Na konkretnom primeru drame, ovako naturalizovane rodne uloge po pitanju seksualnosti, učinile su da se nasilništvo, ženska krivica, seksualno uznemiravanje, opravdaju prirodnom distinkcijom između polova likova, a u društvenoj stvarnosti, „ovako postavljena osnova služila je za podupiranje i opravdavanje silovanja, seksualnog uznemiravanja, genitalne mutilacije, zabrane abortusa i obezvređivanja ženske genitalne anatomije, kao i za progon različitih seksualnih manjina.“ (Ibid).

Potčinjavanje žene u seksualnom odnosu je stalno mesto u ukazivanju na dominaciju muškarca i submisivnost žene, a to se, unutar drame, najbolje uočava u odnosu Ikara prema Taši. Ipak, Mia je izuzetak koji s jedne strane ispoljava seksualnu nadmoć manipulisanjem svojim telom što se može dovesti u vezu sa mišljenjem Li

---

<sup>94</sup> Ovo razdoblje nije nikakav vremenski okvir, već se kreće od najblažih tendencija feminizma predočenih u prvom talasu, pa sve do tendencija najrigidnijih feminističkih struja kakav je radikalni feminizam.

Edwards (Lee Edwards) „kako su muški likovi interesantniji od ženskih, i da je moć „neženska“, te da su žene samo pomoću seksualnosti predstavljene kao moćni monstrumi.“ (Edwards prema Tomić, 2014: 64).<sup>95</sup> Međutim, saznanja koja dobijamo posredstvom analize ponašanja Taše i Mie su istovetna, odnosno – i manipulacija posredstvom „pola“ (Mia) i potčinjenost zbog „pola“ (Taša) jednako ukazuju na mizoginiju i falocentrizam kao osnovne postulate sredine u kojoj se odigrava drama.

Likovi Taše i Mie su predstavnice oslobođene ženske seksualnosti. Autorka svoje junakinje predstavlja kao čulne, strastvene. One uživaju u svom telu i svesne su moći svog fizičkog izgleda. Međutim, nasuprot svesti o sopstvenoj seksualnosti, junakinje ne odmiču dalje od potrebe da budu seksualne kako bi privukle i zadovoljile seksualnog partnera tj. insistira se na njihovoj seksualnoj prirodi, ali samo dok je ona u službi zadovoljenja seksualnih potreba muškaraca<sup>96</sup>. Ovakvo postavljene dramske okolnosti možemo povezati sa zaključkom koji je donela Lis Irigaraj ukazujući da je žensko telo samo predmet „muškog poslovanja“ (Irigaraj, 1985: 171), a ovakva praksa uzrokovana je čvrstim i samo naizgled promenjenim statusom žene što za posledicu ima učvršćivanje neravnopravne društvene moći muškaraca i žena.

### 8.3.3. Žensko prijateljstvo

Feministička teološkinja Meri Hant (Mary Hunt) je u svom delu „Strastvena nežnost: feministička teologija i prijateljstvo“ ukazala kako je žensko prijateljstvo kroz istoriju bilo trivijalizovano i pripadalo je redu zabranjenih tema.

U drami „Deca u formalinu“ predstavljeno je prijateljstvo između dva lika, različita po svojoj psihološkoj strukturi, ali istovetna prema položaju uslovljenom polnom determinantom. Zajedničko za Tašu i Miu je to što su žene i to – žene u muškom svetu. Njihovo prijateljstvo, pored toga što predstavlja svojevrsan vid empatije, razumevanja i podrške, istovremeno predstavlja i **žensko** prijateljstvo „kao vrstu otpora patrijarhalnom povezivanju muškaraca, jer žene u svojim istorodnim socijalnim vezama poverenja podstiču lično i političko, materijalno i duhovno samoostvarenje, koje uspostavljaju kao

---

<sup>95</sup> Li Edwards je opservirala kanon engleske književnosti u kojem su postojali samo muški pisci (Tomić, 2014).

<sup>96</sup> Pored ovoga, Mia svoje telo svesno koristi kao instrument preko kojeg dolazi do droge što saznajemo posredstvom njenog sećanja.



reciprocitet časti, lojalnosti i privrženosti.“ (Rejmond prema Tomić, 2014: 81). Međutim, na primeru ove drame, žensko prijateljstvo ima negativan ishod, oličen u autorkinom rešenju da jednu od njih vrati u prvobitan položaj podređene žene čime se naslućuje pesimističan stav autorke o statusu žene u muškom svetu. Neuspeli pokušaj emancipacije i povratak na položaj „manje vrednog“ bića osim što izražavaju autorkin stav o svetu u kojem dominiraju muškarci, istovremeno se mogu tumačiti i kao kritika patrijarhata koji posredstvom artificijelnih zakona muške moći, degradira žene i utiče na intezifikaciju rodne razlike.

#### **8.3.4. Položaj žene umetnice**

Jedna od tema obuhvaćenih u komadu je status umetnika kroz perspektivu rodne determinisanosti. Muški likovi su dostojni stvaranja, kreativnosti i zato je njihova pozicija u umetnosti neupitna i sigurna. Za razliku od njih, odnosno prema njima: žene teško ostvaruju svoju poziciju u umetnosti ili je pak, uopšte nemaju, one su *a priori* stvorene da budu sekundarne u oblasti stvaralaštva i kreativnosti.

Na planu društvene stvarnosti, posmatrano kroz dihotomiju elitne (visoke) kulture i popularne (masovne) kulture, možemo naići na stav feminističkih teorija da u svetu koji je modelovan prema muškarcu, upravo muškarci pripadaju području visoke kulture, dok žene svoje stvaranje eventualno uspevaju da izraze posredstvom stvaranja popularne umetnosti. Ova podela je u vezi sa stanovištem da elitna kultura pripada području javnosti koja je pripadajuća muškarcima, dok žene svoje mesto pronalaze u pop umetnosti koja se realizuje na međi javnog i privatnog prostora (Nenić, 2008: 263-276). Kako su se kroz istoriju granice između popularne i elitne kulture pomerale, a naročito na planu vrednosti i kvaliteta, žene su uspevale da prodru i u područje visoke kulture.

Mia je ženski lik koji ilustruje primer situacije u kojoj se žena suočava sa teškoćama prilikom pokušaja inicijacije u područje koje, u svetu drame i zakona zastupljenih u drami, pripada muškarcima. Muški likovi poseduju predrasude koje se odnose na ženu umetnika – eksplicitno se protive njenom pozicioniranju unutar sveta muzike, a svoje predrasude demonstriraju zatečenošću činjenicom da i jedna žena može da stvara poput njih. Opstrukcija ovog ženskog lika da se ostvari kao autor rezultat je autorkine problematizacije društva koje je okrenuto muškim principima. U muškom svetu

(drame) formalno akademsko obrazovanje, intelektualna superiornost, znanje, interesovanje i talenat, nisu dovoljni pokazatelji da je ženi mesto u sferi umetnosti.

Prema Nenić, odnos žena i umetničkog stvaralaštva je moguć na nekoliko nivoa: „žena kao autorka, žena kao recepijent“ (Ibid: 265) i, još ćemo dodati, žena kao predmet umetničkog stvaranja. U kontekstu ove drame najznačajniji je odnos ženskog lika kao autorke i predmeta umetničkog dela<sup>97</sup>. „Žena koja aktivno stvara preispituje postojeće paradigme (ne nužno *samo* ženskog iskustva) i postavlja se kao *autorka*.“ (Ibid) što vidimo u slučaju Mie koja koristi svoje pređašnje iskustvo i ironijom, vulgarizmima, dismefemizmima provocira muške recepijente i dokazuje da je kao žena sposobna da im parira u uličnoj muzici koja je prema njihovom dogmatskom mišljenju rezervisana za muškarce i to za muškarce sa iskustvom društvenog otpadnika.

Intencija autorke da napravi distinkciju između onoga što dolikuje i pripada likovima, a u vezi sa njihovom polnom determinacijom, ukazuje da postoje izvesne sličnosti sa promišljanjem Ivane Spasić: „U fokusu treba da stoje izukrštani mehanizmi izgradnje društvene „dokse“ koji obezvređuju određene stvari zato što su povezane sa ženskim polom, a ono što je obezvređeno povratno povezuju sa „ženskim“ (emocije su potcenjene, jer su „ženske“, a žene se potcenjuju, jer su „emotivne“; ili, u ravni društvene strukture, kako se neka profesija feminizuje, tako postaje manje ugledna, i što je manje ugledna, to više žena u njoj ima itd).“ (Spasić, 2003: 166). Muški likovi ukazuju na simptome registrovane u društvenoj stvarnosti gde društvo pokušava da stvori moduse koji se baziraju na neravnoj podeli uloga između muškaraca i žena gde žene pripadaju području „manje vrednog“. Oni pokazuju netrpeljivost prema ženi u umetnosti ukazujući kako bi njenom inicijacijom taj svet bio banalizovan, manje značajan. Čini se da kako bi izmeštanjem žena iz domena privatnosti i kuće ili, priznavanjem njihovog rada, došlo do uzdrmanja muškocentričnog sistema u kojem su suprotstavljeni: „'privatno' kao usko definisano, pregledno, predvidljivo, statusno neuvaženo područje društvenosti u kojem se nalaze žene, a 'javno' kao područje koje pripada muškarcima i kojim dominira govor vlasti, autoritet, moć i druge nadlične kategorije.“ (Papić, 1989: 71).

---

<sup>97</sup> Misli se na ženu kao predmet stvaranja u pesmama koje osmišljavaju Ikar, Bantu i Sizif.

Kada govorimo o muzici koju stvaraju muški likovi, u kontekstu žene kao predmeta umetničkog stvaranja, jasno je da je upravo žena najčešća tema njihove umetnosti. Žena je u njihovim stihovima dopadljiva, seksualna, objektualizovana, što možemo povezati sa feminističkom kritikom muškocentrizma prema kojoj su uloge žene „oblikovane patrijarhatom, kojima se žensko telo i subjektivitet formira u odnosu na zahteve popularne industrije kao *roba* za muškog konzumenta.“ (Nenić, 2008: 265). Muzički tekstovi koje stvaraju muški likovi se u najvećoj meri kreću u dva pravca: konzumacija marihuane i seksualna eksploatacija žena. Oni koriste žene kao inspiraciju i motiv svoje umetnosti, ali oblikujući ih kroz mizogine stavove. Žene su u njihovim pesmama uvek seksualno objektivizovane (*provući stvar kroz dva debela brega, staviti kobasicu u prasicu*), njihov odnos nije ravnopravan (*ona njega oslovljava sa ljubavi, a on njoj govori kako je ljigava i ružna*), mora da ispunjava određene vizuelno-fizičke uslove (*mora da obuče brushlater mega, u leš ne stavlja karu, da nabavi bičersku glavu*). Slika žene u muzici ne samo da u prvi plan materijalizuje žensku pojavnost isticanjem visoke estetizacije tela, već uključuje i protežiranje mizoginih stavova – „ove slike služe da se ženskoj publici nametne ideal mladosti, vitkosti, nege i estetizacije tela – ukratko, muška fantazija ženske privlačnosti karakteristična za zapadnu kulturu.“ (Ibid: 271). Ovakva reprezentacija žena u umetnosti, koju prepoznajemo i u kontekstu drame, doprinosi negativnoj interpretaciji ženskog identiteta, jer ga stvaraju subjekti čiji stavovi počivaju na šovinizmu, mizoginiji, androcentrizmu, a mediji koji ta značenja prenose su namenjeni masovnoj upotrebi, pa ne čudi što je slika seksualno objektivizovane žene stalni element diskursa među mladima koji slušaju rep muziku i koji pripadaju izgubljenoj generaciji.

Glavna junakinja funkciju autorke (primarno muške muzike) sprovodi tako što preuzima muške instrumente izraza i prevodi ih iz svoje perspektive; koristi vulgarnost i za predmet sarkastičnog stihotvorstva uzima muškarca i njegovu impotenciju. Na ovaj način Mia ispoljava „novi“ identitet ženskog lika, kao autorke koja preuzima agresivnu i destruktivnu prirodu muškarca i tako odašilje poruku kojom izjednačava muškarca i ženu. Međutim, čak i u trenutku kada se čini da je Mia uspela da prevaziđe svoju poziciju žene iz perspektive muških likova i integriše se u svet ulične umetnosti tj. svet muškaraca, muški likovi nazivaju njenu muziku *bičerskom*, *ženskom* i tako potvrđuju njen status

„drugog“ i čvrstu podelu umetnosti (i samim time podelu celokupnog društvenog sistema) na mušku i žensku.

## **9. STATUS ŽENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „DRAGI TATA“, MILENE BOGAVAC**

### **9.1. Analiza ženskih likova**

#### **9.1.1. Konfiguracija<sup>98</sup>**

Dramatis personae čine sledeći likovi: Mali, Bane, Filip, Marina, Ksenija, Aja, Crni, Poštar, Socijalna radnica. Ukupan broj registrovanih konfiguracija je 77. Veliki broj konfiguracija ukazuje na frekventnost ulazaka i izlazaka na scenu što utiče na tempo dramske radnje. Od ukupno 512 mogućih konfiguracija, autorka je upotrebila 27. Prosečna gustina konfiguracije iznosi 0,18 što govori da je na sceni najčešće prisutan mali broj likova. „Mala naseljenost scena ukazuje (...) na usamljenost likova“ (Romčević, 2004: 121), a u ovom komadu je ta usamljenost ispoljena kroz monologe glavne junakinje koji se javljaju pre pojave likova na sceni, u vidu fiktivnih razgovora sa ocem.

Registrovane su 32 duo konfiguracije u kojima su najčešće prisutni Mali i Bane, potom 19 konfiguracija sa jednim likom<sup>99</sup>, 13 konfiguracija u kojima su prisutna tri lika i 12 nula konfiguracija.

Prazne konfiguracije se javljaju na kraju scena i služe kako bi se predočio sadržaj razglednica koje Mali šalje ocu. Posredstvom prazne konfiguracije autorka nam pruža uvid u psihološko stanje glavne junakinje tako što naglašava njenu tugu zbog očevog odlaska i nadu da će se on vratiti.

U drami je registrovana jedna ansambl konfiguracija koja je u službi kulminacije dramske radnje, odnosno predstavlja vrhunac finalne scene hapšenja. Mnoštvo likova prisutnih na sceni učestvuju u pojačavanju tempa dramske radnje i doprinose dramskoj napetosti.

---

<sup>98</sup> Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.

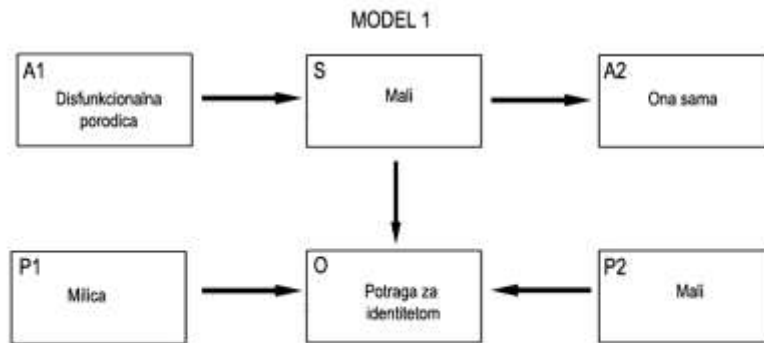
<sup>99</sup> Nastalim najčešće nakon što ostali likovi napuste scenu.

U pogledu na ukupan broj konfiguracija, lik sa najvećim učešćem na sceni je Mali (48,05%), potom Bane (29,87%), Filip (24,68%), Marina i Aja (14,29%), Crni (11,69%), Socijalna radnica (9,09%), Ksenija i Poštar (6,49%).

Funkcija duo konfiguracija je da naglase prirodu veze između dva lika. Najbrojnije su one u kojima se nalaze Bane i Mali (9) što ukazuje na njihovu čvrstu vezu i prijateljstvo. Duo konfiguracija u kojoj su prisutni Filip i Aja služi kako bi u središte pažnje postavio njihov odnos i to je druga najzastupljenija duo konfiguracija (6).

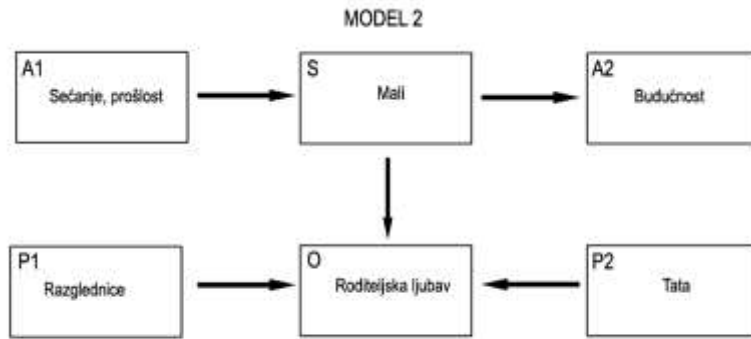
### 9.1.2. Aktancijalni modeli

U slučaju ove drame odabrali smo dva aktancijalna modela koji na mesto subjekta postavljaju glavnu junakinju.



Prvi aktancijalni model na mesto subjekta stavlja Malog. Teška porodična situacija stavljena je na poziciju motivacionog faktora koji utiče da Mali želi da pronađe sopstveni identitet. Permanentno odsustvo oca, autodestruktivna majka i krimogeni faktor prisutan kod brata, uzročnici su poljuljane samoidentifikacije kod glavne junakinje i odgovorni elementi za njenu nemogućnost da spozna svoj identitet. Porodične prilike nagone Malog da želi identitet u korist nje same. Jedna od prepreka u dosezanju samospoznaje jeste njen ranije odbačen (omržen) identitet Milice koji je inicijator agresivnih ispada. S obzirom da je tim imenom zove majka, možemo pretpostaviti da animozitet prema imenu Milica predstavlja netrpeljivost prema majci koju krivi za odlazak oca. S druge strane, preuzet identitet Malog predstavlja pomoćnika u njenoj potrazi, jer ukazuje na pozitivne figure sećanja (isključivo iz njene perspektive): oca koji

ju je tako zvao, brata, Baneta. Mali predstavlja slobodnu, nesputanu stranu njenog duha i zato joj pomaže u njenom pokušaju da dosegne sopstveni identitet.



Drugi aktancijalni model na mesto subjekta postavlja Malog koja potaknuta sećanjem na oca i srećno vreme koje je provodila sa njim, teži emocijama koje pamti iz tog vremena (roditeljska ljubav). Adresat ove namere je srećnija budućnost. Razglednice pružaju moć subjektu u nameri da dosegne roditeljsku ljubav. Iščekivanje i slanje razglednica direktno se referišu na idealizovan momenat iz prošlosti kada su Mali i tata poslali razglednicu sa mora, a kasnije postaju jedini način da Mali izrazi najdublje emocije povodom očevog odlaska. Sve dok razglednice postoje, održava se i idealizovana slika iz prošlosti. S druge strane nalazi se konkretna figura oca-povratnika koji postaje protivnik u njenoj nameri i ruši iluziju o idealnoj prošlosti i srećnijoj budućnosti.

### 9.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova

Likovi	Mali	Bane	Filip	Crni	Aja	Marina	Ksenija
Odluke							
Muško	-	+	+	+	-	-	-
Moć	-	-	+	+	-	-	-
Mlad	+	+	+	+	+	-	+
Destruktivno ponašanje	+	+	+	+	+	+	-
Želja za promenom	-	-	-	-	+	-	-
Drugačija prošlost	+	-	+	+	-	+	+

Tabela 5. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Dragi tata“

Na tabeli su izdvojene odlike koje smatramo relevantnim za pronalaženje sličnosti i razlika među likovima. Jedna od osnovnih distinkcija između likova odnosi se na njihovu polnu determinisanost. Muški likovi posmatraju žene kao seksualni objekat koji pripada određenom muškarcu što se najbolje vidi na način kako se Crni sveti Filipu (iživljavanje nad Malim i Marinom), ali i u njihovom odnosu prema Aji – Filip ne zna njeno pravo ime, Crni je fizički zlostavlja, obojica je nazivaju pogrdnim imenima, ali se istovremeno nademeću oko nje, smatrajući je svojim vlasništvom. Biološka odlika lika (pol) usko je povezana sa seksualnošću; muški likovi žene koriste i kao sredstvo u zadovoljavanju telesnih potreba, kao sredstvo odmazde i preuzimanja dominacije.

Crni je lik sa najistaknutijom odlikom moći koju najpre realizuje kroz svoju androcentričnu prirodu, tako što fizički i psihički unižava žene. Drugi vid njegove moći ostvaruje se posredstvom oružja i čvrstih veza u kriminalnom miljeu. Filip, takođe svoju moć sprovodi kroz dominaciju nad slabijim (Aja), ali i posredstvom bezakonja (u nekoliko navrata će se hvaliti mitom koji daje policajcima – „porez na promet“ (Bogavac, 2008: 114)). Bane i Mali pokušavaju da preuzmu obrazac ponašanja od Filipa i Crnog, ali to ne možemo tumačiti kao ostvarivanje moći, jer njihova pozicija u društvu najbolje se vidi u trenucima kada se suoče sa pravom opasnošću.

Zajedničko za većinu likova je mladost, izuzev Marine, što ukazuje na surovu sliku stvarnosti u kojoj mladi ne uspevaju drugačije da se ostvare, pa potvrdu svoje vrednosti pronalaze učešćem u kriminalnom svetu. Zato je za sve njih zajedničko destruktivno ponašanje: Mali beži iz škole, tuče majku alkoholičarku, krade, drogira se, pije; Bane tuče oca invalida, krade, drogira se, pije, beži iz škole; Filip prodaje drogu, učestvuje u navijačkim tučama, korumpira policajce; Aja se prostituiše; Crni je ubica, silovatelj, diler. Jedino Ksenija uspeva da odoli svim ovim pošastima i pokušava da živi normalnim životom.

Ono što je takođe zajedničko za većinu likova je poznavanje drugačije prošlosti: Mali se seća perioda kada je imala kompletnu porodicu, Filip i Ksenija se sećaju veze koju su imali, Crni se seća kada je bio lider u društvu, a Marina kada je bila lepa i mlada. Poznavanje ovakve prošlosti intenzivira osećaj nezadovoljstva koji je glavni uzročnik autodestruktivnog ponašanja ovih likova.

Činjenica da Mali na kraju drame odbije da vidi oca, potvrđuje odsustvo želje za promenom jer iako kroz razglednice vidimo njenu želju za normalnom porodicom, ona u ostvarivanje te ideje zapravo ne veruje – kada iluzija o ocu postane stvarnost, ona tu iluziju odbacuje.

Poredeći ono što je zajedničko i ono po čemu se razlikuju likovi u ovoj drami, formira se slika sveta u kojem oni ispravni, motivisani moralom i odgovornošću, poput Ksenije, žive jednako teško kao i oni koji se služe neetičkim i protivzakonitim sredstvima i postupcima.

#### **9.1.4. Konceptija lika**

Kod Filipa i Aje je uočena dimenzija širine. Filipu i Aji je pružena mogućnost da se izmeste sa prostora koji ih nagoni na propast. Čin venčanja i odlazak u Ripanj predstavljaju šansu koja im može pružiti drugačiju budućnost. Oni mogu da biraju da li će nastaviti da žive kao predstavnici marginalnih društvenih grupa u okolnostima koje podrazumevaju kriminal, prostituciju i vladavinu najnižih ljudskih pobuda ili će se odvažiti na beg i pokušati da iznova započnu živote, gradeći porodicu u još uvek moralno čistom sistemu van centra Beograda. Filip odlučuje da ostane na prostoru Beograda, jer na prvom mestu mora da se brine za svoju sestru – maloletnu prestupnicu i majku alkoholičarku, a na drugom mestu zbog činjenice da je navikao na svet otpadništva i kriminala i nije spreman za inicijaciju u drugi, nepoznat svet koji nosi porodičan i miran život. Razlog zbog kojeg se Aja odlučuje na promenu je njen status buduće majke<sup>100</sup> koji je nagoni da detetu omogući drugačiji život.

Za razliku od njih, ostali likovi u komadu nemaju tu mogućnost. Crni poseduje kriminalnu istoriju i samozadovoljnost povodom statusa kriminalca-zvezde što govori da on nikada neće poželeti, a sasvim sigurno ni ostvariti, bilo kakav drugi put.

Mali i Bane predstavljaju duo maloletnika kod kojih nije registrovana dimenzija širine. Poput većine likova u komadu, oni poznaju svet koji podrazumeva anarhiju i odsustvo moralnih vrednosti. Zato je njihov kraj logičan sled njihovog poimanja budućnosti.

---

<sup>100</sup> Pored toga što je trudna, Aja već ima kćerku koja živi u Ripnju sa Ajinim roditeljima.



Filip i Aja su likovi koji, pored pomenute dimenzije širine, poseduju i dimenziju dužine. Prva promena koju doživljava Filip odnosi se na njegovu zanesenost Ajom i idejom da bi brak sa njom mogao da donese promenu. Kada prvi put budu vodili ljubav, Filip će doživeti promenu i njegov status „opasnog momka“ biće poljuljan kada je bude iznenada zaprosio. Ipak, važno je napomenuti kako ne možemo govoriti o apsolutnoj promeni, jer kada Aja bude prosidbu shvatila kao šalu, on će je nazvati pogrđnim imenom: „E, bre, nemoj da se zajebavaš sa mnom. (...) Kurvetino! ... Nešto sam te ozbiljno pitao. Ako te ozbiljno pitam, ima da mi odgovoriš ozbiljno.“ (Ibid: 111) što implicira da će Aja za njega uvek biti biće niže vrednosti. Drugu promenu Filip će doživeti kada shvati da se nije javio sestri, jer je bio sa Ajom. Tada će kratko stanje zaljubljenosti i vere u novu budućnost zauvek nestati i on će reći Aji: „A ti učiti kurvetino! Ti si kriva za sve ovo! Je l' ti jasno? (...) Ti i tvoja sranja, jebem ti mater glupu. Ti i tvoj Ripanj, jebo te Ripanj seljančuro, i jebo te Crni...“ (Ibid: 122).

Kod Aje je prva promena uočena u trenutku kada poveruje u priču o porodičnom životu sa Filipom. Žena koja je sebe ponižavala nazivajući se pogrđnim imenima i baveći se prostitucijom, transformisala se u ženu koja veruje u srećniju budućnost. Međutim, nakon što Filip doživi promenu i okrivi je za to što nije bio tu da pomogne Malom, Aja shvata da su njena nadanja bila uzaludna i da se Filip ne razlikuje od drugih nasilnika: „Isti si ko Crni.“ (Ibid). Ipak, Aja će doživeti i treću promenu, najdrastičniju od svih, kada jedina od svih likova odluči da promeni svoj život tako što proda kafić, odluči da zadrži bebu i otputuje u Ripanj.

Mali takođe ima dimenziju dužine koju uočavamo u poslednjoj sceni u komadu. Jedna od osnovnih tematskih osa komada je potraga za izgubljenim ocem. Mali sa velikom strašću čeka oca koji je pre više godina otišao da kupi cigarete i nikada se nije vratio. Slanje razglednica i očekivanje odgovora predstavljaju obrazac ponašanja u svakom danu ove junakinje. Međutim, kada na kraju pronađu izgubljenog oca, dešava se preokret, jer Mali odbija da ga vidi.

Ostali likovi dosledno sprovode svoje funkcije, ne menjajući se, te kod njih nisu registrovane dimenzije dužine.

Mali je determinisana svojim ponašanjem maloletnog delinkventa. Ona ne pokazuje strah od autoriteta, zanemaruje školu, tuče mamu, krade, drogira se. Njeno

ponašanje je autodestruktivno i čini sve kako bi imitirala brata kriminalca. Preuzimanjem muškog identiteta, Mali želi da dokaže svoju nezavisnost i neranjivost. Međutim, njeni dirljivi monolozi i sadržaji razglednica koje šalje ocu opovrgavaju njen identitet kao jednoznačan i potvrđuju da se njen unutrašnji život razlikuje od spoljašnjeg ponašanja. Sećanje na oca, zajedničko letovanje, nada da on postoji i misli na nju, govore kako je ona obeležena očevim napuštanjem i kako čezne za normalnom porodicom i ljubavlju. Čak i u sceni kada se Crni izživljava nad njom, Mali pokazuje drskost i neustrašivost u svojim odgovorima koje upućuje Crnom, ali njeno ponašanje je u kontradikciji sa onim kako se oseća što najbolje vidimo iz didaskalija autorke koje govore o reakcijama u vidu plača, vriske, suza.

#### 9.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika

Likovi poput Malog, Filipa i Aje se mogu posmatrati kao višedimenzionalni likovi, jer je moguće registrovati osobine koje su preuzete sa različitih disparatnih nivoa. Tako na primer najistaknutija odlika Malog je delinkventsko ponašanje, ali je nemoguće svesti njen lik isključivo na tu ravan. Na prvom mestu **porodična istorija** je jedan od najznačajnijih faktora koji su uticali na karakter njenog lika, a tu se misli na odsustvo oca, majku alkoholičarku, brata kriminalca. Drugi disparatni nivo tiče se njene **rodne determinacije**: identitet Milice se potiskuje, a stvara se novi identitet Malog. Zatim, tu je **poznavanje drugačijeg sveta** koje podrazumeva njeno sećanje na vreme koje je provodila sa ocem, kada je njena majka bila lepa i zdrava. **Jezik** kojim se služi takođe predstavlja disparatni nivo preko kojeg možemo doći do relevantnih informacija za njen lik: bahatost, bes, agresija, nepoštovanje autoriteta, revolt, ali kada piše tati, njen jezik je dijametralno drugačiji: nežan, emotivan, lišen žargona i vulgarnosti.

Do informacija o Filipovom liku dolazimo posredstvom niza disparatnih nivoa. Prvi se odnosi na njegovu **biološku determinisanost**: 23 godine i muški pol. **Status muškarca** mu omogućava da svoju dominaciju realizuje uz pomoć seksualne moći nad ženama. On će se prema Aji ophoditi sa nepoštovanjem, vređaće je i udarati, a slično će se ophoditi i prema Kseniji koju je bezrazložno ostavio. **Porodični status**, takođe, pruža širok spektar mogućnosti za njegovu interpretaciju: mlad čovek koji je ostavljen da brine o svojoj porodici, maloletnoj sestri i labilnoj majci nakon što ih je otac napustio. Napuštanje Ksenije je formula ponašanja koju je preuzeo od oca, što naslućuje da je reč o

psihičkoj labilnosti nastaloj usled traumatične prošlosti. Potom, tu je nivo **profesionalnog statusa** sa kojeg dobijamo informacije koje se tiču njegovog rapidnog napretka u kriminalnom miljeu, kao i zanimanje narko dilera.

Ajine tipološke osobine su preuzete iz savremene socijalne tipologije, ali se ipak ne mogu svesti isključivo na tip žene-ljubavnice. Pored toga što služi kako bi udovoljila muškarcima, Aja pokazuje i da je ranjiva, samosvesna, nada se drugačijoj budućnosti, hrabra je, a njen izbor da krene iz početka i sama odgaja dete govori o izuzetnoj odlučnosti i spremnosti na promenu. Pored toga što je određena svojim inferiornim položajem u odnosu na muškarce, ona je ujedno i majka (ima kćerku od šest godina), i preduzetnik (drži kafić) i zaštitnik slabijih (govori Filipu da ne tuče Baneta).

Za razliku od njih, Crni, Marina i Bane u potpunosti pripadaju tipu marginalaca i svoje funkcije sprovode dosledno. Marina je ženski lik koji ponavljanjem i na verbalnom i na neverbalnom planu, naglašava svoju poziciju „pomahnitale majke“ što u pojedinim trenucima stvara komički efekat, međutim, u kombinaciji sa dinamično koncipiranim likovima učestvuje u stvaranju „žanrovske heterogenosti“ (Romčević, 2004: 109). Lik Socijalne radnice i Poštara iskazuju osobine koje proizilaze isključivo iz njihove profesionalne determinisanosti i kao takvi, oni pripadaju monodimenzionalnim likovima.

#### **9.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika**

Mali, Filip i Aja su likovi koje ne možemo svesti isključivo na jednu grupu osobina. Oni jesu delinkventi i pripadnici marginalne socijalne grupe, što ih na prvi pogled smešta u red „negativnih“ likova. Međutim, svako od njih poseduje određene nekompatibilnosti sa ovom primarnom odlikom koja ih čini otvoreno koncipiranim likovima.

Tako na primer, Aja pored toga što je prostitutka, ona je i tragičan lik, duboko nesrećna, naučena na patnju i poniženje. Pored toga što je svesna da je svaki muškarac doživljava kao svojinu, ona ipak poveruje u ljubav. Iako je podvrgnuta fizičkoj torturi, pokušava da zaštiti slabijeg. Iako je inferiorna, pomirljiva, ona je i odlučna i hrabra.

Mali, pored toga što je delinkventkinja, ona je i inteligentna, samostalna, poseduje veliko iskustvo na osnovu teškog života koji vodi. Njen status društvenog otpadnika se suprotstavlja informacijama koje dobijamo o njenim individualnim osobinama stečenim posredstvom iskustva u dramatičnom i nesrećnom životu nakon napuštanja oca. Ni Filipa

ne možemo okarakterisati samo kao narko dilera, jer je evidentna odgovornost koju pokazuje prema mlađoj sestri i majci.

### **9.1.5. Karakterizacija**

#### **9.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije**

##### **9.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Posredstvom dijaloškog komentara dobijamo informacije koje se tiču Marine. Mali izgovara: „Slušaj Marina, između mene i tebe postoji razlika. Ti si kurvetina. I ti si luda. I ti kupuješ vodku na ler.“ (Bogavac, 2008: 84). Ovde vidimo kako Marina ne zaslužuje poštovanje kćerke i kako ne predstavlja nikakav autoritet svojoj deci. Ovaj komentar ima funkciju i autokomentara, jer uviđamo da Mali ne posmatra Marinu kao roditelja. Ono što Marina govori o sebi tiče se njenog statusa u prošlosti: „Milice, ja sam u tvojim godinama bila dama, pizda ti materina.“ (Ibid: 83). Marinina strategija je da pruži izgovor za poziciju na kojoj se našla, što s jedne strane implicira da je svesna svog degradirajućeg statusa, a s druge strane, pruža informacije o nekadašnjoj poziciji kada je bila dama.

Monološki komentar je sredstvo koje najčešće služi u karakterizaciji Marininog lika. Ona će u fiktivnim telefonskim razgovorima insistirati na svojoj uglednoj prošlosti. Marina ima iskustvo drugačijeg sveta, što još više naglašava kontrast između prošlosti i sadašnjosti. Takođe, ovo je glas jedne očajne žene što najbolje vidimo u kontrastnim elementima, odnosno kontradiktornosti između sadržaja i forme, tako će ona insistirati na tome da potiče iz akademske porodice, a istovremeno će koristiti mnoštvo vulgarizama.

Eksplicitnim monološkim autokomentarima Mali nam pruža informacije o svom životu i ljubavi koju oseća prema ocu. Njeni monolozi, predočeni kroz razglednice koje šalje ocu, puni su dirljivih, duboko emotivnih misli. Oni nam otkrivaju karakter povređene devojčice koja u nemogućnosti da prevaziđe očevu izdaju, projektuje fikciju o njegovom dugom putovanju.

Osnovna identitetska crta Baneta i Malog je da su delinkventi. O tome saznajemo i posredstvom njihovog ponašanja, ali i posredstvom komentara. Bane će prepričati šta je razredna rekla za njega i Malog: „Da ćemo biti izbačeni iz škole tri meseca pred kraj

osmog, da smo poremećeni, i da zbog nas dvoje u školu svake nedelje dolazi murija...“ (Ibid: 87). Komentar sa istom funkcijom, izrečen od strane Malog, glasi: „Slala me kod psihologa posle fajta, al' nisam otišla... Bolo me kurac.“ (Ibid: 88).

Filipov komentar: „E, Mali, ti si potpuno poludela. Ako te opet izvalim kako od mojih para kupuješ gudru od mene, razbiću i tebe i Baneta.“ (Ibid: 92), pored toga što pruža informacije o delikventskom ponašanju Malog i Baneta, takođe je i u službi autokomentara, jer dobijamo podatak da je Filip narko diler i da je već prodavao drogu maloletnoj sestri. Dijaloški komentar koji izgovara Filip glasi: „Pali. I nemoj da se gudriraš. I idi u školu, i spavaj kod kuće. (Mali mu salutira) I nemoj da biješ Marinu. 'Ajde. Voljno.“ (Ibid: 93). Posredstvom ove replike dobijamo značajne informacije o Malom koje ukazuju na to da se drogira, ne ide u školu, spava van kuće i zlostavlja majku, što eksplicitno ukazuje na poremećaje u ponašanju. Takođe, ovaj komentar ukazuje kako je Filip zaštitnički nastrojen prema Malom.

Autokomentari na račun imena Malog, pružaju nam značajne informacije u vezi sa njenim karakterom. U nekoliko navrata ona će insistirati da je zovu Mali, a ne Milica ili Mala: „Prvo i pre svega ja nisam Mala.“ (Ibid: 91), „Nemoj više da me zoveš Milice. (odgurne je) Prekini da me zoveš tako! Ja se ne zovem tako!“ (Ibid: 84), „Zovi me kako me tata zove! Ja se ne zovem Milica!“ (Ibid). Odbijanje identiteta Milice i insistiranje na tome da je svi vide kao Malog je u najjužoj vezi sa tim što ju je otac zvao tako. Povezivanje imena sa vremenom kada je njihova porodica bila kompletna utiče na to da Mali želi da sačuva bar jedan segment vremena u kojem je bila srećna. S druge strane, Mali pronalazi uzore u muškarcima iz svoje okoline, tu najpre mislimo na Filipa, pa preuzima njihov obrazac ponašanja koji postaje karakterna slika Malog, ali ne i Milice.

Marinin odnos prema Malom najuočljiviji je u njenim napadima besa: „Milica je najlepše žensko ime... Ti ga i ne zaslužuješ, vucibatino čupava...“ (Ibid: 109). Ona demonstrira negativni stav prema Malom najpre tako što joj upućuje uvredljive komentare: „Gde li samo skupljaš te izraze, jebem te u glavu čupavu... Frizura ti je kao metla od tifusa.“ (Ibid). Marina ne brine o Malom, ne zna da li ide u školu – takvi komentari imaju funkciju autokarakterizacije, jer potvrđuju Marinu kao lošu majku. Jedna od mogućih interpretacija takvog odnosa je činjenica da Marina projektuje sebe u svojoj kćerci. To dokazuje komentar koji se ponavlja, a koji služi kako bi negirala

sličnost između sebe i Malog: „Ja sam u tvojim godinama bila lepotica, stoko musava...“ (Ibid).

O Aji saznajemo najviše posredstvom autokomentara i komentara sa strane. Od više različitih likova dobićemo informacije o Ajinom promiskuitetu. Mali: „Pa, kažem samo da je kurva! To svako zna. Skinula je Banetu mrak za pare. I kafić je otvorila jer je kurva. To svi znaju. Kurva.“ (Ibid: 92). Potvrda istinitosti ovih tvrdnji proizilazi iz činjenice da na taj način sebe vidi i Aja: „Ja sam kurva.“ (Ibid) ili „Ne mogu ja nikome da budem žena...“ (Ibid: 112).

Mali svojim ponašanjem iskazuje animozitet prema Aji, dok posredstvom dijaloškog komentara saznajemo kako se ljuti i na Filipa zbog njihove veze. Ranije smo govorili o tome kako je Filip preuzeo ulogu glave porodice, te kako je poštovanje koje Mali oseća prema njemu rezultat njene projekcije oca koju pronalazi u Filipu. Eksplicitnim komentarom Filip će ovo potvrditi: „Mali, ti nisi normalna. Nisam ti ja tata.“ (Ibid: 102). Za razliku od njenog poimanja Filipa, Aja je za nju simbol svega raskalašnog, kvarnog, nedostojnog što dovodi do određenog kompariranja Aje i Marine. Mali će i sama reći: „Mrzim tu kurvu, 'el znaš? Mrzim Tu Kurvu. Ista je ko Marina.“ (Ibid: 101). Ovaj komentar ima funkciju autokomentara, jer uviđamo kako Mali krivi Marinu za situaciju u kojoj su se našli.

Autorka koristi eksplicitno neposrednu tehniku karakterizacije kako bi istakla informacije važne za Ajin lik. O njenoj prošlosti saznajemo posredstvom sledećih komentara: „Jeste. Imam dete. Ćerku. Ima šes' godina. Kod babe i dede u Ripnju...“ (Ibid: 112).

Referentna tačka u prošlosti Malog, Filipa i Marine je očev odlazak. To je lični faktor za koji pretpostavljamo da je uticao na njihovo destruktivno ponašanje. Preko Marine saznajemo da ih je otac napustio pre tri godine, a isto toliko je prošlo od kad se Filip nije javio Kseniji što govori kako je Filip ušao u posao sa narkoticima nakon očevog odlaska kako bi prehranio porodicu, a raskid veze sa Ksenijom predstavlja prekid sa dotadašnjim životom. Posredstvom razglednica dolazimo do monoloških komentara u kojima Mali govori o svom ocu i zajedničkoj prošlosti. Međutim, za razliku od ovih idealizovanih sećanja, nalaze se informacije koje dobijamo posredstvom Marininih

monoloških komentara: „Moj muž je izaš'o po cigare, pre tri godine, ženo božja... Po cigare! Razumeš?! I nestao.“ (Ibid: 98).

Filip će posredstvom monološkog komentara pružiti informacije u vezi sa očevim odlaskom. On će pokušati da nivelise bilo kakvu sličnost između sebe i oca, ali će istovremeno dati informacije koje se tiču stanja u porodici nakon što ih je otac napustio: „Nisam ti ja ćale, jebote. Mali. Nisam ja pička, nego ćale. Nisam ja otiš'o do trafike i ost'o do kraja sveta, nego on. Razumeš? (...) Čaleta je boleo kurac za nas. Marinu je jedinu vol'o. Dok je bila dobra riba. A i za nju je boleo kurac, posle.“ (Ibid: 102). Ovaj komentar je u službi Filipove karakterizacije. Na prvom mestu tu mislimo na ulogu u porodici koju je preuzeo, njegovo prerano sazrevanje, kao i na traumatično iskustvo u vezi sa nedostatkom roditeljske ljubavi. Takođe, uviđamo i značajne informacije o Marini i uzrocima njenog psihičkog sloma.

#### **9.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Autorka uz listu dramatis personae pruža još informacija u vezi sa likovima. Tako dobijamo biološke podatke koji se odnose na godine likova. Uočavamo tri generacije: najmlađa generacija koju čine Bane i Mali koji imaju po 15 godina, a kvalifikacija uz njih govori da je reč o maloletnim delinkventima, potom tu je generacija kojoj pripadaju Filip, Aja i Crni koji imaju između 23 i 28 godina i uz njih stoje sledeća objašnjenja: narko diler, kurva, i treću generaciju čini Marina – alkoholičarka od 41 godine. Kvalifikacije koje upisuje autorka služe kako bi potcrtale da likovi dolaze sa društvene margine.

Ostali likovi su objašnjeni prema svojim zanimanjima: Socijalna radnica i Poštar *kao takvi*, Ksenija – kasirka, što ukazuje na prisutnost i podudarnost sa određenim stereotipima kada je reč o zanimanjima. Izuzetak je lik Crnog uz koji stoji Crni – *kao takav* što implicira da je sve rečeno njegovim imenom koje nedvosmisleno asocira na „negativnu“ interpretaciju.

#### **9.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

##### **9.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Jedno od sredstava implicitne tehnike karakterizacije su prostor i rekvizita sačinjena od razglednica. Autorka ih koristi kao sredstvo pomoću kojeg će glavna junakinja reflektovati svoje unutrašnje stanje. Razglednice su sredstvo pomoću kojeg

Mali komunicira sa ocem i otkriva svoje najdublje emocije. Preko razglednica ona će ostvariti fantaziju o zajedničkom životu sa ocem; razglednice služe kao sredstvo pomoću kojeg Mali održava nadu da će jednog dana uspeti da pobjegne od surove stvarnosti u kojoj živi.

Scenski prostor stana autorka ironično naziva „toplom domom“ (Ibid: 83), a slike koje slede su u kontradikciji sa takvim nazivom. Razbacane stvari, nered, prazne flaše i Marina u alkoholisanom stanju, na naturalističkom planu ukazuju na loše finansijske i higijenske uslove, a na simboličkom nivou naslućujemo raspad porodice kojoj taj prostor pripada.

Drugi registrovani scenski prostor je spoljašnji prostor najbliži parku. Ipak, nasuprot pretpostavljenom prostoru prirode, stoje naznake autorke: „Klupa, pored kante za đubre.“ (Ibid: 87). Ovako osmišljen prostor predočava gotovo apokaliptičnu sliku prirode gde prostorno uređenje u potpunosti odgovara stanju u kojem se nalaze glavni junaci (priroda nasuprot otpadništvu).

Sledeći prostor je kafić. Rekvizita koja se javlja uz ovaj prostor su čaše, flaše, ajncer što na naturalističkom planu potvrđuje da se u ovom prostoru konzumira alkohol, dok na simboličkom planu ovaj prostor možemo doživeti kao stecište poročnosti i greha. I zaista, tu se konzumira alkohol, marihuana i kokain, prostitutke naplaćuju svoje usluge, kriminalci obavljaju poslove. Čak i didaskalija o muzici u kafiću ukazuje na greh: „Sexy muzika, nesto ironično tipa Beyonce- »My dady«“. (Ibid: 100). Ali s druge strane, to je intimni, zatvoreni prostor u kojem će Aja poverovati u svoju srećnu budućnost, a Filip će pomisliti da može da bude drugačiji.

Prostor supermarketa služi kako bi Mali i Bane neometano obavljali krađu, koristeći Ksenijinu slabost prema bratu. S druge strane, to je prostor na kojem Mali dolazi do razglednica i tako održava vezu sa svojim ocem. Upravo ovaj prostor će biti predmet njihove velike pljačke, a kasnije će se na njemu dogoditi Ksenijina nesvesna izdaja brata. To je razlog zbog kojeg prostor supermarketa možemo povezati sa mestom problema, nevolje, delinkventskog ponašanja.

Prostor napuštene fabrike, osim što na naturalističkom planu predstavlja posledicu ekonomskog stanja u državi, takođe je i mesto na kojem se neometano mogu vršiti nezakonite radnje. To je razlog zbog kojeg će Bane i Mali odlučiti da tu sakriju ukradenu



robu, Filip i Crni da sakriju upotrebljeni pištolj, a Crni će tu dovesti Malog da bi se izživljavao nad njom. Na simboličkom planu napuštena fabrika je odraz psihološkog stanja likova koji borave na ovom prostoru. Oni su isto tako napušteni, a tama hale i izolovanost samog prostora sugerišu zlo koje će se tu dogoditi.

Prostor groblja na naturalističkoj ravni označava prostor na kome sahranjuju Marinu, ali sablasnost oličena kroz grobljansku muziku, naricanje, vetar, senke, simbolički naglašavaju period umiruća. Na tom mestu Mali će se ponovo sastati sa Banetom i time pokazati kako nije doživela nikakvu promenu, te kako je izmeštanje u dom neće udaljiti od loših navika.

U drami su registrovana dva prostora fikcije. Prvi je prostor Ripnja koji za Aju i Filipa predstavlja san o mirnom životu koji će voditi daleko od centra grada i ove sredine. Oni maštaju kako odlaze u prigradsko naselje nadomak Beograda koje prevazilazi značenje samog toponima i postaje simbol njihovog novog života. Fikcija o ovom mestu toliko je snažna da nagoni Filipa da pomisli da je moguće da se izbavi iz kriminalnog miljea, a Aji da ipak može biti nečija žena. Drugi prostor fikcije je prostor, egzotike, daljine, bez konkretnog imena. To je prostor o kojem mašta Mali. Tamo će se susresti sa ocem i dobiti priliku da ostvari sve ono o čemu je maštala: ponovni odlazak na more, skok padobranom, posmatranje aviona i očevu ljubav. Oba prostora ostaće na planu fikcije, jer likovi u komadu zapravo nemaju mogućnost da napuste svet kriminala i bezvlašća kojem pripadaju.

Rekvizita koja prati Marinu su najčešće prazna flaša i šolja, te cigarete, što ukazuje na njenu zavisnost od alkohola, ali i na autodestruktivnost, jer centar njenog interesovanja je uvek u vezi sa konzumacijom poroka, dok problematična deca uvek ostaju po strani. Autorka će Marinu karakterisati kroz dihotomiju nekad i sad, najpre tako što će insistirati na njenoj poročnosti i neurednom izgledu, a potom tako što će naglasiti kako je ona nekad bila lepa i mlada.

Autorka koristi slajd kao tehničko sredstvo za prikazivanje sadržaja razglednica, a u više navrata će stavljati instrukciju da se glavna junakinja okreće kao na poternici što nedvosmisleno ukazuje na njeno prestupničko ponašanje.

Likovi govore jezikom ulice, koriste mnogo psovki, eliptičnih izraza, vulgarizama, seksualnih leksema i narkomanskog žargona. Njihov jezik im najpre služi

da bi neometano mogli da komuniciraju u kolokvijalnom sistemu, ali je i takođe odraz njihovog psihološkog stanja koje ima veze sa besom, agresijom koju osećaju prema društvu koje ih uništava. U njihovom govoru prisutna je dislalija, šatrovački i nepravilni govor, ali i maštovite rečenične konstrukcije, naročito kada je reč o psovkama seksualnog karaktera.

#### **9.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Jedna od tehnika implicitne karakterizacije odnosi se na kompariranje Malog i Baneta oko njihovog delinkventskog ponašanja. Iako nesumnjivo oba lika pokazuju sklonost ka prestupničkom ponašanju, analizirajući njihove postupke, možemo uvideti da je inicijator takvog ponašanja Mali. Ona će bez muke smisliti kako da pokradu prodavnicu u kojoj radi Ksenija, a Bane će komentaram na račun ove ideje staviti do znanja da je Mali njegov uzor: „Mali znaš što te gotivim, je l' znaš?...Zato što imaš kriminogeni mozak, keve mi... Neeviđeno razvijaš strategiju...“ (Ibid: 106). On će pokušavati da isprati Malog, ali će svojim preterivanjima pokazivati da je ipak u njenoj senci. Strateški cilj njegovog hvalisanja intimnim odnosom sa psihologom je postizanje delinkventskog ugleda, pa je jasno da nema reči o istinitosti, ali istovremeno služi kao elemenat komparacije sa Malim, jer dok Bane svoje buntovničko ponašanje domaštava, Mali ga doslovno sprovodi.

Autorka će posredstvom didaskalija pružiti informacije o ponašanju Filipa i Malog. To su najčešće radnje koje su komplementarne njegovom statusu kriminalca, a koje se odnose na fizičke nasrtaje: „Filip joj udari šamar, Mali ga gleda. Nepomično.“ (Ibid: 102).

Najznačajnije poredbene konstrukcije su one koje se tiču sličnosti između Malog i Marine, te Filipa i oca. Svako od njih će oštro negirati sličnost sa svojim parnjakom. Mali će to činiti insistiranjem na Marininom promiskuitetu, ludilu; Marina ukazivanjem da je za razliku od sopstvene kćerke, ona dama; Filip će ponavljati kako on nije kukavica kao njihov otac. Ipak, neosporno je da je Filip preuzeo funkciju oca porodice i da pokušava da ih obezbedi, ali zbog stvarnosti u kojoj živi i godina (od svoje 19. godine je stub porodice) nije u stanju da to i učini. S druge strane, baš kao što se Marina uništava konzumacijom alkohola, tako se i Mali uništava konzumacijom narkotika i delinkventnim

ponašanjem. Zato, i povrh njihovog odbijanja, jasno je da su deca projekcija svojih roditelja, i da će baš kao i oni doživeti potpuni pad.

## 9.2. Analiza leksike i govora

„Dragi tata“ je komad koji prati degradaciju i propadanje tri generacije likova. Oni najstariji (Marina), svoj lični neuspeh pokušavaju da ignorišu opijanjima, konzumacijom lekova, ali u svakoj ispovesti u stanju bunila dokazuju svoju nemogućnost da se izbore sa svojim padom. Druga generacija mladih kojoj pripadaju Crni, Aja, Filip, Ksenija predstavlja posledicu društva koje im nije omogućilo normalnu mladost, već u stalnom nastojanju da prežive, oni posreću moralno i duhovno. Treća, najmlađa generacija čak ni nema šansu da doživi bolju budućnost. Oni su vaspitavani da ne priznaju autoritete, vrednosti, pravila.

Marina u najvećem postotku govori o svojoj nekadašnjoj lepoti i sadašnjoj poziciji oličenoj u jedinom cilju: nabavci cigareta i alkohola. Njen jezik se odlikuje mnoštvom psovki i vulgarizama, sa dominacijom reči skatološkog porekla. U najvećem broju slučajeva, reč je o uvredama na račun osoba iz njene okoline, ali i o poštapalicama nalik sindromu poremećenih motoričkih funkcija, u kojem subjekat mimo sopstvene volje izgovara opscene izraze.

Rečnik mladih odgovara njihovom socijalnom statusu. Oni su likovi sa dna socijalne margine: prostitutka, dileri, kriminalci i maloletni delinkventi. U njihovom govoru dominiraju psovke, vulgarizmi, argoi, žargoni. Omladinski žargon je za njih način komunikacije, koriste ga permanentno, bez svesne želje da govore tim jezikom. U svojim odnosima ilustruju nepoštovanje starijih, želju za dominacijom, što se najbolje vidi u njihovim kreativnim i pogrđnim imenovanjima. Njihov govor odlikuje agramtizam, dislalija. Oni govore jezikom koji se kosi sa pravilima standardnog srpskog jezika; rečenice su im nepravilne, ne poštuju padeže, izostavljaju glasove (Mali: „esi pogledao?“ (Ibid: 85)), čitave reči (Mali: „Ša? Crni puc'o?“ (Ibid: 89)), ubacuju glasove (Filip: „Samo da vozi putničke avijone (...“ (Ibid: 102)), koriste skraćenice, mešaju č i ć, đ i dž (Mali: „Gospodžo, pričam s bratom. Donesi skivi i pali. Na jedan: jedan...“ (Ibid: 91)), koriste šatrovački govor (Bane: „Tiše, bre, Mali, tiću.“ (Ibid: 89)), upotrebljavaju mnoštvo uzvika i poštapalica, umesto čitavih rečeničnih konstrukcija koriste samo fraze

(Bane: „Aaaaa!!! A! A, bre, Mali, breee...“ (Ibid: 114)) ili čak jednu ekspresivnu reč kao zamenu za čitave konstrukcije (Crni: „Pali.“ (Ibid: 105)).

Likovi čiji govor odstupa od navedenih odlika su: Socijalna radnica, Ksenija (kasirka) i Poštar. To su ujedno i likovi koji poseduju svoj profesionalni status. Ova tri lika se razlikuju od ostalih po svojim etičkim normama: pošteno rade svoj posao, odgovorni su i pokušavaju da opstanu u neljudskim uslovima u kojima vladaju kriminal i nemoral. Zato ovi likovi govore potpuno drugačije od ostalih likova u komadu: njihov govor je pravilan, smislen, opšteprihvaćen, razumljiv. Socijalna radnica je lik koji u najvećoj meri upotrebljava pravilan govor što odgovara njenom liku koji je materijalno obezbeđen (ima posao i sigurna primanja) i njenoj funkciji antipoda u odnosu na likove sa dna društvene lestvice. Čak i kada Poštar imenuje Malog, potaknut njenom krađom pisma, on izgovara potpuno bezazlena imenovanja. Ksenija je lik iz ove grupe koja u najvećoj meri koristi omladinski žargon što odgovara činjenici da generacijski pripada likovima kao što su Aja, Filip i Crni, ali i činjenici da je bila u ljubavnoj vezi sa Filipom. Nazive poput *moron*, *idiot*, ona izgovara samo u trenucima emotivnog rastrojstva: kada je potkrada mlađi brat ili kada je Filip nazove posle tri godine.

### 9.2.1. Omladinski žargon

Najveći deo diskursa glavnih likova čini omladinski govor. Jedna od karakterističnih fraza koje upotrebljavaju mladi je izraz *keve mi* koji služi kako bi se dokazala istinitost prethodno izrečene tvrdnje ili učinjenog akta. U drami je ova fraza registrovana isključivo u razgovorima Baneta i Malog, što ukazuje na potrebu da jedno drugom dokazuju privrženost, ali istovremeno ova fraza je u najvećoj meri izgovorena kao poštapalica bez svesne namere govornika. Izgovorena je deset puta, od toga je 70% izrečena od strane Baneta, a 30% od strane Malog.

U opsegu omladinskog žargona su izrazi koji imaju veze sa kriminalnim radnjama: *kerovi*, *murija*, *panduri* u značenju *policija*; *gija* u značenju *pištolj*; *roknuti* u značenju *ubiti*; *čuknuti* u značenju *opljačkati*; *kinta*, *keš* u značenju *novac*; *crta* u značenju *veresija*. Tu su potom izrazi koji imaju veze sa huliganstvom: *tekma* – *utakmica*; *fajt* – *tuča*; *uraditi* – *prevariti*, *nasamariti*. Takođe, registrovani su sledeći

oblici omladinskog žargona: *gotiviti, cool, prsnuti, bolestan, cirkati, cirka, izvaliti, skinuti mrak, klonja, do jaja, fon, kaprišić, čuka, bedak*.

Jedan od oblika identifikovan u drami je *Yo* u značenju pozdrava. Njegovo poreklo iz hip-hop muzike govori o tome gde mladi pronalaze uzore i kako žele da žive američkim-gangsterskim stilom. O tome svedoči i prisustvo anglicizama: *born bad, plizz*.

Uzvik *bre* odgovara karakternim odlikama likova u komadu. Oni govore jezikom ulice, oskudnog, pogrđnog vokabulara, reči imaju mahom ekspresivnu funkciju, pa je ovaj uzvik najčešće u znaku skretanja pažnje na određen segment razgovora, a u velikom broju slučajeva, reč je o poštapalici koja je izgovorena iz puke navike. U drami je upotrebljena čak 42 puta, od toga u najvećoj meri je upotrebljava Bane 54,76%, potom Mali 40,48%, pa Filip i Crni 2,38%. Ovakav poredak odgovara ukupnom dramskom diskursu, ali istovremeno je ekvivalentan načinu života koji predstavljaju Mali i Bane, a koji se vrti oko huliganstva, sitnog kriminala, geta.

### **9.2.2. Žargon imenovanja**

Registrovano je ukupno 32 imenovanja upućenih ženskim likovima na račun promiskuiteta. Najdominantniji je naziv *kurva* koji je mapiran u 78,13% slučajeva, zatim naziv *fuksa* 9,38%, *drolja* 6,25%, pa *kučka* i *bičarka* po 3,13%. Najveći broj imenitelja na račun promiskuiteta žena pruža Mali, potom Crni, Filip, Aja i Bane. Mali koristi ova imenovanja u najvećoj meri govoreći o Aji, ali upućujući ih i svojoj majci; ona čak i na Marinino pitanje: „Kako mi se to obraćaš?“, direktno odgovara: „Opušteno. Kao svakoj kurvi, je l' jasno...“ (Ibid: 83), gde možemo da naslutimo otpor prema ženskosti i pronalaženje veze između žene i proimiskuiteta zbog čega glavna junakinja preuzima muški identitet, poštuje isključivo muškarce, a žene posmatra sa gađenjem. Drugi lik sa najvećim udelom u upotrebi pežorativnih imenitelja na račun promiskuiteta ženskih likova je Crni, on ih upućuje Malom i Aji i tako uspostavlja moć posredstvom svoje muškosti (on ne samo da verbalno vređa žene, već ih i fizički zlostavlja). Filip ove imenitelje upućuje isključivo Aji. Oni su dokaz njegovih naglih promena raspoloženja koji od zaljubljenog mladića koji je „spreman“ da napusti život kriminalca i otpadnika biva retransformisan u kriminalca kakav je bio pre nego što je Aji ponudio brak. U tim momentima on koristi pogrđne imenitelje što dokazuje kako njegova promena nije

moćua. Aja koristi pogrđne imenitelje kao vrstu autokomentara u kojima otvoreno potvrđuje svoj identitet prostitutke i ljubavnice.

Pored registrovanih pogrđnih imenitelja na račun seksualnog promiskuiteta, uoćen je princip uvreda prisutan u imeniteljima koje Marina upućuje svojoj kćerki: *vucibatina čupava, stoka musava, pravi skot*. Svaki od ovih imenitelja praćen je Marininom komparacijom sa sobom i svojom lepotom u mladosti.

Filip želeći da uvredi Malog, naziva je pogrđnim imenima, te, referišući se na njenu nepromišljenost, naziva je *dilejom*, a Poštar je naziva benignim imeniteljima koji odgovaraju njenom prestupničkom ponašanju: *đavo, svraka*.

Za razliku od imenitelja upućenih ženskim likovima, kod muških likova je uoćen princip pozitivne i negativne kvalifikacije posredstvom naziva koji su im upućeni. Tako se nazivi poput: *buraz, brat, batica, ortak* koriste kako bi istakli snagu prijateljstva, privrženost i čvrstu vezu. Najčešće su upotrebljeni u parovima: Bane-Mali<sup>101</sup>, Crni-Filip, s tim da je u slučaju drugog parnjaka uočeno kako je reć o dimenziji prošlosti i aluziji na nekadašnje prijateljstvo. S druge strane, imenitelji poput: *pićka, moron, idiot, budala bolesna, cava, kreten*, služe kako bi se povredio ugled onoga kome je upućen. Tu se najpre misli na nedostatak inteligencije, ali i na izdaju, kukavićluk, što se najbolje ogleda u imenovanju muških likova ženskim polnim organom. Interesantan naziv *mika*, Aja upućuje Filipu, aludirajući na njegovu preterano zaštitničku ulogu prema Malom, a koja s druge strane, ne odgovara činjenici da je uvodi u svet kriminala i narkomanije.

Uočeni su i imenitelji čija prevashodna funkcija nije uvreda, već karakterizacija objekta kome je upućena. Primer za to su *ćelavi* i *matori*, koji nam s jedne strane pružaju informaciju o fizićkom izgledu Baneta (ćelavost) i Poštara (starost). Istovremeno, dobijamo informacije i o govorniku, te nam je jasno da Mali živi po pravilima geta, jer koristi nazive karakteristićne u svetu kriminala, kao i da ne poštuje starije.

### 9.2.3. Narkomanski žargon

Narkomanski žargon zauzima znaćajno mesto u ukupnom dramskom diskursu, što odgovara tematskoj platformi okruženoj oko dve generacije sadašnjih i budućih narkodilera i konzumenata. Najbrojniji su imenitelji za narkotićka sredstva: *gudra* 38,46%,

---

<sup>101</sup> Mali transrodnim identitetom uspostavlja ortaćki odnos, inaće rezervisan za muškarce

*ekser* (i njegove alternacije *e-jevi*, *eksić*, *eksić-seksić*) 38,46%, *vutra* 15,38%, *ket* 7,69%. Registrovan je imenitelj za konzumaciju narkotika: *gudrirati*, ali i nazivi *valjati*, *štekovati*, *uvršiti* u značenju *čuvati*, *nabavljati*.

#### 9.2.4. Psovke i vulgariizmi

Psovke i vulgariizmi su sastavni elementi govora ovih junaka. U drami je registrovano šest različitih glagola koji označavaju seksualno opštenje: *dati*, *jebati*, *kresnuti*, *karati*, *krljati*, *jebavati* i odgovarajuća imenica *rokačina*. U velikom broju reč je o opscenim zamenama izraza *seksualno opštiti* (55,26%), ali je primetna i dominacija upotrebe ovih izraza sa ciljem izricanja pretnje i uvrede. Lik sa najvećim udelom u doslovnoj upotrebi pomenute lekseme je Crni (44,74%) što odgovara njegovom statusu vođe i kriminalca, ali je takođe uočeno, kako u najvećoj meri ove izraze koristi kako bi najavio seksualno napasništvo. Potom sledi Bane sa udelom od 23,53%, što je ekvivalentno njegovom ponašanju i hvalisavosti, a većina ovih izraza je nastala kao posledica njegove želje da se predstavi kao iskusan i opasan. Registrovana je dominacija ove vrste psovki kod muških likova što je objašnjivo anatomskim predispozicijama govornika, ali je interesantno da kada je reč o upotrebi ovog izraza u funkciji pretnje i uvrede, bez realne mogućnosti da se doslovna pretnja obistini, poredak među likovima izgleda ovako: Mali (42,86%), Bane (28,57%), Marina (14,29%), Aja (4,76%). Kod Crnog nije registrovana nijedna pretnja izrečena bez stvarne namere lika da je realizuje. On koristi seksualne psovke kao uvertiru u seksualni delikt. Činjenica da je Mali lik sa najvećim udelom u psovanju odgovara njenom karakteru i oblicima ponašanja. Ona je preuzela muški princip promenom imena, vizuelnom prezentacijom, ali i ponašanjem. Ona se ugleda na brata i tako postaje prestupnik, nasilnik, kriminalac, huligan u telu devojčice. Zato za nju ne postoji prepreka da koristi pomenute izraze, čvrsto verujući u njihovo dejstvo, jer na kraju ona i uspeva da zastraši likove poput Ksenije, Socijalne radnice, Poštara, Marine, koji ne pripadaju krimogenom svetu.

Kreativnost u opisima objekata na koje se odnose ove psovke svedoče o ovom komadu kao o autentičnom jeziku ulice u kojem vladaju brutalnost i eksplicitni izrazi, a o likovima kao o surovim i buntovnim. Samo neki od objekata psovanja glase: *keva ružna*

*seljačka; mater pederska mentolska; majka mala upišana; upišana majka ako je ima; mater glupa; u glavu čupavu.*

U drami su primećeni oblici *jebote* (devet puta), koji se piše zajedno i u funkciji je uzrečice, i oblika *jebo te* (dva puta) koji se piše odvojeno i nosilac je značenja *idite bestraga, dosadan si sa tim, idite do đavola*. Oba izraza su u službi karakterizacije likova, jer oslikavaju generaciju koja psovku i vulgarizme koristi bez potrebe, kao element svakodnevnog diskursa. Slično je i sa izrazom *jebes ga* u značenju *pusti to, mani se toga, nije važno*. Interesantno je kako u ovoj drami nije uočen ni jedan izraz *jebiga* gde možemo pretpostaviti kako ova drama, za razliku od ostalih u kojima je reč o generacijama koje odrastaju za vreme ili posle Miloševićevog režima, ne ističe pomirljivost generacije koja odrasta 2000-tih godina, već je težište na njihovoj degradaciji i na pogrešnim putevima koje su odabrali kako bi opstali u surovoj svakodnevi.

Opscena zamena za muški polni organ je nadominantniji vulgarizam u tekstu. Spominje se ukupno 27 puta, od toga izraz *koji (ti je) kurac* je registrovan šest puta, izraz *boli kurac* – jedanaest puta, *kurac* u značenju uzvika negodovanja – tri puta, *kurčiti* u značenju *praviti se važan, folirati se* – dva puta. Registrovan je i oblik *povuci me za kurac* u značenju *baš me briga, nebitno mi je*, koji jednom Marina upućuje policiji, a drugi put Mali govori Crnom koji nije prisutan na sceni. To govori kako i ženski likovi uprkos anatomskim različitostima, pokušavaju da se izjednače sa muškim likovima i tradicionalnim muškim ulogama, podražavajući ih na verbalnom planu. Istovremeno, činjenica da Mali to govori kada je Crni ne čuje, a u prisustvu Crnog, iako pokušava da bude hrabra i opaka, ipak plače i pokazuje svoju ranjivu stranu, ukazuje na disbalans između ponašanja i unutrašnjeg stanja junakinje. Takođe je registrovana sintagma *pošten kurac* koju izgovara Crni kako bi unizio Marinu, aludirajući na njen promiskuitet i svoju „čestitost“, jer nije bio intiman sa njom. Ovaj izraz sadrži odlike pežorativnosti i ironije.

Crni govori Aji: „Uvek zoveš kad mi kurcu ne trebaš. Umri.“ (Ibid: 121) i time eksplicitno ukazuje da Aju tretira kao seksualni objekat. Mala govori Banetu da *glumi kurac* gde uočavamo besmislicu kao dominantnu odliku pomenutog izraza (koji je očigledno inspirisan već pomenutim izrazom koji se, u okvirima stvarnosti, daleko češće



koristi – *kurčiti se*), ali identifikujemo značenje ovog izraza kao: *ne radiš ništa; nemaš pojma; praviš se važan, a nemaš pojma*.

Opscena zamena za ženski polni organ se javlja osam puta, od toga četiri puta je reč o psovci upućenoj sagovorniku sa namerom da se ponizi i uvredi: *idi u pičku materinu, pička ti materina*, dok je registrovano tri izraza u značenju katarzičnih psovki kao reakcije na neprijatni događaj ili pojavu: *u pičku materinu*. Samo u jednom slučaju pomenuta reč je upotrebljena u ikoničkoj funkciji: Crni: „To bezoblično što raste u tebi, iza tvoje pičke, šta s njim?“ (Ibid: 136). Ova psovka je oličenje surovosti i bezosećajnosti Crnog, jer je upućuje Aji ne znajući da li je dete njegovo.

U drami je identifikovano 19 skatoloških psovki. Mali je lik sa ubedljivo najvećim udelom u upotrebi skatoloških izraza (52,63%), potom sledi Bane (26,32%), Marina (15,79), Filip (5,26%). Najdominantiji je izraz *skenjati* u značenju *uništiti, ubiti, eliminisati* koji je registrovan šest puta i svaki put je izgovoren od strane Malog. Ovaj odabir reči svedoči o krugovima u kojima se kreće Mali, ali najčešće ovu repliku izgovara tako da preti Filipom, gde možemo da vidimo kako Filip ima funkciju zaštitnika i realizatora, dok je Mali ipak samo verbalno dominantna. Marina u tri navrata spominje reč *govno*, prvi put je ne upućuje nikome konkretno, dok je druga dva puta upućuje Crnom u trenutku kada pokušava da je napastvuje. Ovde možemo da vidimo kako s jedne strane Marina zadržava ponos, ali istovremeno uviđamo i njenu pomirljivost, jer dok vređa Crnog, ona ipak otkopčava haljinu, gde uočavamo disbalans između rečenog i učinjenog.

### **9.3. Drama „Dragi tata“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

„Dragi tata“ je drama koju smo posmatrali kao svojevrsni izazov u povezivanju društvenih teorija i praksi sa pojavama unutar fikcionalnog mikrokosmosa drame. Naime, autentičnost glavne junakinje se ogleda u njenoj transrodnoj prezentaciji identiteta koja je ujedno i jedna od najintirgantnijih tema savremenih struja unutar feminizma. U ovom segmentu rada najveća pažnja je posvećena radu američke feministkinje Džudit Batler i njenoj teoriji performativnosti roda. Drama Milene Bogavac je eksplicitni komentar na pojave registrovane u društvenoj stvarnosti, a koje se tiču kvir teorije i teorije roda koje za posledicu imaju dekonstrukciju identiteta.

Potom, tu su i problemska pitanja koja se odnose na silovanje i rodni identitet, kao i na jedan od najdelikatnijih diskursa unutar samog feminizma, a koji se odnosi na temu prostitucije i vlasti žene nad sopstvenim telom.

### **9.3.1. Performativnost rodnog identiteta**

Postmoderni feminizam isključuje postojanje roda kao entiteta i objašnjava ga kao proizvod „društveno nametnutih rodnih identiteta i uloga.“ (Milojević, 2011b: 19). Na taj način intenzivira se stav, predočen još u drugom talasu feminizma, da su pol i rod, iako srodne, suštinski različite kategorije. Pol je biološka datost kvalifikovana rođenjem, dok je rod društvena kategorija koja je sklona promenama, modifikacijama, umrežavanju, mnogostrukim konstrukcijama, fluidnošću.

Kolijer (Collier) i Janagisako (Yanagisako) su 70-ih godina pokrenule diskusiju na temu odnosa roda i pola, ali sa ciljem da ukažu na problem dihotomizacije pola i roda u svim oblicima društva. Prema njima „ne možemo pretpostaviti da biološki polovi predstavljaju univerzalnu osnovu kulturnih kategorija muškosti i ženskosti.“ (Ivanović prema Papić, Sklevicky, 2003: 407) što se najbolje uočava u kvir teoriji – „Queer (kvir) se koristi da bi se jednim pojmom obuhvatile osobe koje žive izvan normi heteroseksualne patrijarhalne zajednice. Queer teorija propituje nametnute patrijarhalne norme, tradiciju, običaje, a afirmiše lično kreiranje životnih uslova, kulture i vlastite seksualnosti. Za queer osobe je bitno da ne postoji samorazumljiva, podrazumevajuća seksualnost i slepo sleđenje društvenih pravila vezanih za seksualnost.“ (Jarić, Radović, 2011: 141).

Na primeru drame „Dragi tata“ možemo uvideti na koji način se, i u okviru fikcionalnog sveta, ispoljava fluidnost rodnog identiteta. Transvestijom i oponašanjem, Mali se poigrava sa rodnim identitetom i na taj način ukazuje na njegovu performativnost. Kada govorimo o terminu performativnosti, Butler naglašava kako se ona „mora razumeti ne kao pojedinačan ili hotimičan 'čin' već kao reiterativna i citatska praksa kojom diskurs proizvodi dejstva koja imenuje“, jer „ona je uvek ponavljanje norme ili skupa normi“ (Butler, 1999: 145, 153).

Odbijanje rodne uloge koju društvo nameće glavnoj junakinji, a koja po pravilima takvog društvenog ustrojstva počiva na izjednačavanju sa polnom determinacijom,

ukazuje kako Mali stvara novi identitet, različit u odnosu na očekivanja genderofobične okoline oličene u majci Marini koja je uporno naziva Milicom i tretira kao devojčicu<sup>102</sup>. Uzroke protivljenja glavne junakinje nametnutim društvenim zakonima pronalazimo u onome što je za Malog pozitivno iskustvo – sećanje na zajedničko vreme provedeno sa ocem i identitet Malog za čije formiranje je zaslužan otac, kao i u onome što za nju predstavlja negativno iskustvo – očevo napuštanje porodice i identitet Milice koji joj nameće majka, urušavajući slobodu izbora i zatvarajući je u društvene stege u koje je i sama upala – degradirajuća uloga napuštene supruge i loše majke. Preuzimanjem oblika ponašanja, imena i prezentacije karakteristične za muški pol, Mali stvara samostalni konstrukt rodnog identiteta i tako prevazilazi tradicionalne društvene dogme u vezi sa namenjenim rodnim ulogama. Mali ukazuje kako je određena preko svoje socijalne uloge, a ne posredstvom biološke datosti; njen lik svojim ponašanjem, prezentacijom i ulogom ukazuje na „nestabilnost granice između pola i roda“ (Ivanović prema Papić, Sklevicky, 2003: 414) što upućuje na mišljenje Džudit Batler i njeno viđenje roda kao performativne kategorije. U sceni planiranja obijanja prodavnice, Mali govori Banetu „Nemoj da mi glumiš ženu“<sup>103</sup> čime potvrđuje da se identifikuje sa muškim rodom, te da ne priznaje svoju biološku datost – ženski pol. Ovakva samoidentifikacija glavne junakinje je u oprečnom odnosu sa kalupima u koje želi da je smesti heteronormativni sistem oličen u likovima poput Marine, Socijalne radnice, Crnog itd. Postupci Malog podržavaju ideju da je „početna premisa o biološkom polu iz koga proističe kulturno konstruisani rod (makar on bio i inverziran) neodrživa“ i izražavaju „ideju pola koji se konstruiše kroz kulturne procese, u ovom slučaju samoidentifikacijom.“ (Živić, 2004: 24).

Mali je primer „odbačenog bića“ (Batler), jer reprezentuje biće koje odstupa od zakona heteronormativnog društvenog sistema, zbog čega ga možemo posmatrati i kao subverzivan identitet. Subverzivnost služi kako bi se „osoba subverzivnom delatnošću u procesu samoidentifikacije mogla konstituisati izvan društvenih normi i tim putem verovatno omogućila sebi izvestan stepen ličnih sloboda koje kao zakonski konstituisani subjekt ne bi imala.“ (Ibid: 21). Mali izvodi performativne činove kako bi pokušala da

---

<sup>102</sup> Oslovljava je u ženskom rodu, zove je Milicom, insitira da bude čista, uredna, očešljana, itd.

<sup>103</sup> Ova replika se može naći na sajtu Nova-drama.org. rs, dok u štampanoj verziji izostaje.

denaturalizuje sopstveni pol, ali silovanje od strane Crnog ukazuje da heteronormativna matrica poseduje neopozivu moć tako što renaturalizuje njeno telo i „precrtava prethodna precrtavanja.“ (Batler, 2011: 171).

Jedan od manifestovanih identiteta registrovan u liku Malog je muškobanjasta žena (*butch woman*). Iako se na prvi pogled čini da bi odlike koje neguje ovaj ženski lik, a koje su karakteristične za muškarce (grubost, racionalnost, autonomnost, aktivnost, superiornost) mogle uticati i na zauzimanje društvene pozicije koju imaju muškarci, uviđamo da to nije slučaj. Mali je samo delimično cenjena zbog svojih muških odlika i to najeksplicitnije iz perspektive svog najboljeg prijatelja Baneta, ali je očigledno kako je drugi nipodaštavaju – Marina je kritikuje zbog lošeg fizičkog izgleda, Filip je smatra nezrelom i nesamostalnom, Crni je posmatra kao instrument osвете i nevažni objekat na putu do postizanja ličnog cilja. Tako se zapravo vrši komparacija po sličnosti sa ostalim ženskim likovima u drami koji, suprotno Malom, neguju tradicionalne karakteristike ženstvenosti. Ova pojava navodi na problem obuhvaćen u radu „Psihoanalitički feminizam“, a to je sigurni gubitak žene nezavisno da li je u pitanju „manifestovanje inferiorne ženskosti ili superiorne muškosti“ (Matijević, Kapor Stanulović, Milojević, 2011: 177).

„Butch žena“ je prema Arlin Istar Lev (Arlene Istar Lev), u lezbejskom feminističkom svetu oduvek nailazila na različite vidove osporavanja. Najznačajnija kritika se odnosila na „butch žene“ kao na imitatore muškaraca i smeštana je u okvire podržavanja sistema patroceničnog društva (Lev, 2008). Aktivistkinje i teoretičarke poput Arlin Istar Lev, Mini Brus Prat (Minnie Bruce Pratt), Madlin Dejvis (Madeline Davis), Džoan Nestle (Joan Nestle), Leslea Njuman (Lesléa Newman), Lesli Finberg (Leslie Fienberg) i Amber Holibo (Amber Hollibaugh) uticale su na novo mišljenje o „butch ženama“. Termin *butch*, prema rečniku LGBTIQ podrazumeva „žene s naglašenim društveno normiranim oznakama muškog roda, ne nužno homoseksualne orijentacije“. <sup>104</sup> Mali se prema ovoj definiciji može nazvati *butch* sa napomenom da je reč o osobi koja se nije izjasnila povodom svoje seksualne orijentacije što je opravdano činjenicom da ima 15 godina i da još uvek nije doživela punu seksualnu zrelost. Na

---

<sup>104</sup> [http://www.kontra.hr/cms/index.php?option=com\\_content&view=article&id=42%3Arjek-lgbtiq-pojmova&Itemid=56&lang=hr](http://www.kontra.hr/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=42%3Arjek-lgbtiq-pojmova&Itemid=56&lang=hr)

primeru ovog lika uočavamo tri različite oznake: ženski pol, muški rod i nedefinisanu želju – treća kategorija koju uvodi Džudit Batler.

### **9.3.2. Kvir teorija i dekonstrukcija identiteta**

Kvir teorija je jedna od najznačajnijih feminističkih orijentacija koje povezujemo sa glavnim ženskim likom u drami „Dragi tata“ i njenim pokušajem dekonstrukcije roda. Nastanak kvir teorije se povezuje sa gej i lezbejskim feminističkim studijama, ali za razliku od njih koje su insistirale na postojanju gej/lezbejskog identiteta, kvir teorija za fokus svog interesovanja uzima niz drugih seksualnih razlika i razlika među njima (klasne, rasne, nacionalne...). Zapravo, kvir teorija je svoje polje interesovanja proširila na sve međuvarijante seksualnosti i rodnosti koje nisu obuhvaćene ni heteroseksualnom matricom, ali ni gej i lezbejskim teorijama. Tako da su transrodnost, transvestija, interseksualnost, sadomazohizam, biseksualnost, itd. pronašli oslonac koji je radio u cilju postizanja jednakosti, društvene asimilacije i borbe protiv diskriminacije ovakvih varijanti rodnosti i seksualnosti. „Kvir teorija, kada je o seksualnosti reč, prevazilazi okvire homoseksualnosti i zanima se svim onim izražajima koji se generalno smeštaju u zonu čudnog, blesavog, iznenađujućeg, perverzno, ali je istovremeno upitana nad kontekstom 'normalnog' i normativnog dominantnog diskursa kojeg razotkriva kao veštačkog i nestabilnog.“ (Todorović, 2011: 249). Za konkretnu studiju slučaja, kvir teorija je značajna, jer je u njenoj osnovi „kritika identiteta“ (Ibid: 242) i pokušaj njegove dekonstrukcije što je ujedno i manifestacija registrovana u ponašanju i samoprezentaciji glavne junakinje.

Kako je kvir teorija za predmet svog interesovanja uzela varijante i međuvarijante tradicionalno sukobljenih opozicija muško i žensko, te heteroseksualno i homoseksualno, zaključujemo da je primer Malog iz pomenute drame Milene Bogavac autentičan primer ženskog lika koji negira binarnu opoziciju muškarac/žena. Još jedna značajna pojava u drami odnosi se na distinkciju između rodne i seksualne identifikacije glavne junakinje. Ona se poigrava sa rodom, na način što ga potpuno odvaja od svoje polne datosti, ali istovremeno ne postoji eksplicitna seksualna identifikacija (drama ne otkriva da li je seksualni identitet junakinje suprotan modelu heteronormativnog društvenog poretka). U vezi sa tim je i stanovište američke antropološkinje Gejl Rubin koja je rekla da su „rodna

i seksualna razlika srodne, ali različite“ (Ibid: 246), odnosno iako se seksualna razlika često manifestuje posredstvom rodne (Ibid), to nije uvek pravilo. Na primer, Mali svoj rodni identitet manifestuje ukrštajući ponašanje i vizuelne komponente koje po tradiciji pripadaju obliku masculine, ali posredstvom takvog rodnog identiteta, ona ne ispoljava i stereotipni seksualni model lezbejke.

### 9.3.3. Silovanje i rodni identitet

U feminističkoj literaturi, jedno od najdelikatnijih tema jeste silovanje žena kao rezultat različitih rodni uloga moći. Silovanje podrazumeva nasilni akt usmeren protiv žene i njene volje, a „motivisan neprijateljstvom prema ženama i željom da se žena ponizi ili da se pokaže kontrola nad njom.“ (Nikolić Ristanović, 2011: 242). Upotrebljavajući fizičku nadmoć i fiziološku moć, muškarci koriste strah kako bi sproveli kontrolu nad žrtvom. Specifičnost ovog zločina ogleda se u tome što je usmeren na žene – „i jedini zločin koji mogu izvesti samo muškarci – pošto predstavlja neizrečenu pretnju svakoj ženi samo zato što je žena.“ (Zaharijević, 2011: 145). Silovanje je refleksija moći falocentričnog društva. Ono je moguće ostvarivo na svakoj ženi, samo uz pomoć njene biološke datosti. Činom silovanja u žrtvi se postiže pokretanje tradicionalnih (stereotipnih) ženskih odlika poput ranjivosti, emocionalnosti, slabosti, plača, nemoći, i na taj način se ukazuje kako je gotovo nemoguće izbeći odlike koje proizilaze iz bioloških datosti (fizička slabost) i oblika vaspitanja koje nameće društvo (devojčice plaču, ispoljavaju emocije).<sup>105</sup> Čin silovanja utiče da junakinja ispolji svest o sopstvenoj ženstvenosti utkanj u tradicionalnom konceptu uloge žene u spoljašnjem svetu, a koja je potisnuta u adolescentskom dobu junakinje, i nanovo probuđena kroz nasilje i bol.

Mali je ženski lik koji određenim oblicima ponašanja ukazuje da poseduje moć da rekonstruiše i dekonstruiše svoj rodni identitet, ali istovremeno postaje žrtva silovanja na osnovu svog biološkog identiteta, koji potvrđuje da je seksualni zločin ilustracija patrijarhalne (muške) moći. Polna determinacija Malog je uslov da postane instrument osvete usled neraščišćenih računa između njenog brata i silovatelja. Odluka da naudi silovanjem ukazuje da nasilnik svoje polne predispozicije koristi kao sredstvo osvete, što

---

<sup>105</sup> Vid.

[http://www.gendernet.rs/files/Publikacije/Publikacije/Prirucnik\\_o\\_rodnoj\\_ravnopravnosti\\_i\\_rodno\\_zasnovanom\\_nasilju\\_-\\_SUK.pdf](http://www.gendernet.rs/files/Publikacije/Publikacije/Prirucnik_o_rodnoj_ravnopravnosti_i_rodno_zasnovanom_nasilju_-_SUK.pdf)

nam nesumnjivo ukazuje kako je čak i u zločinu ukorenjena stigma o pripadnosti žene muškarcu. Naime, povređujući sestru svog neprijatelja, pored toga što koristi emocionalnu vezu žrtve (Mali) i onoga kojem je osveta namenjena (Filip), takođe upućuje na čvrstu pretpostavku koja leži u osnovi svakog patrocentričnog sistema – žena pripada muškarcu, nadivši ženi, naudiće se i muškarcu-neprijatelju kojem žrtva po pravilu pripada. Braunmiller navodi kako „osim što silovanje žene neprijatelja utiče na stvaranje statusa pobjednika, istovremeno utiče i na stvaranje slike o impotenciji pobjeđenog.“ (Braunmiller, 2013: 9).

#### **9.3.4. Prostitucija i vlast nad ženskim telom**

Feministkinje drugog talasa se zalažu za oslobođenje seksualnosti i žensko pravo na odluke u vezi sa abortusom, kontracepcijom, rađanjem što za treći talas feminizma predstavlja put kojim su žene došle isključivo do nepoštovanja sebe i svog tela. Prostitucija kao čin pružanja seksualnih usluga zarad sticanja finansijske koristi je s jedne strane shvaćen kao siguran put u urušavanju razvoja žene, dok su je radikalne feministkinje shvatale kao slobodu izbora i kontrolu nad samopripadajućem telu. Zapravo, pojedine feministkinje su strahovale da „nove zabrane ne ponište one slobode koje su žene stekle seksualnom revolucijom.“ (Timotijević, 2008: 196).

Važno je dodati da je jedna od tema feminističkog diskursa bila negativna društvena stigmatizacija prostitutki, dok se o odgovornosti muškaraca kao o korisnicima njihovih usluga ćutalo. Dženis Rejmond (Janice Raymond) kao jednu od posledica seksualne industrije navodi erotizovanje nejednakosti. (Ibid: 187). To svedoči o dvostrukim merilima unutar seksualne industrije zasnovanim na polnoj razlici. Prema studiji seksualne antropologije, prostitucija nije neprirodna, ali je sporno njeno upoređivanje sa zanatom, koje implicira da je reč o delatnosti kojom se mogu baviti sve žene, te da svaka žena ima kapacitet prostitutke (Stojanović, 2011).

U drami „Dragi tata“ Aja se bavi prostitucijom, a ono što se kod nje izdvaja kao dominantna odlika jeste direktno samopotvrđivanje sebe kao seksualne radnice. U pogledu na izdvojene faktore koji omogućuju ženi da postane prostitutka – „ženski mazohizam, moralno slepilo seksualnog nagona, poligamnost, materijalna motivacija“ (Stojanović, 2011: 94) – kod Aje je najfrekventnija odlika *materijalna motivacija*, jer je

to njen način da prehrani dete, ali je važno napomenuti kako ona poseduje svest da sebe unižava baveći se prostitucijom što se vidi iz eksplicitnih komentara kojima ispoljava svest o sebi kao o nižem biću. Ovaj primer iz fikcionalnog sveta drame se može povezati i sa sociološkim istraživanjima koja ukazuju kako se najveći deo žena na Istoku odlučuje na prostituciju, zbog siromaštva kako bi se žrtvovala za svoju porodicu (Timotijević, 2008: 187), odnosno kako je razlog ulaska žena u prostituciju zasnovan na strategiji preživljavanja (Ibid: 197). Jedan od navedenih faktora za ekspanziju seksualne industrije je ekonomska kriza, što je ujedno i slučaj sa dramom „Dragi tata“ koja se događa 2000. godine u vreme velike ekonomske i društvene krize nakon NATO bombardovanja.

Aja prostituisanjem uspeva da spreči afekte seksualnog odnosa iz ljubavi koji uključuju obavezu, stid i krivicu – „tri socijalno-psihološka elementa koji su blokatori seksualnog uživanja“ (Stojanović, 2011: 96). Onog momenta kada ona pristane na ljubav, pojavljuju se i ovi blokatori koji je odvajaju od prostitucije, ali ujedno postaju i razlozi kasnijeg razočaranja.

## **10. STATUS ŽENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „TDŽ ILI PRVA TROJKA“, MILENE BOGAVAC**

### **10.1. Analiza ženskih likova**

#### **10.1.1. Konfiguracija<sup>106</sup>**

Listu dramatis personae čine: Nina Novaković – Ni, Marko Prodanović – Marki, Predrag Mravović – Mravke, Nik, Mala Nina, Mali Marko, Mali Mravke. U drami su registrovane 33 konfiguracije. Od mogućih 128 jedinstvenih konfiguracija, autorka je iskoristila 11. Prosečna gustina konfiguracije je 0,17 što govori kako su najdominantnije konfiguracije sa dva lika. Ovom rezultatu doprinosi činjenica da je registrovano čak šest praznih konfiguracija, pa ako bismo uzeli u obzir samo scene u kojima su prisutni likovi, onda bi ipak bile najbrojnije trio konfiguracije što i odgovara osnovnoj tematskoj platformi fokusiranoj oko prijateljstva jedne „trojke“.

---

<sup>106</sup> Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.



Najzastupljenije trio konfiguracije su one u kojima se pojavljuju Nina, Marko i Mravke (8) što govori o njihovoj centralnoj ulozi u drami, istovremeno upućujući da je reč o likovima koji čine „prvu trojku“ i tako obrazlažući naslov komada. Scene detinjstva u kojima se pojavljuju likovi male Nine, malog Marka i malog Mravketa, s jedne strane naglašavaju važnost ovog trija i impliciraju da je reč o dugogodišnjem prijateljstvu i zajedničkoj prošlosti koju dele ovi likovi, dok s druge strane predstavljaju osnovu komparacije sa sadašnjim vremenom u kojem se nalaze ista tri lika, ali u izmenjenim životnim prilikama. Prva ovakva registrovana scena ima ekspozicionu funkciju, a zajedno sa poslednjom scenom u komadu čini kontrastnu sliku sveta, gde se, nasuprot igranju žmurke, junaci drame drogiraju, te tako kontrastne slike čine cikličnu strukturu drame.

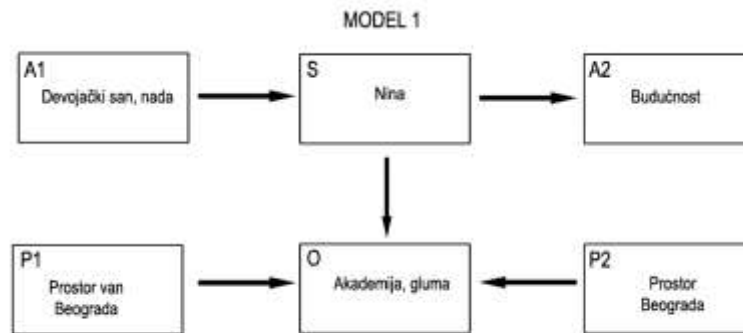
Nina je najzastupljeniji lik u drami sa ukupnim učešćem od 75,76%, potom sledi Marko koji se pojavljuje u 60,6% konfiguracija, onda Mravke sa učešćem od 51,51% i Nik od 21,21%. Ovaj poredak govori o Nini, Marku i Mravketu kao o centralnim likovima. Nik se u više navrata spominje, ali je prisutan na sceni tek u petoj konfiguraciji. Njegovo fizičko odsustvo, ali konstantno prisustvo u diskursu drugih likova, ističe njegov značaj u liniji sukoba.

Duo konfiguracije služe kako bi likovi izdvojeni u određenoj tački u komadu podelili intimnost i tajne. Tako u konfiguraciji Nina – Marko koja je smeštena na prostor terase, otkrivamo niz intimnih, ličnih stvari iz njenog života (želja da upiše akademiju i istinu o njenoj majci), a Marko koristi taj intimni trenutak da joj pokloni ogrlicu koja u ovom slučaju nagoveštava iskrene emocije koje gaji prema njoj, a kasnije će ta ista ogrlica imati funkciju *corpus delicti*. Sledeća konfiguracija u kojoj učestvuju ova dva lika služi kako bi Marko podelio svoju mračnu tajnu sa Ninom, a koja se odnosi na njegovu zavisnost o heroinu, ali i kako bi podelio sa njom svoje saznanje o njenom odnosu sa Nikom. Duet u kojem se nalaze Nina i Nik ima funkciju raspleta, jer ona saznaje da se Nik ne seća provedene noći sa njom. Čini se kako je najintimniji scenski duo poslednja konfiguracija koju čine Nina i Mravke, kada dva prijatelja priznaju kako su lagali o svom iskustvu sa narkoticima i kada nakon konzumacije heroina leže potpuno bespomoćni.

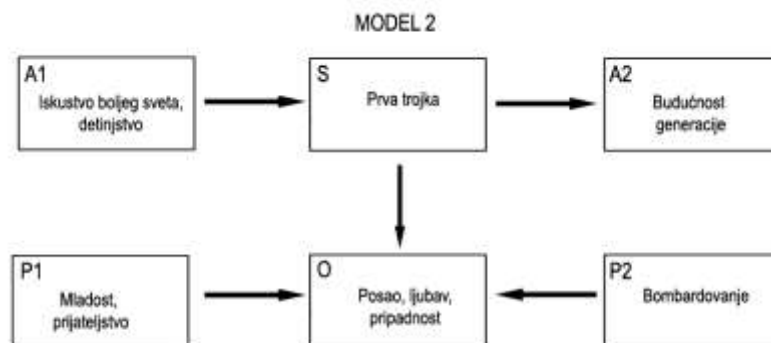
Interesantna pojava je dominacija nulte konfiguracije koja je registrovana čak šest puta. Na planu forme reč je o praznom prostoru između dve promene, dok na značenjskom planu možemo govoriti o praznini i melanholiji kao o osnovnim emotivnim

stanjima junaka ove drame. Prilog tome jeste scenski prostor fokusiran oko jedne žalosne vrbe koji sugestivno oslikava svet tuge i beznađa u kojem se nalaze junaci drame što je ujedno i scensko rešenje prisutno u većini nultih konfiguracija.

### 10.1.2. Aktancijalni modeli



Prvi aktancijalni model na mesto subjekta stavlja jedini ženski lik – Ninu koja potaknuta snom o srećnijoj budućnosti i ostvarivanju svog devojačkog sna želi da upiše akademiju i postane glumica, a adresat te njene želje je ona sama, odnosno njena budućnost. Pomoćnik u njenoj nameri da pronade svoj identitet i ostvari svoj san je izmeštanje iz Beograda. Odlazak u Crnu Goru simboliše beg od surove stvarnosti koju predstavlja Beograd (rat, loše društvo, dokolica). Napuštanje Beograda utiče na intenziviranje želje za napredovanjem (u Crnoj Gori odlučuje da izađe na prijemni ispit), ali onog momenta kada se vrati u Beograd, biva izložena dvostrukom razočaranju: neprolaskom u uži krug prijemnog ispita i Nikovim iskorišćavanjem.



U drugom modelu na poziciji subjekta se nalaze likovi koji čine prvu trojku – Nina, Marko i Mravke. Motivacioni faktor za njih je period detinjstva koji nagoveštava njihovo naivno poimanje života, ali ukazuje na čvrstu vezu koju su izgradili. Želja da vrednosti iz detinjstva održe i u adolescentskom dobu nagoni ove mlade ljude da teže budućnosti, čiji je krajnji cilj uspon generacije, odnosno njeno preživljavanje uprkos užasnim prilikama u kojima odrastaju. Na mestu pomoćnika registrovani su mladost i prijateljstvo koji ih upućuju jedne na druge i stvaraju privid da je moguće izbeći propast, ali je očigledno da je pomoćnik nedorastao protivniku koji je predstavljen u vidu bombardovanja i njegovih posledica kao što su: besparica, melanholija.

### 10.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova

Sledeća tabela sadrži listu likova koji se pojavljuju u komadu. Izdvojene su osobine za koje smatramo da su značajne kada je reč o komparaciji likova.

Likovi	Nina	Marko	Mravke	Nik
Odlike				
Muško	-	+	+	+
San	+	+	+	-
Iskustvo drugačijeg sveta	+	+	+	-
Prijateljstvo	+	+	+	-
Laž	+	+	+	-
Autodestruktivnost	+	+	+	+
Kompletna porodica	-	-	-	-

Tabela 6. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Tadž ili prva trojka“

Jedna od osnovnih linija poređenja odnosi se na relaciju muško – žensko. Nina je jedini ženski lik registrovan u drami, a ono što se uočava kao specifična pojava je činjenica da muškarci iz njene okoline pokazuju posebno nežan i blag odnos prema njoj. To je i osnovna distinkcija između ovog ženskog lika i ženskih likova u drugim analiziranim dramama. Ovde primetno izostaje tretiranje žene kao seksualnog objekta, omalovažavanje i niz verbalnih uvreda na njen račun. Mravke i Marko će jedan drugog prozivati na račun majki, dok nikad neće tako nešto uputiti Nini, čak i kada saznaju da je njena majka nakon psihičkog sloma otišla u manastir. Marko će joj pokloniti ogrlicu i

tako staviti do znanja da je posmatra na poseban način, a Mravke će pomoć očekivati isključivo od muškarca, dok će Nini reći: „Ne ti. Ti si žensko.“ (Bogavac, 2003: 130). Najeksplicitniji primer specifičnog odnosa zasnovanog na polnoj determinisanosti izraziće Nik koji će u najvećem besu krvnički udarati Marka, a već u sledećem trenutku veoma nežno pokušavati da objasni Nini da je ona isuviše dobra za njega.

Ipak ono što se može uzeti kao referentna tačka za tri glavna junaka (Ninu, Marka i Mravketa) je iskustvo drugačijeg, boljeg sveta oličenog u njihovoj zajedničkoj prošlosti, prijateljstvu koje datira od najranijeg detinjstva. Za razliku od njih, Nik je jedini o čijoj prošlosti ne dobijamo informacije, ali pretpostavljamo kako ni njegov život u sadašnjosti ne odstupa mnogo od onoga kako je živeo kad je bio dete. O tome svedoči činjenica da ga majka opskrbljuje novcem, da je neuračunljiva od prekomerne upotrebe lekova za smirenje, i da „dozvoljava“ da diskont pića koji je u njenom vlasništvu bude mesto gde se distribuira droga.

Možda je Nikovo nepoznavanje boljeg razlog što je on jedini lik koji nema želje, nema san. Nina želi da bude glumica i da bude voljena, Marko želi da pripada drugom svetu i da bude muzičar, a Mravke želi da bude ofset mašinista. Za razliku od njih, Nik se okreće samo telesnim zadovoljstvima: seksualnom zadovoljenju, uživanju u narkoticima i učestvovanju u neredima, dok istinski san – izostaje.

Ipak, govoreći o Niku uočavamo kako je to jedini lik koji živi bez maske. Nina će lagati o majci, prećutaće da je veće uoči prijemnog ispita bila sa Nikom, te da je probala drogu. Marko će prećutati da je navučen na heroin i da je Ninin splav koristio kao mesto za prodaju droge. Mravke će lagati kako je probao drogu i krišom će bacati ekstazije koje mu daje Nik. Nasuprot tome, Nik će jedini dosledno i bez srama pokazaviti ko je: „Ti očigledno ne kapiraš ko sam ja...Nina. Ja sam, Nina, navučen. Od šesnaeste godine, kapiraš?...I samo pravim sranja. Mene ni jedna riba ne pali ko gan.“ (Ibid: 156).

Osnovna generacijska identitetska odlika likova je okrnjena porodična zajednica i autodestruktivnost. Nina živi sa ocem, jer joj je majka, glumica, nervno obolela i nalazi se u manastiru. Ona ima naizgled sve, ali zavisi od oca i sama kaže kako je ceo život *kao kuće*. Marko je vanbračno dete koje nikad nije upoznalo oca i živi sam sa majkom koja ga jedva izdržava od plate u filharmoniji i koja „kupuje cigarete, a nemaju 'leba da jedu u kući.“ (Ibid: 129). Mravke živi sa majkom koju zovu Hitlerom, jer ga kontroliše, ophodi

se prema njemu kao prema detetu i bira mu društvo. A Nik živi sa majkom koja konzumira antidepresive i sprovodi popustljive i nezrele mere, i ocem kojeg tuče. Autodestruktivne porodice u kombinaciji sa društvenim prilikama nesumnjivo dovode ove mlade likove u propast. Ne obezbeđivši im osnovne egzistencijalne uslove, društvo ih gura u pad reflektovan u vidu autodestruktivnih postupaka kao što su droga i duhovna predaja.

#### **10.1.4. Konceptija lika**

Nina i Marko su likovi koji imaju značajnu dimenziju širine. Nina može da bira da ostane na prostoru Beograda ili da se izmesti sa tog prostora i sa ocem ode u Crnu Goru. Marko može da bira da nastavi da živi u skladu sa svojim mogućnostima ili da počne da se bavi sumnjivim poslovima. Ninin izbor da ode u Crnu Goru rezultat je njene istinske nesamostalnosti i želje da bude uzorna kćer koja će slušati oca, dok je Markova odluka da se upusti u posao sa narkoticima i sam postane heroinski zavisnik potaknuta njegovom željom da se približi svom „idolu“ – Niku i postane poput njega: finansijski obezbeđen, popularan i moćan.

Za razliku od njih, Nik i Mravke nemaju mogućnost izbora. Nik je osoba sa društvene margine, narkoman i sitni kriminalac. Njegova socijalna determinisanost čini da do kraja komada doslovno sprovodi svoju funkciju bez mogućnosti promene.

Slično je i sa Mravketom. Njegova pozicija u društvu se može sagledati preko njegovog statusa među prijateljima i u porodici. Autorka već u opisu, koji stoji uz listu lica koja se pojavljuju u komadu, Mravketa definiše kao *omiljenog debila* Nine i Marka, a njegov odnos sa majkom objašnjava njenim rigidnim merama vaspitanja. Njegova društvena determinisanost nagoveštava kako je njegova funkcija upravo izražavanje zavisnosti od ostalih članova društva. Pokušaji da odbije drogu samo su privid, jer je od početka drame jasno da Mravke kao integralni deo tog društva nema stvarni izbor, već da će ubrzo biti prinuđen da proba drogu što će se ispostaviti kao tačno u poslednjoj pojavi u komadu.

Dimenzija dužine je u vezi sa razvojem koji se dešava kao rezultat promene koju doživljava lik. Nina doživljava promenu kada se vrati u Beograd nakon bombardovanja. Kada bude polagala prijemni, ona prvi put neće pozdraviti svoje

prijatelje, već će otići kod Nika. Ova promena ukazuje da Nini njeni drugovi više nisu prioritet, već Nik u kojeg se zaljubila. Nina od člana „prve trojke“, postaje zaljubljena, devojka sa drugim interesnim ciljevima.

Period nakon bombardovanja utiče na Marka čime se uviđa dimenzija dužine. Marko nakon zaposlenja kod Nikove majke, prestaje da bude član „prve trojke“, miroljubiv prijatelj, te postaje zavisnik, diler, a preuzima obrazac ponašanja koji neguje Nik i fizički nasrće na svog prijatelja iz detinjstva. Njegova osornost i zavisnost postaju pokazatelji da je doživeo promenu.

Likovi Mravketa i Nika ne menjaju svoju osnovnu funkciju zbog čega nemaju registrovanu dimenziju dužine. Mravke od početka komada želi da bude deo društva, zato se njegova želja iz detinjstva da igra žmurke sa Markom i Ninom intenzivira i modifikuje u skladu sa protokom vremena da bi se završila scenom u kojoj zajedno sa Ninom uzima heroin.

Nik od početka do kraja komada želi da bude glavni u društvu, neko ko će sejati strah i ko će moći da manipuliše osobama iz svoje okoline. Iako vremenom uviđamo i pozitivne karakteristike ovog lika: iskrenost prema Nini, svesnost svoje uloge društvenog otpadnika, reč je isključivo o promeni u perspektivi recepijenta, dok stvarne promene izostaju. Stoga zaključujemo kako Nik ne poseduje dimenziju dužine, jer izostaje „suštinska promena u postupcima i motivaciji lika“ (Romčević, 2004: 106).

Ninin unutrašnji život je u kontradikciji sa njenim spoljnim ponašanjem. Ninino ponašanje stvara sliku slobodne devojke, sklone porocima, ali posredstvom njenih ispovesti o sramoti zbog bolesti majke, konstatacije da je pod upraviteljstvom svog oca, te da ga ceo život prati kao kuče i njene želje da bude voljena, vidimo kako je zapravo nesrećna i da je to razlog autodestruktivnog ponašanja.

Marko nastoji da svojim ponašanjem pokaže da je važan, neustrašiv, popularan, opasan, a reakcija na Ninin odnos sa Nikom dokaz je njegove ranjivosti. Isto tako, on pokušava da opravda poziciju neustrašivog momka tako što nasrće na Mravketa, a suštinski pokazuje svoju nesreću, jer priznaje da se spustio do samog dna.

Mravketovo ponašanje je izraženo kroz učestvovanje u svakoj vrsti zabave sa vršnjacima, i njegovoj podređenoj ulozi u društvu, a završna scena u kojoj se najrigidnije uviđa njegova potreba za pripadanjem, pokazatelj je izostanka dimenzije dubine.

Nik, takođe, nema dimenziju dubine. Njegovo spoljašnje ponašanje odgovara njegovom unutrašnjem životu oličenom u destrukciji i nezadovoljstvu.

#### **10.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika**

Višedimenzionalno koncipirani likovi su oni kod kojih je moguće registrovati osobine koje dolaze sa različitih disparatnih nivoa, što su u ovom slučaju likovi Nina i Marka. Njih najpre određuje biološki status: pol i godine, potom emotivni status: Nina je zaljubljena u Nika, a Marko u Ninu, društveni status: od dece koja potiču iz akademskih porodica do narkomana, od pravih prijatelja do onih koji izneveravaju odlike prijatelja, i na kraju, prošlost: Markova teška finansijska situacija i Ninino napuštanje od strane majke.

#### **10.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika**

Kada govorimo o otvorenoj koncepciji likova, mislimo na činjenicu da u likovima postoje određene kontradiktornosti. U tom smislu, pokušati da Ninu svedemo isključivo na labilnu šiparicu sklonu autodestrukciji, pretpostavilo bi da smo potisnuli svaku njenu ambiciju da bude bolja, kao i njenu patnju.

Ni Marka ne možemo označiti samo kao lik koji želi da pripadne Nikovom svetu, jer bi to značilo zanemariti njegovu ulogu brižnog druga i osobe koju su besparica i teške životne prilike naterale na promenu. On istovremeno ispoljava negativne odlike u situacijama kada se odrekne poznatog, zapostavi prijatelje, nasrne na najboljeg druga, kada od vođe „prve trojke“ postane Nikov potčrko, i konačno, kada počne da koristi narkotike. Međutim, i pored ovih odlika, Marka ne možemo svrstati u red zatvoreno koncipiranih likova. Najpre, jer nam drama ne pruža informaciju da li je on zaista izdao Nika, pa pitanje njegove krivice ostaje nerazjašnjeno. Takođe, tu je niz osobina koje sprečavaju da ga shvatimo isključivo kao posrnulog mladića, a to su: preambiciozna majka, pritisak okoline, društvene okolnosti, neuzvrćena ljubav, žudnja za samostalnošću. Ove kontradiktornosti i ambivalentnosti govore o nesvodivosti Markovih odlika na jednu što ukazuje da je u njegovom slučaju prisutan niz osobina koje ukazuju da je reč o liku koji nije do kraja objašnjen.

## 10.1.5. Karakterizacija

### 10.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije

#### 10.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije

Jedno od najzastupljenijih sredstava karakterizacije koje koristi Milena Bogavac je dijaloški autokomentar. Nina će reći: „Danas mi je osamnaesti rođendan, bre! Ne mogu da igram žmurke do pedeset.“ (Bogavac, 2003: 128). Ovim komentarem stekli smo uvid u biografski element – godine starosti, ali u njeno shvatanje da je navršeno punoletstvo neka vrsta inicijacije u doba odraslosti.

Posredstvom dijaloga saznajemo da su i Marko i Mravke ponavljali razred što s jedne strane pruža uvid da su loši đaci.

Dijaloškim komentarem dobijamo značajne informacije u vezi sa Nikom: „(...) on je do jaja.“ (Ibid: 128) „Dečko je lud ko struja.“ (Ibid), kao i to da je diler. S obzirom da je ovaj dijalog vođen u Nikovom odsustvu, u konkretnom slučaju svedoči o istinitosti tvrdnji govornika (nemaju razlog da lažu), a s druge strane ima funkciju u pripremanju recepijenata na pojavu Nikovog lika. Takođe, posredstvom ovih komentara, dobijamo informacije o govorniku – Marko se divi Niku. Još jedan od komentara koji ima funkciju autokomentara, ukazuje kako je Marko probao marihuanu: „Nina: A odakle ti njega znaš? Iz škole? Marko: Ma, ne...Od Setrema. Onda kad sam probao vutru, znaš?“ (Ibid).

Nikovi autokomentari će se podudarati sa informacijama koje su dobijene posredstvom drugih likova tako što će on insistirati na svom kriminalnom iskustvu i alfa ulozi u društvu. Tako će reći: „Ma, 'de ja nešto da ne nađem, brate. Ja sam bre, nalazio adrese po Bronksu a ne... Ma, bio sam ja ovde. Jednom sam se ovde šteko'o od murije... kod ortaka na čamcu...“ (Ibid: 132).

Na isti način funkcionišu i autokomentari koji imaju veze sa njegovim destruktivnim ponašanjem i željom za uništavanjem: „Ako će neko da ruši po mom gradu – Ja ću da rušim! HAAAAAAAAAAAAA! (skače) Ja ću da rušim!“ (Ibid: 140).

Ninina uloga u društvu veoma često je u vezi sa podatkom da je reč o jedinom ženskom liku. Muškarci iz njene okoline (uključujući i Nika) je štede svakog tipa uvrede i nadmetanja koje koriste kao stalan obrazac u međusobnim odnosima. Ipak, veoma često će se pokazati kako Ninu posmatraju u kontekstu prijateljstva, a ne u seksualno-



ljubavnom kontekstu, pa tako kada se Nik bude raspitivao o fizičkom izgledu slavljenice, dobiće specifičan odgovor: „A, to...Nina je...Nina je moja...najbolja drugarica.“, a nakon ponovnog konkretnog pitanja: „Nego, je l' dobra, lepo te pitam?“, Marko će reći: „Tdž. Nemam pojma, što?“ (Ibid: 132).

Nik pokazuje poseban vid odnosa prema Nini (uslovljen njenom polnom determinacijom). Tako će insistirati da ona prva dobije džoint, jer je slavljenica, a u trenucima besa, ona će biti pošteđena, pa čak i kada ona fizički nasrne na Nika, on neće reagovati.

Jedna od eksplicitnih tehnika karakterizacije odnosi se na otkrivanje porodične situacije likova. Na prvom mestu tu se misli na njihove odnose sa majkama koji dovode do zaključka da svi likovi dolaze iz destruktivnih, devijantnih porodičnih okruženja.

Nina će posredstvom autokomentara pružiti informaciju o svom odnosu sa majkom: „Ja svoju kevu ne poznajem, nisam je upoznala, neću je upoznati!“ (Ibid: 130). Ovaj komentar na prvom mestu otkriva da je Nina lik koji ima urušenu porodicu, ali kasnije u toku drame saznajemo da je ova tvrdnja lažna, jer je Ninina majka živa i tako uviđamo da je njen strateški cilj bio da prećuti pravu istinu i servira laž koja je za nju bila prihvatljiva. Kao osnovni motivacioni faktor laganja registrujemo stid zbog majčine bolesti. Ona će čak i reći koliko se stidi svoje majke, sledećim komentarom: „Više sam volela da je mrtva, razumeš?“ (Ibid: 135).

U jednom autokomentaru Nina će sebe uporediti sa kućetom koje prati svog oca gdegod on išao, što nam pruža informaciju o njenoj ličnoj nesreći, jer ono što drugi vide kao šansu<sup>107</sup>, ona posmatra kao odraz njene lične nesamostalnosti i zavisnosti od oca. Karakterišući svog oca posredstvom imitacije: „Iako si punoletna, ti si još uvek redovan đak, i dok te Ja izdržavam, gospođice Novaković, radićeš onako kako Ja kažem. Bez pogovora!“ (Ibid: 139), pruža svojevrsni autokomentar zasnovan na ličnom nezadovoljstvu zbog takvog tretiranja.

Važne informacije o Nini saznajemo posredstvom autokomentara u kojem navodi da je jedino Niku rekla istinu o prijemnom ispitu, da je sa njim izgubila nevinost i da joj

---

<sup>107</sup> Kada Nina saopštava da ide u Crnu Goru, Nik će reći: „Boli te kurac!“ u značenju „baš tebe briga“, dok će Marko reći: „Nina, ne ideš u Ameriku, ideš u Crnu Goru.“ (Bogavac, 2011: 33) što govori kako za razliku od Nine koja odlazak u Crnu Goru za vreme bombardovanja doživljava kao izdaju, oni na to gledaju kao na nešto normalno.

je on obećao da će prestati sa konzumacijom narkotika. Ovde vidimo koliko je Nina naivna, ali i kako razočaranje utiče na nju, te kako je Nik prevrtljivac i manipulator.

Nik će dijaloškim komentarom dati informaciju o svojoj majci, ali će istovremeno prokomentarisati i Nininu zavisnost od antidepresiva: „Ti si i tako na istim supstancama ko moja keva. Aaaaa! Mogle bi da gutate bensove i stondirate po kući ceo dan...“ (Ibid: 140). Takođe, ovaj komentar ima i funkciju autokarakterizacije, jer nam pruža uvid u porodičnu situaciju iz koje potiče Nik. S tim u vezi je i jedini komentar u kojem Nik spominje svog oca: „Tuko sam danas ćaleta , je l znaš?! Rođenog ćaleta.“ (Ibid: 153). Iz ovoga dobijamo informaciju o devijantnoj porodičnoj situaciji, ali i o Nikovom nasilništvu.

Najbolju stranu svog karaktera Nik će otkriti posredstvom komentara na Ninin račun. Govoreći o njoj kao o dobroj devojci koju on ne zaslužuje, uvidećemo i njegovu pozitivnu stranu. Nik je svestan načina života koji vodi i (auto)destruktivnog ponašanja.

O Mravketu saznajemo najviše posredstvom dijaloških komentara u kojima ga Marko i Nina provociraju što je fizikalac i neuspeli fudbaler. Ovi dijalozi otkrivaju da je Mravke skroman i da je izrazito ponosan što će jednog dana biti ofset mašinista. Takođe, ovi dijalozi imaju i funkciju autokomentara, jer nas navode na razmišljanje da Nina i Marko imaju veće ambicije, što će se kasnije pokazati kao tačno (ona želi da bude glumica, a on muzičar). Međutim, njihove ambicije će se ugaziti onog momenta kada Nina ne prođe prijemni, a Marko dobije posao u diskontu pića.

Mravke će reći: „Samo ti lepo kažem, bre. Žao mi je zbog tebe. Nina studira, jebi ga. Upisala. (...) Ja sam već posto majstor, i samo ti nemaš ni diplomu nego sediš u diskontu pića i...“ (Ibid: 146). Informacija koju dobijamo je delimično tačna. Naime, kasnije ćemo saznati da Nina nije prošla ni u uži izbor, a strategija zbog koje je Mravke izrekao ovu laž, nema veze sa njim, jer pretpostavljamo da je on laž izgovorio misleći da je istina, a da ju je Nina plasirala, želeći da ostavi utisak da je bar u nečemu uspela. Ova laž produbljuje Nininu nesreću jer predstavlja još jedno razočaranje (pored činjenice da se Nik ne seća noći provedene sa njom, da joj je majka otišla) i postaje čvrst temelj za njeno destruktivno ponašanje.

Lažne informacije koje dobijamo od likova potaknute su njihovom željom da se uklope u društvo, da izbegnu osudu, a da istovremeno zasluže poštovanje okoline. Pored

toga što je Nina slagala da je upisala fakultet i da joj je majka umrla, ona će slagati i da nikada nije probala drogu. Za razliku od nje, Mravke će slagati da je iskusan u konzumaciji narkotika. Ovako kontrasno viđenje o tome šta će njihovo društvo misliti o njima ako (ne)probaju narkotike, može se tumačiti i kao stereotipni odnos prema muškaracima i ženama, gde je muškarac koji je probao narkotike shvaćen kao osoba sa velikim iskustvom i zaslužuje bolju poziciju u društvu, dok takvo iskustvo ženskog lika degradira njenu poziciju ili je izjednačava sa muškarcima, prilikom čega ona gubi pravo na zaštitnički i džentlmenski odnos od strane muškaraca.

#### **10.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Autorka nam posredstvom sekundarnog teksta pruža informacije značajne za karakterizaciju likova. Lista dramatis personae omogućava nam uvid u najznačajnija određenja likova koja je izdvojila autorka. Jedini ženski lik, Ninu, u komadu određuje to što je „šiparica sa Senjaka“ (Ibid: 126). Ovo određenje upućuje čitaoca na osnovnu distinktivnu crtu njenog karaktera koja je u vezi sa njenom mladošću, nezrelošću, ali i sa prostorom na kojem se nalazi – bogati deo prestonice. Lik Marka je određen prema Nini, jer uz njegov lik stoji odrednica: „Marki, njen Najbolji drug na svetu“ (Ibid). Dok je Mravke definisan kroz sledeći navod: „Mravke, njihov omiljeni debil“ (Ibid) što najpre navodi na zaključak da je u pitanju inferioran član njihovog društva. Nikovo najvažnije distinktivno obeležje je „Dorćolac“ (Ibid) što nam s jedne strane govori da dolazi sa Dorćola, najstarijeg dela Beograda poznatog po sitnim kriminalcima, te da je on sam oličenje takvog toponima.

U sekundarnom tekstu autorka nam daje informacije u vezi sa likovima, jedna od njih odnosi se na Nikov odnos prema Nini gde prilikom upoznavanja sa Ninom stoji: „pruži joj ruku, nasmeši se, švalerski“ (Ibid: 132) gde nam autorka naglašava da je Nik jedini lik koji Ninu otvoreno posmatra u kontekstu muško-ženskih odnosa.

#### **10.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

##### **10.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Autorka koristi prostor kako bi bliže odredila likove i njihovo unutrašnje stanje. Najveći deo dramske radnje smešta na prostor oko jednog splava. Didaskalija koja se odnosi na scenski prostor glasi: „Splav na Adi Cigaliji. Terasa sa drvenom ogradicom, i

malim prilazom. Na velikoj drvenoj tabli ispisano je ime splava: «MALI VESELJAK». Staza kojom se dolazi do splava, na njoj jedno drvo, tužna vrba. Na drugoj obali vide se novobeogradski soliteri. Šum vode, kreket žaba. Svetlo u splav kućici se ne pali dok u tekstu ne bude naznačeno.“ (Ibid: 126). Ovakav prostor ukazuje najpre na pojedina topografska obeležja: Beograd. Potom, mešanjem ruralnog (voda, žabe) i urbanog (soliteri, splavovi), kao i kontrastiranjem pojmova *Veseljak* i *tužna vrba*, ističe se određeni nesklad između onoga što su likovi želeli i onoga što su doživeli. Žalosna vrba se spominje u drami šest puta i simbolizuje duhovno stanje pojedinca koji odrasta u prilikama obuhvaćenim u komadu.

Scenski prostor enterijera odnosi se na prostor unutar splava: „Sto, stolice, dva poljska kreveta, ligeštul, polica s bojom i terpentinom, slikarski stalak, na njemu neka započeta skica. Svuda po prostoriji više neuramljeni crteži, akvareli i slike.“ (Ibid: 130). Ovakav prostor nam na naturalističkom planu govori da je reč o slikarskom ateljeu Nininog oca, beogradskog slikara, a na simboličkom planu nam pruža sliku prostora na kojem se stvara, dok će kasnije taj isti prostor postati narkomansko leglo, a vredne skice će biti uništene. Takav kontrast simbolizuje propast koju su doživeli junaci komada.

Prostor drame je određen posredstvom toposa Beograda. S jedne strane, to je Beograd koji je uništen pošastima koje donosi bombardovanje. U tom Beogradu opstaju kriminalci, vlada besparica, beda, nije moguće ostvariti snove. Svaki dan protiče u konzumaciji antidepresiva i narkotika, gluvarenju, što ukazuje na sumornu sliku generacije koja je odrastala u Beogradu u vreme kasnih 90-ih i početkom 2000-ih godina. Ipak, najvažnija informacija odnosi se na sliku lažnog patriotizma oličenu kroz demoliranje i uništavanje sopstvenog grada što vidimo kod Nika, i odbijanje mogućnosti da se ta nezdrava sredina napusti i sačuva sopstveni mir, što vidimo u Nininoj želji da ostane na prostoru ratnog Beograda. Zato prostor Beograda simboliše bezizlaznu situaciju, propast, degradaciju.

Rekvizita koju Nina koristi su bensedini i džoint što ukazuje na njenu sklonost porocima i samouništanju.

Kostim i rekvizita učestvuju u Nikovoj karakterizaciji tako što neosporno stvaraju sliku o njemu kao o nekome ko ima previše novca, ko je okrenut materijalnom, ali i kao o nekome ko ume da zaseni ljude u svojoj okolini. O tome svedoči podatak da će se Nik

pojaviti u kolima, „skupo i urbano obučen, noseći flašu vina i jednu belu ružu.“ (Ibid: 131). Marka je zasenio svojim materijalnim stanjem i pojavom koja implicira da je reč o osobi koja ima autoritet i lidersku poziciju u društvu, a Ninu svojim džentlmenskim manirima i reputacijom zavodnika. Rekvizita koja je registrovana uz Nika je *marihuana, rizla, džoint, vutra* koja ukazuje na poročnost kao jednu od njegovih odlika.

Takođe, Nikova uglađenost je u opozicionom odnosu sa onim što saznajemo o Marku – nosi *klošarsku majicu*, toliko staromodnu da je Nik pita da li je čuva iz osnovne škole. Ovo kostimsko rešenje navodi razloge zbog kojih Marko želi da bude baš kao Nik.

Pojava u kojoj Mravke krišom baca drogu smatra se neposrednom autorskom tehnikom karakterizacije koja nije verbalna, već oličena u ponašanju lika. Ovim postupkom dobijamo relevantnu informaciju o Mravketovom neiskustvu sa narkoticima koje potpuno nivelise informaciju koju smo dobili verbalnom tehnikom karakterizacije. Izmišljene priče su potaknute strategijom da se uklopi u društvo iz čega dobijamo još jednu bitnu odliku Mravketovog lika, a koja se odnosi na njegovu želju da bude deo društva po svaku cenu, čak i pored ispoljavanja svesti da je upotreba narkotika nešto loše.

#### **10.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Pored eksplicitno neposredne tehnike karakterizacije, autorka je primenila i implicitno autorsku tehniku tako što je međusobno kontrastirala likove. Najfrekventniji postupak implicitne tehnike karakterizacije je kontrastiranje likova na tematskom planu, ali je takođe registrovano i kontrastiranje samih likova.

Scena u kojoj Nik donosi ekstazi predstavlja primer kontrastiranja likova na situacionom planu. Ova situacija omogućava da uvidimo osnovni kontrast između Mravketa i ostalih likova, jer dok svi bespogovorno uzimaju ekstazi, Mravke ga krišom baca na pod.

Milena Bogavac istražuje teme koje se odnose na život generacije bez budućnosti, gušenje individualnosti, snažnu potrebu za pripadanjem, raspad porodične zajednice. Okupljajući likove oko ovih tema, autorka proširuje percepciju o ovim likovima. Svaki od ovih likova oseća snažnu potrebu da bude deo nekog društva, te koristi različite strategije kako bi se domogao ovog cilja. Mravke se služi lažima o svom navodno bogatom iskustvu u konzumaciji narkotika, Marko i Nina će sve učiniti da budu deo

Nikovog sveta. To je i njihova zajednička odlika, potreba da pripadaju tom destruktivnom svetu u kojem vlada kriminal, nasilje, droga.

Još jedna referentna tačka za poređenje na planu teme je raspad porodične zajednice. Nedostatak jednog roditelja, kao i nestabilnost onog koji ih izdržava, govore o urušavanju koncepta tradicionalne porodice. Čak i Nik koji ima oba roditelja, podudara se sa ostalim likovima, jer je reč o dva nestabilna roditelja.

Iz ovoga sledi kako je zajednička osobina svih likova potreba za pripadanjem i raspad porodice što za autorku predstavlja dva osnovna uzročnika izgubljene generacije obuhvaćene u drami. Zahvaljujući sličnostima koje su uočene kod likova, uviđamo osnovnu zajedničku identitetsku crtu likova u komadu koja ima veze sa autodestrukcijom i duhovnim padom.

Autorka koristi imena koja se sastoje iz tri komponente koje čine ime, prezime i nadimak: Nina Novaković — Ni, Marko Prodanović — Marki, Predrag Mravović — Mravke. Dodeljivanjem nadimaka: Ni, Marki i Mravke implicira se da pomenuti likovi žele da istaknu svoju buntovnu stranu čime se naglašava disbalans između onoga što jesu i onoga što žele da budu.

Nik je takođe interpretativno ime koje odstupa od kulturoloških odlika prostora na kojem se nalazi lik i karakteristično je za američko podneblje. Njegove sociološke odlike upućuju na junake američkih gangseterskih filmova čime se objašnjava i njegovo imenovanje.

## **10.2. Analiza leksike i govora**

U drami su uočene dve vremenske linije: vreme detinjstva i vreme mladosti. U poređenju ove dve vremenske linije primećujemo značajnu razliku između leksike i govora likova. Na naturalističkoj ravni ova promena se objašnjava uzrasnim dobom junaka, a simbolički ukazuje na detinjstvo kao doba bezbrižnosti i na vreme adolescencije koje donosi bol i beznadežnost.

U scenama detinjstva dominira leksika karakteristična za dečije igre: *zimi-zami-zum, ša-rac komarac iglicama boc, ko se krije oko mene, iza mene, pored mene, žmuri*

*stoput posle mene*<sup>108</sup>. Takođe je registrovana leksema *pu* u značenju „uzvika kojim skrivač u igri žmurke spasava sebe od žmurenja u sledećem krugu.“ (Andrić, 2005: 209). Ovaj govor obiluje brzalicama, rimovanim rečeničnim konstrukcijama, deljenjem reči na slogove, melodičnošću.

Za razliku od segmenata koji obuhvataju period detinjstva glavnih junaka, period njihove mladosti se javlja u vidu distinktivnih obeležja poput: želje da se što pre odraste, loših ekonomsko-socijalnih uslova i prevashodno, duhovne praznine kao posledice stanja u kojem se nalaze. Ovakve prilike prate i promene u ponašanju glavnih junaka – više ne žele da igraju žmurke, već razmišljaju o upotrebi narkotika, alkohola i sticanju finansijske sigurnosti. Oni vreme provode u izolovanoj kućici na Savi, sve spremniji da se asimiluju u svet vandala, narkomana, kriminala, laži. Njihov rečnik prestaje da bude dečiji, naivan i pretvara se u surov jezik ulice karakterističan po upotrebi žargona mladih, vulgarizama i poštapalica.

### 10.2.1. Uzvici i poštapalice

U drami je uočena prisutnost uzvika, koji su najčešće izrečeni kao poštapalica, bez svesne namere govornika. Jedna od najučestalijih leksema koja ima funkciju poštapalice je leksema *bre* koja je registrovana u 57 slučajeva. Koriste je svi likovi, iz čega možemo pretpostaviti da je njena upotreba karakteristična za ovu grupu mladih ljudi. U najvećoj meri je koristi Nik (43,86%) kao predstavnik Doroćola i pokretač delinkventskog ponašanja kod ostala tri lika. U rečniku stoji kako je u pitanju „uzvik za isticanje, skretanje pažnje, često sa neodobravanjem, ljutinom; za zapovest, opomenu, pretnju“ (Šipka, Klajn, 2006: 229). Ovome odgovaraju i osnovne tipološke odlike Nikovog lika – agresivnost, autoritativnost, pripadnost kriminalnom miljeu. Ipak, uočeno je kako ova leksema gubi svoj smisao i u velikom broju slučajeva se koristi kao poštapalica – ostali likovi su sa Senjaka, elitnog dela grada Beograda, pa se ovakav način govora više vezuje nesvesno, što dovodi do gubljenja njene prvobitne funkcije. Udeo u upotrebi ove reči izgleda ovako: Marko (22,81%), Nina (17,54%), Mravke (15,79%). Oni u manjoj meri koriste ovu poštapalicu, na prvom mestu zbog njihove promene koja

---

<sup>108</sup> Prateći govor žmurki, šuge i ostalih dečijih igara.

rezultira i modifikacijom njihovog govora, a potom i zbog pripadnosti drugim delovima grada za razliku od Dorćola odakle dolazi Nik.

U drami su registrovani i drugi uzvici koji se mogu posmatrati kao integralni deo govora junaka, jer gotovo sve replike obiluju ovakvim floskulama. Najzastupljenija leksema ovog tipa je *tdž* koja je i sastavni deo naslova drame. Autorka na kraju komada pruža objašnjenje sintakse i morfologije ove reči koje glasi:

„TDŽ je jedna od najkraćih i najbesmislenijih reči u srpskom jeziku. (...) U beogradskom žargonu pojavila se devedesetih godina, u popularnoj muzičkoj emisiji GETO na radiju “Studio B”. (...) Koncept ovog kviza sastojao se uglavnom u ponižavanju slušalaca postavljanjem pitanja na koja je nemoguće pametno odgovoriti. Reč TDŽ, u kvizu je korišćena kao sinonim za žargonske reči: bedak, blam...Međutim, kako se izlizala od upotrebe, ova rečca se udaljila od svog prvobitnog značenja. Ona je postala poštapalica, univerzalna uzrečica kod koje nije bitno značenje, već zvučanje. To je zvučanje tupog udarca. To je zvučanje stanja svesti prosečnog srpskog omladinca...(...) Zvučanje ove reči definiše njeno značenje.“ (Bogavac, 2003: 125).

*Tdž* je odgovor na sve, junaci drame je upotrebljavaju kada nemaju šta drugo da kažu ili kada žele da kažu nešto sasvim drugo. Njena upotreba deklariše pripadnike ove generacije kao duhovno otupele, beznadežne, indolentne, ali istovremeno ukazuje na celokupnu sliku stvarnosti u kojoj mladi propadaju pred iskušenjima savremenog sveta. U najvećoj meri ovu leksemu koristi Marko (91,84%), potom Nina (6,12%) i Nik (2,04%). Dominacija Marka u upotrebi ove lekseme odgovara njegovoj inicijaciji u svet kriminala i narkomanije mnogo pre nego ostalih likova (izuzev Nika). Preokret od uzornog mladića koji mašta o novoj gitari i pojačalu do narkomanskog zavisnika, potrčka i agresora, najbolje se ogleda u definisanju reči koju najčešće koristi u smislu beznadežnosti, pada, rezignacije. Takođe, leksema *tdž* se javlja i kao sastavni element sledećih sintaksičkih struktura: *Tas-tas-tas-tdž*, *Tg-tg-tdž*, *Tdž-tdž*, *Ts-tas-tdž* i njih u svim slučajevima koristi Marko. Pored ovog najdominantnijeg uzvika, u drami su identifikovani sledeći uzvici koji takođe nemaju određeno značenje, a njihova funkcija se ogleda u prikazivanju



celokupne duhovne obamrlosti ove generacije: Čš-čš, Čš-čš-čš, *Giju-giju-gic*, Čš-čš-*taratatata-tas-tas*, *tas-tas-tas*, *Ts-Čš-Čš!*, *Tas-tas-tas*.

Eliptični izrazi, uzvici, onomatopeja su karakteristični za govor ovih junaka. Na prvom mestu, možemo da uočimo kako je govor mladih deformisan, modifikovan i kao takav ima funkciju u ukazivanju na simptome savremenog društva koje je okrenuto šturim konstrukcijama, dominaciji trenutka, ogoljenosti jezika. Jedan od primera takve upotrebe je onomatopeja zvuka motora automobila koji oponaša Nik: *Annnn*, *Vuuuuuummm* ili gađanja PVO: *bum-bum-bum*.

Učestala upotreba anglicizama demonstrira okrenutost američkoj kulturi; na prvom mestu tu se misli na jezik geta i hip-hop scene što rezultira nizom stranih jezičkih oblika koji su se odomaćili u žargonu mladih: *Wooooow!* – izraz oduševljenja, rogovatni izraz *drayvati* od engleske reči *drive* (voziti), ali i čitave rečenice: *Need For Speed*, *Diabla*, *Don't do it*, *I can feel it!*.

Takođe je uočeno kako junaci ove drame koriste navijački žargon u svakodnevnom diskursu gde se može pronaći veza sa vandalizmom koji se sreće na utakmicama i koji se preneo na svakodnevicu. *Oleeeee*, *Goooootoov je*, *Gotoooov je*, *Ale-ale-aleeeeeee*, *o-ooli-ceeeeeee!* *Aleeee-ale* — *Aleeee*, *Puuukooo je kooo zveeeečkaaaaaa*, *Ajmo*, *'ajde*, *svi u napad*, *'ajmo*, *'ajde*, *Vooliimooo te*, *otaaadžbinoooo našaaaa* (Ibid: 152). Navijačka skandiranja su izgovorena najčešće od strane Mravketa i Nika i uvek su u pratnji nasilja (rušenje stolica, upad u skupštinu) ili odobravanja tog nasilja.

### 10.2.2. Žargon imenovanja

Žargon imenovanja se u manjoj meri razlikuje od imenovanja registrovanih u drugim dramama. Na prvom mestu, tu se misli na izostanak imenovanja koja omalovažavaju žene. Objašnjenje leži u činjenici da je jedini ženski lik u ovoj drami integralni deo društva i da predstavlja ravnopravnog pripadnika „prve trojke“. Muškarci u njenoj okolini je ne vređaju na račun promiskuiteta i seksualnosti, ali je u nekoliko navrata nazivaju *budalom*. Međutim, u pitanju je potpuno benigno imenovanje kakvo je uobičajeno za omladinski žargon, izrečeno više sa namerom da skrene pažnju, a ne da uvredi sagovornika. Jedino imenovanje žene koje je nosilac negativnog smisla je *glupača*

koje Marko upućuje Nini kao reakciju na to što je spavala sa Nikom. Ovo imenovanje ima funkciju u ukazivanju na Nininu lošu odluku, a izostanak očekivanog principa uvrede koji bi se odnosio na njenu promiskuitetnost, ukazuje kako i u ovom emotivno-refleksivnom trenutku, Marko poseduje svest o ortačkom kodeksu.

Nik će se pre susreta sa Ninom raspitivati o njenom fizičkom izgledu, nazivajući je *cicom* i *cupi*, ali kasnije će njegovo ponašanje pokazati kako se prema Nini odnosi sa poštovanjem, za razliku od žena iz njegove okoline koje posmatra isključivo kao seksualne objekte: „Nisi ti... mala Kristina... Nisi to, razumeš. Ti si pametna, talentovana... Nisi navučena. Nisi drolja... Ti treba da pališ!“ (Ibid: 155).

Muškarci se vređaju na račun nesposobnosti, gluposti, nezrelosti, pa su najčešća imenovanja za muškarce: *mentol*, *budala*, *pička*, *bambalić*, dok je nazastupljenije imenovanje izrečeno sa ciljem da izrazi privrženost – *brate* i skraćeni oblik *bate*.

### 10.2.3. Omladinski žargon

U drami, značajno mesto ima upotreba reči *keva* koja predstavlja žargonski oblik za majku. U najvećem broju slučajeva reč je o ponižavanju sagovornika posredstvom uvrede na račun majke: „Priznaj da ti keva pravi frizuru.“ (Ibid: 129), „Keva ti je Hitler, ozbiljno.“ (Ibid), „Bolje to nego tvoja keva, što ti kupuje cigare, a nemate 'leba da jedete u kući.“ (Ibid). Ovaj princip uvrede koriste svi likovi u jednakoj meri što se prenosi na plan sadržaja drame, jer majka u životima svih likova igra značajnu ulogu, a svi oni su žrtve odluka sopstvenih majki: Mravke ima strogu i zahtevnu majku, Ninu je majka napustila, Markova majka je zapostavila sopstveno dete, Nikova majka je preteranom popustljivošću odgovorna za njegovu propast. Ipak, svi ovi likovi su izuzetno osetljivi na pomen majke, pa je razgovor na ovu temu uvek praćen različitim vidovima prepiranja i nadmudrivanja (Mravke i Marko), lažima, domaštavanjima, skrivanjima, stidom (Nina), pretnjama (Nik). Takođe je uočeno kako svaki od likova kada želi da pokaže najveći stepen lojalnosti koristi formulu zakletve: *keve mi*.

Jedna od tematskih platformi u komadu se odnosi na uplovljavanje mladih u svet narkomanije. Uočeno je 18 imenitelja za narkotička sredstva: *vutra*, *džidža*, *prskalica*, *albanski skank*, *domaćica*, *pajp*, *paja*, *lajn*, *kiselina*, *eksić*, *gudra*, *sektazi*, *džoint*, *LSD*, *dop*, *ekstazi*, *roba*, *ejč* i 15 naziva za konzumaciju istih: *ustondirati*, *smotati*, *izvući lajn*,

*gutati, navariti, variti, svariti, gumali, zgutati, jesti, uraditi, izvući, navući, gudrirati, duvati.* U kontekstu narkomanskog žargona pojavljuju se i reči: *štek, štekovati robu, murija, panduri*, a ove reči ukazuju na nezakonitost radnji koje prati konzumacija narkotika.

#### **10.2.4. Psovke i vulgarizmi**

U drami je registrovano 85 psovki. Poredak učešća u psovanju izgleda ovako: Nik (30,59%), Nina (24,71%), Marko (23,53%), Mravke (21,18%) iz čega možemo zaključiti kako nema značajne razlike u dominaciji psovki kod jednog od likova. Približno ujednačena upotreba psovki ukazuje na određene sličnosti i paralele između likova, te da možemo govoriti o odlikama čitave jedne generacije. Ipak, dominacija u određenim kategorijama psovanja ima funkciju u ukazivanju na određene distinkcije između likova. Tako, s jedne strane možemo da uočimo kako se mladi prepuštaju surovoj stvarnosti, gube merila pravih vrednosti, govore šturo, ali slikovito, koriste minimalistički vokabular i svojim skarednim, britkim, opscenim, eksplicitnim jezikom ukazuju na život u kojem su prepušteni sebi i ulici. Za razliku od drugih drama, ovaj komad ne pokušava da izoluje ženu i potcrta njenu polnu distinkciju, nego naprotiv, pokušava da ukaže na njenu nemogućnost da i pored volje svoje okoline bude ravnopravna u društvu muškarca. Ovoga puta ne treba tražiti odgovore u njenoj odbačenosti, seksizmu, mizoginiji, već isključivo u njenoj emocionalnoj prirodi koja je tera da pored toga što je „ortak“ i deo „prve trojke“, bude istovremeno ispunjena i po principu ženskosti, kao i u prisutvu rodno stereotipiziranih uloga.

Najveći broj psovki je izveden od opscene reči *jebati* u značenju *seksualno opštiti*. Samo u jednom slučaju ova psovka je upotrebljena kao vulgarizam u zamenu za reč *seksualno opštiti* kada Nik pretpostavlja kako je Marko možda čak bio intiman sa njegovom majkom. U najvećem broju slučajeva ova reč je deo sintaksičke strukture koja je izgovorena kao pretnja, a njih izgovaraju Nik i Mravke upućujući ih imaginarnom slušaocu (vlasti) u tri navrata, a Nik je u jednom slučaju upućuje Marku koji nije prisutan na sceni, što čini i Mravke, ali koristeći izraz kako bi pokazao da će ga pobediti, da će mu dokazati da je dobar koliko i on (*da mu jebem mater*).

Takođe, ova reč se koristi u konstrukciji kako bi ukazala na zanemarenost onoga na koga se psovka odnosi. Nina će reći: „Šta se kome jebe kako je meni?!“ (Ibid: 139), Mravke: „Pa, ko mene jebe...“ (Ibid: 146).

Kao i u drugim analiziranim dramama, dominiraju lekseme *jebeni* i *jebiga*. Prva naglašava reč koja stoji uz pomenuti atribut, a druga reflektuje rezigniranost i pomirljivost govornika. U drami je reč *jeben* izrečena pet puta, a u najvećem procentu (80%) je izgovara Nina, dok se reč *jebiga* pominje ukupno osam puta i u najvećem postotku je izgovara Nik (50%). Analiza upotrebe ove psovke pretpostavlja kako je Nina lik sa najviše besa, negodovanja, nepomirljivosti, jer koristi reč kako bi naglasila nepravdu ironičnom zamenom za reč *prokleti, određeni, taj*. Dok Nik u najvećoj meri izražava rezignaciju i pomirljivost sa onim što se dešava u njegovoj okolini.

Opscena zamena za ženski polni organ se javlja četiri puta. U dva navrata reč je o ustaljenoj psovci kojom se iskazuje neverica, iznenađenje – *u pičku*, te je njena funkcija katarzično psovanje, jednom glasi *pičke materine* i predstavlja usputni komentar, te ga svrstavamo u idiomatsko psovanje. Jedna od konstrukcija glasi: *smrz'o se ko pička* i sadrži sledeće odlike: nonsens, pežorativnost, asocijativnost, nadrealistički spoj. Takođe, registrovani su i primeri kada se muški likovi tako nazivaju što ima funkciju u ponižavanju i vređanju osobe na koju se data reč odnosi.<sup>109</sup> U svim slučajevima ona je izrečena muškom liku, jer za žene gubi značaj.

Opscena reč za muški polni organ se javlja 18 puta, s tim da je u jednom slučaju zabeleženo samo početno slovo ove lekseme, ali je jasno na šta govornik aludira. Konstrukcija *boli te kurac* je izrečena u šest navrata i nosilac je značenja *baš te briga, nije ti stalo*, a u svim slučajevima govornik je muški lik, jer je anatomska konstrukcija prilagođena muškarcu. Potom, tu su primeri upotrebe ove lekseme u značenju: *šta vam je (koji vam je kurac), ostavi ga, pusti ga (pusti ga u kurac), nervira me (ide mi na kurac)*, kao i dva primera katarzičnog psovanja: *e, kurac* i *šta, kurac*. Takođe, jedna od konstrukcija glasi: *svira kurcu* u značenju *pričati prazne priče, gluposti, dokoličariti* koja je nosilac sledećih žargonskih odlika: pežorativnost, asocijativnost, nadrealistički spoj, nonsens. Interesantno je kako Nina kao jedini ženski lik, samo u jednom slučaju izgovara ovu leksemu koja je nosilac odlika nonsensa, zvučnosti i pežorativnosti: „Bila sam u

---

<sup>109</sup> Takve primere nismo ubrojali u psovanje, već smo ih obuhvatili u okviru žargona imenovanja.

kurcu zbog prijemnog, htela sam da se ubijem...“ (Ibid: 155), gde ukazuje na svoje loše psihičko stanje nakon neuspeha.

U drami je uočeno 17 skatoloških psovki od kojih je najzastupljenija reč *sranje* u značenju *gluposti, tričarija, nevolja, nesreća* koja se javlja u devet primera. Najviše puta je izgovorena od strane Nika (44,44%). Potom tu su primeri nastali od reči *srati* i negacije istog glagola u značenju *lagati, pričati besmislice, izmišljati*, najčešće u funkciji propratne reakcije na iznenađenje i izražavanje neverice. Zabeležen je primer u kojem Nina izgovara: „Kad bi Nik pojeo govno, je l' bi i ti?“ (Ibid: 150) gde se skatološki izraz koristi samo kako bi privukao pažnju slušaoca, ali zadržava ikoničko značenje. U ovom primeru se može primetiti kako je Nina jedini lik koji eksplicitno izražava negodovanje povodom Markovog preobraženja.

### **10.3. Drama „Tdž ili prva trojka“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

Drama „Tdž ili Prva trojka“ i feminizam kao zajednički sadržalac poseduju pitanje o stereotipnim rodnim ulogama, a posebna pažnja biće posvećena podrazumevanim oblicima ponašanja unutar tradicionalne porodice. Možemo pretpostaviti kako je autorka želela da istakne područje porodice i kuće kao temelj svih društvenih odnosa, pa tako i onih koji se tiču uloga dodeljenih zahvaljujući polnoj determinaciji.

#### **10.3.1. Stereotipne rodne uloge**

U slučaju drame „Tdž ili prva trojka“ autorke Milene Bogavac, moramo naglasiti da se kao osnovna problematika u kontekstu feminističke misli nameće pitanje muško-ženskih odnosa. U osnovi ovog odnosa je premisa o podrazumevanim, naučenim oblicima ponašanja zasnovanih na polnoj determinaciji likova.

Autorka je svojim likovima dodelila tradicionalne karakteristike koje su u skladu sa društvenom stigmom o jasno definisanim rodnim ulogama. Kontrastirajući muške i jedini ženski lik u komadu, uviđamo negovanje odlika i oblika ponašanja karakterističnih za „jači“, odnosno „slabiji“ pol. U osnovi dijade pojmova pol i rod nalazi se objašnjenje Gejl Rubin: „(...) sistem pola/roda je sklop aranžmana kojima jedno društvo pretvara

biološku polnost u proizvode ljudske delatnosti i u kojem se ove preobražene polne potrebe zadovoljavaju.“ (Rubin prema Papić, Sklevicky, 2003: 89). Rubin je skrenula pažnju kako je nešto posve veštačko, dograđeno, stečeno, izjednačeno sa naturalizovanim, nasleđenim, prirodnim, te kako je rod postao ekvivalent polu, a samim time doprineo formiranju jasno definisanih rodnih uloga u društvu.

U svakodnevnom diskursu poznat je stereotip po kojem su određeni oblici ponašanja ne samo karakteristični za muškarce, već se potpuno suprotno kvalifikuju muškarci, odnosno žene koji ih praktikuju, a simptom ove pojave je uočen i na planu ove drame. Referentna tačka za muške likove u komadu s jedne, i Ninu sa druge strane, je konzumacija narkotika. Međutim, dok muški likovi otvoreno govore o svom iskustvu u upotrebi psihoaktivnih supstanci, Nina ne priznaje da je i sama koristila drogu. Iako su navodno ravnopravni članovi iste družine, očigledno je da ne važe ista pravila ponašanja u pogledu na njihovu rodnu determinaciju. Ova distinkcija je najeksplicitnija u trenutku kada uviđamo da Mravke pruža lažnu informaciju o svom iskustvu u upotrebi narkotika, a suprotno tome, Nina govori o svom neiskustvu. Strateški cilj oba lika je da ostave bolji utisak o sebi, ali prateći poželjne rodne uloge društva kojem pripadaju, oni se odlučuju za suprotne taktike. Nina ne otkriva Marku i Mravketu da je koristila narkotike čime održava svoj status uzorne devojke, ali nakon svađe i Markovog ubrizgavanja heriona, ona najpre baca ogrlicu koju joj je Marko poklonio, a zatim i priznaje Mravketu da je i sama koristila drogu. U tom trenutku ona odustaje od lažnog identiteta „dobre devojke“ posredstvom čega se poistovećuje sa pozicijom ostalih likova u drami. Trenutak u kojem Nina priznaje da je koristila drogu predstavlja tačku u kojoj se ona izjednačava sa muškarcima iz svoje okoline. Ona zvanično napušta status uzorne kćeri, budućeg akademskog građanina, bolje „trećine“ ove družine i postaje kao i oni – društveni otpadnik. Na ovom primeru vidimo uticaj stereotipizirane slike u kojoj se problematično ponašanje tradicionalno pripisuje muškarcima, a žena koja preuzima takve oblike ponašanja na neki način postaje „ravnopravna“ sa muškarcima, ali pritom gubeći tradicionalne kvalifikacije feminiteta, kao i „beneficije“ džentlmenskog ponašanja.

Slično je i sa seksualnim iskustvom. Za Nika seksualno iskustvo nije relevantno, jer ne predstavlja ništa intimno, emocionalno, dok Nina kao ženski lik oseća grižu savesti, emotivnu povezanost, jer za nju seksualni odnos predstavlja čin zasnovan na

osećanjima. Dok je Nini kao osamnaestogodišnjoj devojci strano i daleko mišljenje o seksualnom odnosu kao o isključivo telesnom činu, posredstvom Nikovog ponašanja, primećujemo da je ovakav model ponašanja za muškarca istih godina uobičajen, pa čak i poželjan. Takođe, uočavamo kako se u pogledu na njihovo okruženje isti stav može tumačiti pozitivno, odnosno negativno u zavisnosti od polne razlike subjekta što ponovo ukazuje na autorkino poigravanje rodnim stereotipima. Kao i u slučaju prikrivanja upotrebe narkotika, tako i u slučaju pogleda na intimni čin, potvrđuje se kako je stid odlika duboko ukorenjena u tradiciji ženskog. Prema Stojanoviću, stid se smatra prvom psihološkom reakcijom u istoriji seksualnosti i „definiše se kao reakcija na sopstvenu inferiornost usled neposlušnosti.“ (Stojanović, 2011: 73).

Pored pomenutih primera u kojima se pokazuje kako su iste stvari dozvoljene muškarcima, ali ne i ženama, možemo primetiti kako se i u ostatku komada dosledno sprovodi ideja da su žene slabiji pol što potvrđuje autorkinu nameru da koristi rodne stereotipe za izgradnju dramskih likova i njihovih odnosa. Prethodno smo naveli primere koji pokazuju kako Nina slabost izražava posredstvom karakternih osobina, ali u sceni na početku komada uviđamo kako Ninu shvataju slabijim polom i u smislu fizičke snage, pa je tako drugovi štede fizičkih poslova i insistiraju da ona kao žensko ne treba da ih obavlja.

### **10.3.2. Stereotipne rodne uloge unutar tradicionalne porodice**

Još jedna od tema unutar drame „Tđž ili prva trojka“ jeste pitanje odsustva tradicionalne nuklearne porodice. U drami je najčešće reč o nepotpunoj porodici koja „podrazumeva odrastanje uz jednog roditelja usled smrti drugog, odlaska tj. 'dezerterstva' jednog od njih, razvoda ili rođenja deteta u vanbračnoj zajednici.“ (Kening prema Jakšić, 2004: 333, 340). Analizom komentara na račun majki uočavamo kako im pripadaju tradicionalne odlike određene patrijarhatom, a koje potiču iz primarne ženske odlike – historije, prisutne i u savremenom poimanju ženskog (Perišić, Bukvić, 2010). Majke su u drami predstavljene kao nestabilne, zavisne, histerične, pasivne. Portretisanjem majki kao labilnih individua pruža se opravdanje za propast njihove dece. Agresivne mere vaspitanja, alkoholizam, rasipništvo, ludilo, izostanak autoriteta, neke su od najznačajnijih osobina majki glavnih junaka. Sve majke, osim u slučaju Nika i Nine, su

samohrani roditelji što se referiše na tezu o samohranjoj majci kao o posebno društveno nepoželjnoj kategoriji. Međutim, Milena Bogavac sve majke oblikuje kao destruktivne po svoju decu bez obzira na činjenicu da li je reč o samohranim majkama (Mravke, Marko), odbeglim majkama (Nina) ili nemarnim majkama (Nik).

Nasuprot njih nalazi se Ninin otac, samohrani roditelj koji izražava nepokolebljivi autoritet. Ovom dihotomijom se stvara utisak da su muškarci zaduženi za važne odluke, preuzimanje inicijative, te da pripadaju prostoru javnosti. Ninin otac, iako zadire u područje privatnosti činjenicom da je samohrani roditelj, istovremeno ukazuje na dominaciju osobina koje vezujemo za područje javnosti: karijera, autoritet, aktivnost, izmeštanje sa prostora poznatog. Kao lik samohranog roditelja, on ispoljava odlike emancipovanog muškarca (oca), jer brine o Nini, zalaže se za njeno obrazovanje, ali istovremeno je primećeno kako ipak, ne odstupa u potpunosti od oca koji sprovodi tradicionalne rodne uloge (uskraćivanje slobode, kontrola, autoritativnost). Ninin otac je primer represivnog lika čije se ponašanje manifestuje stalnim ukrštanjem kontradiktornih oblika vaspitanja – on je ujedno podržava, ali i kontroliše, zabranjuje. Na taj način odnos kćerke i oca ukazuje na jedan od „obrazaca patrijarhalnih zapleta“ – „paradigma represivnih očeva koji uzrokuju tragičnu sudbinu dece.“ (Tomić, 2014: 110).

Nina dosledno spovodi funkciju kćerke reflektovanu kroz ispoljavanje zavisnosti i poslušnosti prema ocu. Međutim, izražavajući želju za samostalnošću i statusom zrelosti i izražavajući svest o prezaštitničkom i zarobljavajućem odnosu oca prema njoj, uočavamo „feminističku isposvest“ gde su „poentirani motivi za promenu tradicionalnih ili pripisanih rodni uloga“ (Ibid: 78). Izostavljanje figure majke ili bar njenog fizičkog prisustva omogućava junakinji izvršenje tog otpora, bega, napuštanja tradicionalnih uloga – Nina se vraća u Beograd, odlazi kod Nika, napušta ulogu poslušne kćeri što prema stanovištu Svetlane Tomić, koja govori o tipologiji junakinja iz rodne perspektive, ne bi bilo moguće da je majka ostala prisutna (Ibid: 79). Međutim, u poslednjoj sceni je predstavljena Ninina tragična sudbina što implicira ideju da Ninin otpor prema ocu i svemu onome što on simboliše nije dovoljno snažan da bi doveo do stvarne promene, već je u pitanju samo prividna borba za bolje.



## 11. STATUS ŽENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „BROD ZA LUTKE“, MILENE MARKOVIĆ

### 11.1. Analiza ženskih likova

#### 11.1.1. Konfiguracija<sup>110</sup>

Dramatis persone u drami „Brod za lutke“ izgleda ovako: Mala sestra, Alisa, Snežana, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena, Veštica, Majka, Velika sestra, Tata Medved, Mama Medved, Medvedić, Orao, Orlić, Uča, Pospanko, Ljutko, Žabac, Lovac – Mecena, Ivica, Marica. Milena Marković je dramu „Brod za lutke“ podelila na osam scena, dok je kvantitativnom analizom evidentirano ukupno 32 konfiguracije. U drami se pojavljuje 22 lika što govori kako je maksimalan broj mogućih konfiguracija 4.194, dok je iskorišćena svega 21 jedinstvena konfiguracija. Objašnjenje proizilazi iz činjenice da je reč o likovima za koje je namenjeno da ih igra jedan glumac, što dalje implicira da pojedini likovi istovremeno ne mogu biti prisutni na sceni. Tako su na primer likovi Male sestre, Alise, Snežane, Zlatokose, Palčice, Princeze i Žene namenjeni jednoj glumici i nije predviđeno njihovo pojavljivanje u istoj tački u komadu.

Prosečna gustina konfiguracije iznosi 0,13 što govori kako je na sceni najčešće prisutno dva ili tri lika. Ovaj podatak govori da je po sredi epizodičan zaplet. Najbrojnije su duo scene, registrovano ih je ukupno 14 i one služe kako bi naglaskile odnos između dva lika. Ove scene, ukoliko su u pitanju muško-ženski parovi, u prvi plan stavljaju seksualnost kao osnovu veze između muških i ženskih likova, dok duo scene u kojima su oba lika žene otkrivaju izopačene razgovore između dve sestre u kojima se insistira na onom seksualnom, nagonskom u njihovom ponašanju, a razgovor između Marice i Veštice je razgovor o slobodi i neslobodi, umetnosti i majčinskom bolu.

Scene sa tri i četiri lika su u službi ukazivanja na disfunkcionalne odnose unutar porodice. Kroz takve scene vidimo užase detinjstva dve sestre; kako se grupa od nekoliko muškaraca otima o devojku kao o komad mesa; malograđanske i površne vrednosti jedne porodice; rivalitet između oca i sina zbog žene koja jednom pripada fizički, a drugom po godinama i razmišljanju.

---

110

Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.

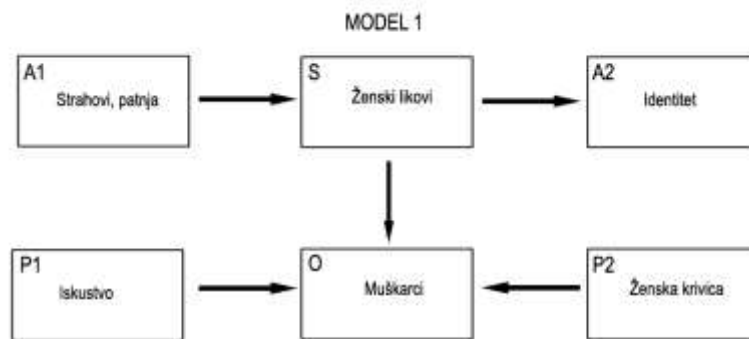
U drami je mapirana jedna ansambl scena u kojoj je prisutno sedam likova. Reč je o završnoj sceni komada kada likovi drže posmrtni govor na grobu glavne junakinje.

Veliki broj likova se pojavljuje samo jednom u komadu (Mala sestra, Alisa, Majka, Palčica, Orao, Žena), dok su najzastupljeniji likovi Marice 34,4%, Ivica 31,3%, Ljutka 25%, Veštice 21,2% i Snežane 18,8%. Potom slede: Princeza, Lovac i Uča sa udelom od 15,6%. Ipak, ova zastupljenost likova ne govori mnogo, jer je u pojedinim scenama, poput onih sa Patuljcima i Ivicom i Maricom, registrovano mnogo ulazaka i izlazaka, što samo svedoči o dinamičnosti scene, ali ne i o istinskoj dominaciji likova u komadu.

Iako je reč o različitim likovima, autorka na početku komada, kao što je već napomenuto, naglašava kako jedna glumica igra više uloga čime upućuje čitaoca da pojedine likove shvati kao višestruke alternacije glavne junakinje. Ako bismo na taj način posmatrali ove likove, uvideli bismo da je Žena glavni lik u komadu sa udelom od 56,3%.

Veliki broj likova, mnoštvo jedinstvenih konfiguracija, prisutnost pojedinih likova samo u jednoj tački u komadu ukazuju na kompleksnu dramsku strukturu koja, iako ostavlja utisak zamršenosti, istovremeno uvodi gledaoca u dinamičan i uzbudljiv dramski svet.

### 11.1.2. Aktancijalni modeli



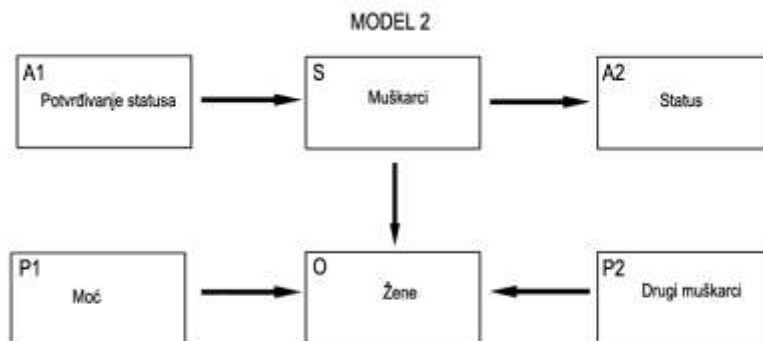
U prvom aktancijalnom modelu na mestu subjekta nalaze se ženski likovi (Alisa, Mala sestra, Velika sestra, Snežana, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena, Marica, Veštica). Strahovi koje vuku još iz detinjstva, patnje kroz koje prolaze u svetu muškaraca uticali su da se na mestu objekta njihove želje nađu muškarci preko kojih pokušavaju do dođu do krajnjeg cilja – sopstvenog identiteta. Svaki od ženskih likova, suočen sa sopstvenom

nesigurnošću, pokušava da pronađe svoje mesto i postane pripadajuća. Alisa, Mala sestra, Velika sestra, Snežana suočene su sa užasima detinjstva, urođenim strahovima, upoznavanjem sa sopstvenom seksualnošću. Zlatokosa u društvu porodice Medveda upoznaje svet iskrivljenih shvatanja, privilegovanosti muškarca i težine „ženske krivice“. Palčica i Princeza upoznaju svet u kojem novac i moć imaju presudnu ulogu. Žena uz Orla upoznaje destruktivni svet muško-ženkih odnosa. Veštica najeksplicitnije dolazi do samospoznaje, jer upoznajući surov život žene-umetnika i žene-majke, očajnički traži put da se ponovo rodi.

Svaki od ženskih likova ima muškarca u objektu svojih težnji: Ljubavnik (Alisa, Velika sestra), Patuljci (Snežana), Medvediće (Zlatokosa), Žabac (Palčica), Lovac, Orlić (Princeza), Orač (Žena), Ivica (Marica), Studen (Veštica).

Protivnik u njihovoj nameri da dosegnu sopstveni identitet je njihova želja da se prilagode drugima, a koju možemo tumačiti kao simptom „ženske krivice“. U detinjstvu pokušavaju da budu ono što roditelji traže od njih, u mladosti pokušavaju da se dokažu preko moćnih muškaraca (Lovac, Žabac) i prilagođavajući se različitim zajednicama (Medvedici, Patuljci) koje guše svaku dozu individualnosti u njima.

Pomoćnik u njihovoj nameri je spoznaja sebe, stečena kroz iskustvo i koja dolazi u poznim godinama. Zato je Veštica jedini lik u drami koji je spoznala sopstveni identitet, označen kroz sliku ogorčenosti, besa i čežnje za ljubavlju; očajnička molba za ponovnim rođenjem, pokazatelj je njene samospoznaje.



Konkurentski aktancijalni model na mesto subjekta stavlja muške likove u komadu. Kao motivacioni faktor njihovog delanja registrovana je lična nesigurnost i želja za potvrđivanjem statusa predvodnika. Njihov cilj je status u društvu, a na mestu objekta

nalaze se žene koje im služe kako bi potvrdili taj status. Patuljcima je potrebna Snežana kako bi potvrdili svoju poziciju u zajednici, zato je toliko insistirano na rivalstvu između Uče, Ljutka i Pospanka, Medvediću je potrebna Zlatokosa kako bi demantovao svoju nesposobnost, Žapcu je potrebna Palčica kako bi demantovao svoju impotenciju, a Lovcu Princeza kako bi dokazao da je još uvek na vrhuncu snage i muževnosti.

Na mestu pomoćnika nalaze se različita sredstva u zavisnosti od konkretnog subjekta. Međutim, u svim vidovima u pitanju je neka vrsta moći: Patuljci (muškost), Medvedić (porodica), Žabac (poznato ime), Lovac (novac). Na mestu protivnika njihovog potvrđivanja statusa u društvu su drugi muškarci. To je najočiglednije na primeru Lovca, Orla i Patuljaka. Bez obzira što imaju svoja sredstva moći, smetaju im drugi muškarci koji poseduju ono što njima nedostaje – mladost i privlačnost (Pospanko, Orlić).

### 11.1.3. Sličnosti i kontrasti između ženskih i muških likova

Likovi	Ženski likovi	Veštica	Patuljci	Pospanko	Lovac	Žabac	Medvedić	Orlić
Odluke								
Muško	-	-	+	+	+	+	+	+
Ljubav	+	+	-	-	-	-	-	-
Status	-	+	+	+	+	+	+	+
Moć	-	+	+	+	+	+	+	+
Mladost	+	-	-	+	-	-	+	+
Rivalstvo	-	-	+	-	+	-	-	-

Tabela 7. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Brod za lutke“

Prva osa kontrasta zasnovana je na polnoj determinaciji likova. Interesantno je kako je ljubav kao rezultat takvog odnosa zapostavljena. Na mestu primarne funkcije muško-ženskih odnosa je potreba za pripadanjem u slučaju ženskih likova, a želja za statusom u slučaju muških koji se ogleda upravo u posedovanju određenog ženskog lika. Iako možemo pretpostaviti da Snežana voli Pospanka i da Zlatokosa voli Medvedića, istovremeno se, preko njihovog pristajanja na pravila ponašanja zajednica iz kojih dolaze njihovi muški parovi (Zlatokosa priznaje krivicu svoje loše genetike, a Snežana pristaje na seksualni odnos sa Patuljcima), naslućuje kako je pre reč o želji da postanu deo te

zajednice i tako pronađu svoj identitet, nego o stvarnoj ljubavi. Ljubav je kod muških likova, a tu najpre mislimo na Lovca, Patuljke i Žapca kvalifikovana kao nepostojeća, jer je po sredi interes, a ne istinska osećanja.

Za razliku od ženskih likova koji poseduju potrebu za ljubavlju, moć je kategorija registrovana kod muških likova (izuzetak je lik Veštice). Patuljci moć ispoljavaju kroz svoj status u zajednici (oni privređuju, pa samim tim i ostvaruju prava), Medvedić moć crpi iz snage porodice koja ga patološki štiti od spoljnog sveta, Žabac iz statusa poznatog umetnika, Lovac iz novca, Orlić iz seksualne potencije, Oreo iz ljubavi Žene,.

Uputstvo autorke da pojedine uloge igra isti glumac (Žabac i Lovac; Orlić i Oreo; Alisa, Mala sestra, Snežana, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena;) ukazuje na određene sličnosti između likova. Sličnosti Žapca i Lovca su njihove godine starosti, kao i pozicija u društvu. Obojica su poštovani, jedan zbog svoje umetnosti (Žabac), a drugi zbog novca (Lovac). Svoje nedostatke kompenzuju sredstvima moći, uz pomoć kojih zadržavaju ono što im po prirodi ne pripada (Palčica i Princeza).

Sledeća osa kontrasta odnosi se na kategoriju mladosti. Za razliku od mladosti koja omogućava lepotu, snagu i poželjnost, nalazi se starost koja donosi iskustvo, moć, samospoznaju. Najeksplicitniji primer je Veštica koja tek nakon preživljenog bola, pronalazi svoj identitet i uviđa užas života. Ona nema ni mladost, ni lepotu, mogućnost ponovnog izbora, a njena želja da se ponovo rodi predstavlja žal za mladošću koju je utrošila na pogrešne izbore, poniženja, odricanja.

Rivalstvo je odlika prisutna kod pojedinih muških likova. Izražavaju ga Uča i Ljutko prema Pospanku i Lovac prema Orliću. Uvek je u vezi sa ženama, mladošću i potencijom.

Ženski likovi su nosioci sledećih sličnosti: sve tragaju za ljubavlju, sigurnost pronalaze pored muškaraca, tretirane su kao seksualni objekti, poseduju mladost i lepotu. Lik Veštice se jedini razlikuje: ona je stara i ružna, drugi je posmatraju kao čudovište i ekscentričnu umetnicu, ali istovremeno – i ona traga za ljubavlju. Priča o sinu Studenu koga je ostavila i koga ne može da vidi, potvrda je njenog sloma, ali i pokazatelj njene krivice i žaljenja za neostvarenom ulogom majke.

#### 11.1.4. Konceptija lika

Najveći deo likova „Broda za lutke“ nema mogućnost izbora, što ukazuje na nedostatak dimenzije širine. Muški likovi dosledno sprovode svoje funkcije u skladu sa svojom psihološkom i socijalnom determinacijom. Patuljci kao društveni otpadnici moraju da vode trivijalne razgovore i da živate fokusiraju na razvrat i poroke, Medvedi kao predstavnici patrijarhalne zajednice moraju da insistiraju na lažnoj porodičnoj hijerarhiji, Žabac kao čuveni umetnik mora da manipuliše mladom i neiskusnom Palčicom, Lovac kao mecena mora da izdržava ženu koja zavisi od njega, Orlić kao mlad mora da poštuje oca. Svaki od ovih likova svojom nepromenljivošću ukazuje na pesimistični stav autorke o položaju čoveka u današnjem svetu.

S druge strane, ženske likove možemo posmatrati kao metamorfoze glavnog ženskog lika. Tumačenjem više likova kao jednog, uviđamo znatnu dimenziju dužine što govori kako u njenom slučaju nije reč o statično koncipiranom liku. Razvojni put glavne junakinje ukazuje kako tek nakon niza patnji i iskušenja, ona dolazi do samospoznaje. Tek u poslednjoj sceni glavna junakinja uviđa kako nije slobodna i kako želi da se ponovo rodi. Ovo saznanje je posledica njenog shvatanja promašenog života.

Od početka do kraja komada Žena traga za ljubavlju i za svojim identitetom, te gledano iz te perspektive, ona ne menja svoj cilj, ipak ona se menja prilikom suočavanja sa različitim situacijama. Prva njena promena je vezana za trenutak kada od Male sestre koja je simbol naivnosti, detinjstva, dečijih strahova postaje Alisa – predmet požude. Druga promena je registrovana u trenutku kada odlazi od kuće i želi da postane deo određene zajednice (Patuljci, Porodica Medved). Treća promena događa se nakon što ona ostavlja dete i počinje da se bavi umetnošću (Palčica, Princeza). Četvrta promena nastaje kada uviđa svoju neslobodu kao Žena i kada kao Veštica identifikuje svoj život kao promašen što eksplicitno potcrtava molbom da se ponovo rodi. U poslednjoj promeni vidimo kako od naivne, nežne žene koja traga za ljubavlju, postaje ogorčena, gruba žena koja želi novu šansu.

Dimenzija dubine je najdominantnija kod Veštica. Svojim spoljašnjim ponašanjem ona pokazuje svoju slobodu, osornost, sirovu prirodu. Veštica šalje poruku da je nekonvencionalna (drži čaše u klaviru), seksualno oslobođena (želi da posmatra seksualni odnos između Ivica i Marice), svađalački nastrojena (posvađala se sa

komšijom), sklona porocima (pijana), haotična (kuća nije sređena), samouverena (Veštica kaže Marici: „Ja sam mnogo velika kučka za tebe.“ (Marković, 2012: 172)) itd. Međutim, u trenucima nervnog rastrojstva, ona toplo i dirljivo govori o Studenu, te ukazuje kako je njen unutrašnji život u kontradikciji sa spoljašnjim ponašanjem. Ona je istinski nesrećna i iskreno govori o svojoj neslobodi. Obraćajući se Studenu, Veštica govori: „Slobodan znači neko ko sledi sebe bez obzira na sve. Ja nisam slobodna.“ (Ibid: 175). Njena želja da „legne u čisto“ i „ponovo se rodi“ govori o snažnoj samospoznaji i saznanju da ona nije istinski slobodna kao što se predstavlja, već potpuno zavisna od sopstvenih izbora i patnji sa kojima je bila suočena živeći u jednom iskrivljenom svetu.

#### **11.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika**

Pod višedimenzionalnim likom podrazumevamo lik čije su osobine preuzete sa više disparatnih nivoa. Veštica je lik čije odlike možemo povezati sa sledećim dimenzijama:

Fizički izgled: ružna i stara

Profesionalni status: slavna umetnica

Ženski status: majka

Prošlost: napustila sina

Ponašanje: nekonvencionalno, divlje, sirovo, poroci, seksualnost

Psihičko stanje: rastrojena, duboko nesrećna

Veštica je kompleksni lik koji je najpre određen svojim imenom. To se podudara sa njenim fizičkim izgledom, jer posredstvom autokomentara saznajemo da je ružna i stara, kao i sa načinom na koji se ponaša – ona pije, voajeriše, viče, psuje; neuredna je, direktna, osorna. Preko njenog monologa saznajemo da je u prošlosti napustila sina, ali i da održava fantazmagoriju u kojoj se sastaje sa Studenom, što je najpre određuje kao pomahnitalu majku, ali i ukazuje na njeno psihičko stanje.

Ako bismo likove Male sestre, Alise, Snežane, Zlatokose, Palčice, Princeze posmatrali kao identitete jednog lika – Žene, onda bismo govorili o višedimenzionalnom liku čija je ambivalentnost sadržana u mnoštvu odlika koje dolaze sa različitih disparatnih nivoa. Svaki od ovih likova iskazuje potrebu za pripadnošću, ali i izraženu želju za individualnošću i priznanjem; one su istovremeno i ranjive i hrabre, i predmet osude i predmet divljenja. Biološki status Žene je označen posredstvom polne determinacije;

prošlost govori o problematičnom poreklu; emotivni status je okreće ka muškarcima, a socijalni status ogleda se kroz inferiornost, odbačenost.

#### **11.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika**

Ženske likove u komadu posmatramo kao umrežene likove Male sestre, Alise, Snežane, Zlatokose, Palčice, Princeze, Žene i Veštice<sup>111</sup>. Njihova potreba da budu svoje i da pronadu svoj identitet s jedne strane, i pripadanje muškarcima s druge, govore o kontradiktornosti u njima. One su dovoljno hrabre i upuštaju se u samostalnu inicijaciju, a istovremeno nesamostalne da se otrgnu od odnosa i veza koji ih unižavaju i ograničavaju što potvrđuje određene ambivalencije u njima.

Za otvorenost glavne junakinje najzaslužniji je lik Veštice. Otvorenost ovog lika proizilazi iz činjenice da postoje nesvodive ambivalentnosti u njenim socijalno i psihološki utemeljenim odlikama. Veštica je čuvena umetnica koja služi kao neki vid ekspanata kojem se dive nove generacije. Međutim, shvatiti je samo kao umetnicu i objekat divljenja, umanjilo bi patnju i bol koje proizilaze iz njene individualne karakterizacije. Pored toga što je umetnica, ona je i majka, obična žena koja nosi krivicu zbog odluke donesene u mladosti. Njena odbačenost od društva, poročnost, problematično ponašanje, zaslužuju društvenu kritiku, ali njena unutrašnja patnja, kajanje, krivica, spoznaja lične tragedije, utiču da je doživimo kao nesrećnu ženu svesnu svog promašenog života.

#### **11.1.5. Karakterizacija**

##### **11.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije**

###### **11.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

O Alisi i Velikoj sestri najviše saznajemo posredstvom dijalozkog komentara. Velika sestra komentaram otkriva kako je Alisa seksualno aktivna i kako je razočarala svoje roditelje. Na samom početku komada se otvara tema o ženskoj krivici prikazanoj

---

<sup>111</sup> Autorka ne navodi lik Veštice kada govori o ženskim likovima koje igra ista glumica. Međutim, jasno je da je reč o liku koji zajedno sa navedenim ženskim likovima čini glavnu junakinju. Pretpostavljamo da je autorka izostavlja u ovom navođenju jer pretpostavlja da će zbog razlike u godinama ovaj lik igrati druga glumica.



kroz osudu seksualno aktivne Alise. Ovo je početni stadijum krivice koja će glavnu junakinju pratiti kroz čitav život, i koja će poslužiti kao značajan element u izgradnji njenog identiteta.

U dijalozima dve sestre mogu se pronaći komentari koji za cilj imaju poređenje ova dva lika. Najznačajniji eksplicitni komentari u vezi sa njihovom prošlošću otkrivaju da je Velika sestra bila zlostavljana od strane dede: „Mene je stalno štipao za dupe kad se napije.“ (Ibid: 126), za razliku od Alise koja se seća kako joj je „deda mazao kosu maslinovim uljem i limunom, pa je dugo češljao.“ (Ibid). I dok Alisa zadržava odlike mlađe sestre: „najdosadnija mala devojčica“, „kupa se da samo što pre završi“, Velika sestra se seća dedinog zlostavljanja, davljenja kučeta, „miriše kao kolačić“, „zna da se pazi“.

Komentari sa strane, izrečeni bez prisustva Snežane, imaju informativni značaj za njen lik. Prva od informacija koju dobijamo iz razgovora Ljutka i Uče je: „Neće da se vraća kući. Posvađala se sa mamom i tatom.“ (Ibid: 131). Ovo je takođe informacija zbog koje lik Alise (koja je razočarala roditelje) povezujemo sa Snežanom. To je ujedno i temelj za posmatranje grupe ženskih likova kao jedan, centralni lik.

Snežana je simbol muške pohote, oni je tretiraju kao seksualni objekat. Uča će reći: „Ti si žgebac, ali si i lutka.“ (Ibid: 136), „Ne znam šta bih dao da mogu da te osetim.“ (Ibid: 137), „Ja zaista ne mogu da podnesem da Pospani jebe takvo meso.“ (Ibid).

Dijaloški komentar izrečen od strane porodice Medveda u odsustvu Zlatokose ima funkciju u izricanju iskrenog mišljenja u vezi sa njom: „Kakva je to devojka? Došla i odmah prespava!“ (Ibid: 142) – za razliku od Zlatokose koja je prespavala, koja puši, nije krštena, ne studira, Medvedić je student, gospodin, njemu je omogućen odmor i bezbrižnost. Pored toga što dobijamo informaciju da je iz perspektive roditelja, Zlatokosa nepodesna, ovakav komentar ima funkciju i u autokarakterizaciji govornika – malograđanstvo i konzervativizam.

Još jedan element poređenja između Medvedića i Zlatokose je polarizovana slika porodica iz kojih dolaze. Komentari o Zlatokosinoj porodici glase: „kratka suknja njene sestre“, „žuti prsti njene majke“, „otac u društvu mladih žena“. Dok za Medu govore:

„Meda će da ima zdravu decu.“, „Medino seme je dobro.“ (Ibid: 145). Funkcija ove dihotomije učestvuje u produbljivanju osećaja krivice kod glavne junakinje.

O Veštičinom liku saznajemo najviše posredstvom komentara sa strane: „Ova je skroz pijana.“, „Izgleda grozno.“ (Ibid: 168), „Odvratna je.“ (Ibid: 170). Istinitost ovih komentara potvrđuju i Veštičini autokomentari: „Ja sam jedna pijana žena kojoj nije sređena kuća.“ (Ibid: 172), „Kako sam ružna...“ (Ibid: 178). Ipak, Ivica menja svoje mišljenje: „Mnogo volim što smo došli ovde. Ona je tako uzbudljiva žena. Ona je neverovatna.“ (Ibid) što odgovara Veštičinom statusu slavne umetnice.

Veštica putem autokomentara ukazuje kako je svesna svoje superiornosti: „Volim što me se plaše mlade devojke.“ (Ibid). Posredstvom komentara izrečenih od strane Veštice, uviđamo neke od odlika koje su značajne za njen lik. Na prvom mestu, tu je informacija da ima sina Studena *koji nije baš kao Ivica* (Ibid: 169) – „On je kao neka biljka“ (Ibid: 177). Potom i niz informacija koje otkrivaju njen identitet žene-majke: „Popucala sam na porođaju.“, „Nemam jajnike.“, „Ja sam njega ostavila.“ (Ibid).

Najznačajniju informaciju o svom karakteru pruža nam Veštica u završnom monologu u kojem traži da se ponovo rodi. Ona umire pevajući o želji da je tata stavi na brod za lutke koji joj je pravio kada je bila mala, želi da nalik njenim lutkama bude ukrcana na taj brod i da kao i one pronađe mesto gde će joj zameniti istrošene, razorene delove. Monološki komentar je u funkciji ukazivanja na njen promašen život, ali i veliku ljubav prema životu, bez obzira na njegove užase i strahote.

#### **11.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Autorka svojim likovima dodeljuje imena poznatih likova iz bajki čime ukazuje da je reč o arhetipskim likovima. Ovim postupkom, autorka naglašava pojedine odlike kao što su znatiželja i potraga za identitetom (Alisa), izolovanost iz porodice (Snežana), potraga za pripadnošću (Zlatokosa), potraga za ljubavlju (Palčica), nežnost i potreba za zaštićenošću (Princeza), grubost i odbačenost (Veštica).

Svaki od Patuljaka nosilac je karakterišućeg imena. Pojedine odlike modifikovane su u skladu sa odlikama same drame. Tako Uča umesto mudrosti i znanja pokazuje dokonost, Ljutko agresiju i seksualnu frustraciju, a autorka dominantnu odliku Pospanka objašnjava uz pomoć njegove narkomanske zavisnosti. Negativne osobine, autorka

objašnjava didaskalijom koja glasi: „Družina od zla oca i gore majke, siročići, narkomani, bludnici, proleter.“ (Ibid: 120).

Žabac je lik preuzet iz Andersenove „Palčice“, te oslikava lik koji nasilno želi da prisvoji ono što mu po prirodi ne pripada. Lovac je predator, kao i Žabac, želi Princezu koja mu prirodno ne pripada. Sličnost između ova dva lika potvrđuje i autorka dodajući da ih može igrati isti glumac.

Imena Ivica i Marice ukazuju da je reč o mladima koji su gurnuti u svet kako bi se suočili sa njegovim užasima što se najbolje vidi u njihovim nedoumicama i nesigurnostima prilikom susreta sa Vešticom. Takođe, oni su objašnjeni kao „mladi obožavatelji“ (Ibid) što najpre pruža informaciju o njihovim godinama starosti, ali i o njihovom odnosu prema Veštici.

Autorka uz lik Medvedića stavlja instrukciju: „fin dečko i otac Ženinog deteta“ (Ibid) na taj način ironizuje njegovu infantilnost i kukavičluk, a objašnjavajući likove Medveda sa prefiksom Mama i Tata, jasno je da je njihova funkcija u službi karakterizacije najmlađeg člana porodice Medveda, te da iako je otac, Medvedić je istovremeno i „dečko“ zavisano od roditelja.

Kod druge grupe likova uočena je pojava opštih imena: Velika sestra, Mala sestra, Žena, Majka. Ovakva imena su karakterišuća, jer u prvi plan stavljaju jednu dominantnu odliku. Ime Žena služi kako bi se naglasila univerzalnost ovog lika, te da može biti reč o bilo kojoj ženi, jer ga suštinski određuje pol, a kao što smo i imali prilike da vidimo, i odlika „ženske krivice“.

### **11.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

#### **11.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

U „Brodu za lutke“ su registrovani sledeći scenski prostori: prostor dečije sobe („Kolibić“), prostor kuće Patuljaka („Šuma“), stan porodice Medveda („Pećina“), Žapčeva jazbina („Močvara“), Lovčev stan („Gnezdo“), prostor ispred stana Orla i Žene, stan Žene i Orla („Tamni vilajet“), šuma, Veštičina kuća.

Unutrašnji prostor kuće ima funkciju u karakterizaciji likova kojima prostor pripada. Naziv „dečija soba“ je u kontradikciji sa scenografskim rešenjem prostora, jer umesto igračaka i topline doma kakav je uobičajen za prostore u kojima borave deca,

autorka ga je zamislila kao prostor ispunjen senkama odraslih ljudi koji u rukama imaju torbe, noževe, svinjske glave, vile. Na naturalističkom planu, ovakav prostor nam sugerira užase i strahove kod dece koja tu borave, a na simboličkoj ravni implicira prekinutu dečiju bezbrižnost i strahote odraslog doba koje ih sprečavaju da budu deca. Autorka naglašava kako zavesa razdvaja decu od roditelja. Podeljeni prostor ukazuje na nezaštićenost dece. Isti prostor postoji i u narednoj sceni – „Put“, jedina izmena je nedostatak zavese što potvrđuje kako Alisa i Velika sestra više nisu deca, već počinje njihov razvojni put što potvrđuje i njihov dijalog o seksualnosti. Takođe, autorkina ideja da dečiju sobu ispunjava brojna i raznolika scenografija, utiče na poigravanje sa onim što Lemana naziva „gustina znakova“ (Leman, 2004: 115) odnosno, u ovom slučaju, višak scenografskih elemenata. Višak znakova utiče da recepijent ne može da opaža svaki znak pojedinačno, već navala i visoka koncentracija datih znakova uzrokuje da gledalac/čitalac prima prevashodno celokupni utisak nastao sintezom svih zbijenih znakova na sceni.

„Šuma“ je naziv scene u kojoj se pojavljuju Patuljci, a koja je, kontradiktorno naslovu, smeštena u zatvoreni prostor trpezarije. Nasuprot prostoru šume (kako se naziva scena) nalazi se scenski prostor koji ukazuje na prljavštinu, vlagu, nehigijenu: „Sanduci sa oružjem i vreće sa ko zna čim. Pocrneli miljei i polupane šolje. Vlaga.“ (Marković, 2012: 129). Na naturalističkom planu ovakav prostor reflektuje činjenicu da u njemu žive samo muškarci kojima nije stalo do urednosti. Simbolički, ovakav prostor ukazuje na sve mračne stvari koje se tu dešavaju: narkomanija, dokoličarenje, nasliništvo, razvrat, kriminal. Ovaj prostor precizno karakteriše niske strasti, poročnost, pasivnost.

Stan Medveda je scenski prostor na kojem se otkriva lažno moralisanje malograđanske porodice Medveda. Sređen stan ukazuje kako je reč o o brižnoj i urednoj porodici, ali istovremeno autorkin komentar da se Zlatokosa i Medvediće nalaze ispod pokrivača, svedoči da je reč o likovima koji idealizuju svoju bezgrešnost i žive dvostrukim merilima.

Žapčeva jazbina je scenski prostor koji ukazuje na luksuzan i pomalo nekonvencionalan (Palčica ne zna gde da sedne) način života koji vodi Žabac. Mnogo đakonija, jastučići i divan odgovaraju Žapčevom statusu poznatog umetnika. Činjenica da je Palčici neprijatno i da ne razume ovaj prostor, govori o njihovoj prirodnoj nekompatibilnosti.

Scenski prostor Lovčevog stana objašnjen je samo jednim komentaram koji se odnosi na radnju likova prisutnih na sceni koji dvogledom posmatraju drugu zgradu. Radnja u datom prostoru implicira želju ovih likova da budu neko drugi. Istovremeno, dvogled je prozor u drugi svet, pomoću kojeg njih dvoje mogu da maštaju o tuđim životima i tako pobegnu od sopstvenog. Uživajući u pogledu na druge ljude, oni potvrđuju da jedno drugom nisu primarni. Oni koriste jedno drugo kako bi pokušali da dosegnu taj drugi svet kojem streme. Lovac koristi Princezu da bi potvrdio svoju muževnost i potenciju, a ona koristi Lovca „kako bi uživao u njoj i njenom daru“.

Prostor ispred kuće Orla i Žene odgovara Ženinom vizuelnoj prezentaciji. Ona je samo u gaćicama što ukazuje na njenu ogoljenost, iskrenost, nezaštićenost u trenucima dok moli Orla da jeпусти unutra. Unutrašnji prostor kuće predstavlja intimni prostor u kojem dele svoje strahove i istine. Sado-mazohistički dijalozi o ljubavi i mržnji oslikavaju taj prostor koji se razliva u spoljašnji prostor i prostor kuće. Baš kao što se oni fizički premeštaju iz spolja u unutra, tako se i njihovi odnosi menjaju iz grubosti, prebacivanja, mržnje i osude u ljubav, strast, razumevanje. Scena koja se odvija na ovom scenskom prostoru zove se „Tamni vilajet“ što implicira izvesni gubitak.

Prostor šume ilustrovan je sledećim sadržajem: „Drveće zavija, kao da neko vrišti, kao da dete plače kao da se smeje neka žena, ne zna se kako, ali ledi krv.“ (Ibid: 166). Prostor šume u sceni „Ivica i Marica“ se može poistovetiti sa „demoniskim hronotopom zla“ (Ajdačić, 2007)<sup>112</sup> na kojem se pojavljuje i lik Veštice. Dvoje mladih, Ivica i Marica, se kreću ovim nepoznatim, zastrašujućim prostorom što ukazuje na potencijalne užase koji će im se dogoditi. Takođe, s obzirom da prostor šume vodi do Veštice, možemo ga tumačiti i kao simbolizaciju njenog života – užas samospoznaje i bezizlazni svet.

Prostor unutar kuće odgovara ambijentu spoljnog prostora. Neurednost, razbacane stvari, čaše u klaviru govore da tu živi osoba kojoj nije stalo do podrazumevanih oblika ponašanja što odgovara shvatanju ekscentrične umetnice kakva je Veštica. Na simboličkom nivou, haotičnost prostora odgovara i njenoj haotičnoj psihi – nerazlikovanju istine od iluzije. Za razliku od haotičnog prostora prizemlja u kojem se odvijaju grešne radnje: seksualni razvrat, pijanke, filozofski razgovori, nalazi se drugi prostor koji asocira na neukaljanost i nevinost napuštenog deteta. To je prostor uz

---

<sup>112</sup> <http://www.rastko.rs/rastko/delo/10038>

stepenice koje vode do osvetljene sobe u kojoj „boravi“ Studen i predstavlja prostor skrivene radnje. To je prostor u kojem Veštica postaje majka i istinski srećna, jer može da održava iluziju u kojoj je sa svojim detetom koje je napustila. Maričino zapažanje da je „gore kao ukras za jelku“ (Marković, 2012: 167) uključuje mnoštvo asocijacija u vezi sa ovim prostorom, a koje se odnose na toplinu, porodičnu idilu, praznično okupljanje.

U skladu sa činjenicom da su likovi preuzeti iz bajki, oni imaju izražene, arhetipske osobine. Uča je lik čije ponašanje je praćeno sledećim pojavama: pametovanje, filozofiranje, dokoličarenje, konzumacija alkohola, upotreba žargona, perversnost i vulgarnost. Ljutkovo ponašanje je uvek u vezi sa frustracijama, nasilništvom i agresijom: bije sve po kući, razbacuje stvari, preti, itd. Pospanko se stalno žali kako je umoran, a njegovo odustajanje i neambicioznost odgovaraju njegovom statusu narkomana i neradnika. Ponašanje porodice Medveda je praćeno hvalisanjem, optuživanjem, površnošću. Oni su uštogljeni, licemerni, opsednuti pravilima, lepim ponašanjem i potpuno oslikavaju jednu malograđansku porodicu.

U drami je mapirano deset songova. Songovi se izvode na kraju svake scene, a u dva slučaja na početku. Funkcija songova je da, pored toga što predstavlja poetizovanje scene koja je prethodila, istovremeno učestvuju u karakterizaciji likova koji interpretiraju određeni song.

U prvom songu koji izvodi Majka, pesma deluje kao dečija, igra se glasovima Ć i Č, u njoj preovladavaju deminutivi, rima, simploha, epifora. Nasuprot funkciji uspavanke<sup>113</sup> u folklornoj tradiciji da svojim magijskim dejstvom obezbedi detetu miran san, ova uspavanka sadrži elemente horora i kao takva utiče da deca imaju nemirne i ružne snove. Pesma govori o tome da deca više nemaju kuću, da su im sve ljudi odneli. Najistaknutiji deo pesme je refren koji kaže: „boli, boli, trpi“ (Ibid: 123). Ovim songom se poetira surovi svet glavne junakinje koji će boleti, ali gde je jedini način preživljavanja, trpljenje tog bola.

U drugom songu „Gazdarica“ Velika sestra govori o skupom životu, čistaču za bazen, bogatom, glupom gazdi i deci koja će biti dečaci. Ovde uviđamo želju za

---

<sup>113</sup> „Namenjena detetu, ona sadrži želje za zdravlje i srećnu budućnost, prožeta je verom u blagotvorno i samostalno dejstvo reči.“ (Živković, 2001: 907).

luksuzom i metarizacijom, kao osnovne odlike ovog dramskog lika. U songu se koriste stilske figure ponavljanja poput: aliteracije, asonance, epifore.

U trećem songu uočen je disbalans između sadržine i forme. Song „Devojčice“ ima formu brojalice koja je u neskladu sa sadržinom koja govori o devoćicama kao o simbolima razvrata. Ovaj song predstavlja poetizovanu priču o potrazi muškarca za ženom čime se ironizuje položaj žene. Posredstvom ovog songa, uviđamo da će glavna junakinja predstavljati seksualni objekat muškarcima koji će je pratiti kroz život.

Patuljci pevaju i četvrti song koji je Milena Marković nasloвила kao „Poskočicu“, tu su sadržina i forma u balansu, ukoliko uzmemo u obzir šta je to poskočica<sup>114</sup>, a da Patuljci govore da se raduju *maloj pilici*, a zapravo ispoljavaju seksualne pretenzije.

Peti song „Dole“ problematizuje položaj društvenih marginalaca i njihovu tužnu sudbinu.

U šestom songu, porodica Medveda govori o gadnoj krvi, grehu, zlu, optužujući Zlatokosu što je rodila deformisano dete. Surov tekst dosledno oslikava život glavne junakinje i karakteriše poremećenost obrazaca po kojima živi porodica Medveda.

Sedmi song pod nazivom „Song za sina“ je lišen stilske natrpanosti, čist, jednostavan, i kao takav, oslikava devijantnost društva koje odbacuje slabašno, nemoćno biće.

Osmi song koji izvodi Palčica, govori o uspinjanju na društvenoj lestvici, ali i padu na moralnoj. Sličnu poruku nosi i song „Svet je tvoj“.

Deseti song koji izvode Princeza i Orao se zove „Song o proždiranju“ pokazatelj je sado-mazohističkog odnosa para koji levitira između ljubavi i mržnje, života i smrti.

#### **11.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Autorka je koristila implicitnu tehniku karakterizacije tako što je isticala sličnosti i razlike između likova.

U središtu pažnje nalazi se razvojni put glavne junakinje koja prolazeći kroz različite situacije, otkriva niz identiteta koji na kraju formiraju jedan kompleksni identitet. Zajedničko za sve ove žene je da tragaju za ljubavlju i pripadničtvom: Alisa želi da bude lepa kao njena starija sestra, Snežana želi da se uklopi među Patuljke, Zlatokosa

---

<sup>114</sup> Erotsko svodi na grubo čulno u šaljivoj, podrugljivoj ili grotesknoj interpretaciji.

želi da postane deo porodice Medveda, Palčica želi da se dopadne Žapcu, Princeza mašta da se njena umetnost dopadne Lovcu, Žena želi ljubav sa Orlom, Marica želi da je Ivica voli, a Veštica želi da bude majka detetu koje je napustila.

S druge strane, muški likovi zadržavaju stavove koji počivaju na principu androcentrizma. Patuljci smatraju da je Snežanina dužnost da „pravi kolače“ i da ih seksualno zadovolji (Ibid: 131), Medvedi smatraju da je Zlatokosa kriva zbog rođenja bolesnog deteta, jer ima „gadnu krv“ (Ibid: 145), Žabac smatra da „žene ne treba da se bave umetnošću“ (Ibid: 180), Lovac da je Princezina dužnost da prihvati da on „ne želi da ima decu“ (Ibid: 161). Iz ovoga možemo zaključiti kako je osnovni polaritet u drami zasnovan na liniji sukoba između muškarca i žene.

## 11.2. Analiza leksike i govora

Uloge Male sestre, Alise, Snežane, Zlatokose, Palčice, Princeze i Žene namenjene su jednoj glumici što pretpostavlja niz zajedničkih odlika likova. Između ostalog, zajednička referentna tačka je govor koji je senzibilan, nežan, na trenutke – pesnički. One govore jezikom koji potvrđuje njihovu nesnađenost i permanentnu potragu za svojim identitetom.

Za razliku od njih, ostali ženski likovi (Majka, Mama Medved, Veštica<sup>115</sup>, Marica) govore specifičnim govornim stilom koji ih diferencira od ostalih likova koji čine glavnu junakinju, a istovremeno zauzima značajno mesto u njihovoj karakterizaciji. Velika sestra je lik koji govori buntovno, ogorčeno, direktno. Ona koristi prost rečnik kada govori o seksualnosti (na primer „Ja sam mu izdrkala.“ (Ibid: 125)), ali i veoma naturalističke opise u svakodnevnom razgovoru („Ti se kupaš da što brže završiš, da ti se ne zalepe gaće, a ja se trljam svuda (...)“ (Ibid: 127).

Majka je lik kod kojeg je zapažena upotreba kontradiktornih elemenata u govoru. Tako na primer Majka peva uspavanku koristeći elemente horora; izražava roditeljsku ljubav, ali istovremeno šalje direktnu poruku kćerkama o razlici između dečaka i devojčica.

---

<sup>115</sup> Iako je Veštica deo identiteta glavne junakinje, Veštičin govor je drugačiji jer je u pitanju lik junakinje nakon što je doživeo samospoznaju.



Govor Mame Medved je odraz njene društvene determinacije. Ona koristi eufemizam kao stalni elemenat svakodnevnog govora, trudi se da bude odvažna i odmerena, a odabranim vokabularom i rečeničnim konstrukcijama kojima želi da naglasi svoju uzvišenu prirodu, postiže suprotno – uočavamo njenu zajedljivost, malicioznost, sitničavost. Govorna ponavljanja uočena kod ovog lika su: „strašno“ i „užas“ kojima pokušava da izrazi svoje naočito vaspitanje, kulturu i visokomoralnost (nasuprot Zlatokosi), a istovremeno, njeni postupci i potenciranje Ženine krivice ukazuju da je reč o liku sa negativnim odlikama.

Veštica je lik čiji se govor menja sa razvijanjem dramske radnje. Na početku svog pojavljivanja, ona govori veoma ljubazno, koristi deminutive (dečica, ormarić) i hipokoristike (sin, duša). U drugoj fazi dolazi do metamorfoze njenog govora, kada koristi hipernaturalističke opise („Ja kad pijem meni radi mozak, a pišam često, popucala sam na porođaju. A nemam ni jajnike. Našli su mi koščice u jajniku kad su mi vadili. To sam verovatno pojela blizanca, bila sam jača. U drugom su mi našli najlon kesu.“ (Ibid: 171)), pežorative (kreten, kučka), skatološke vulgarizme (govno), psovke („Jebem li ga neću da ti kažem.“ (Ibid: 173)). U svom poslednjem monologu, Veštica govori jezikom deteta koji odlikuje visok stepen emotivnosti, upotreba deminutiva, hipokoristika, anafora i epifora. Monolog upućuje svom ocu i njena molba da se ponovo rodi u sebi sadrži snažne emocije poput očaja, tuge.

Govor Patuljaka je karakterističan po velikom broju psovki i vulgarizama. Njihov udeo u psovanju je 69,44%, potom sledi Veštica sa udelom od 13,89%, i ostali likovi imaju udeo od 16,67%. Veliki broj seksualnih psovki koje koriste su pokazatelj statusa žene iz perspektive muških likova. Patuljci Snežanu posmatraju kao seksualni objekat o čemu svedoči upotreba vulgarizama kao zamena za izraze koji označavaju seksualno opštenje, felacio, a objektivizaciju žene potvrđuju nazivajući je „mesom“, „mladom picom“. Jedan od najeksplicitnijih pokazatelja njihovog odnosa prema ženama je song „Devojčice“ u kojem jasno stavljaju do znanja da im je žena potrebna kako bi radila kućne poslove („hoćemo kolače“) i kako bi ih seksualno zadovoljavala („hoćemo da nam popuši“).

Za Patuljke je karakteristična i upotreba žargona što odgovara njihovoj socijalnoj determinaciji – pripadnici geta, socijalni otpadnici, narkomani, alkoholičari, razbojnici.

Tako su izrazi poput *samiška*, *čuka vremena*, *opeglati*, *ušikati se*, *geknuti*, *omrčiti*, *pilica*, *metar*, *ćale*, *skinuti mrak*, *fora*, *gajba*, sastavni elementi njihovog svakodnevnog diskursa.

Govor muških likova služi najpre kao sredstvo autokarakterizacije, a potom i kao sredstvo u stvaranju kontrasta između njih i njihovih konfiguracijskih parova. Pored toga što govor muških likova pruža informacije o njima, uviđamo da je funkcija ovakvog govora i karakterizacija ženskih likova posredstvom kontrasta – Snežana je neko ko ne pripada tom svetu otpadnika, nežna je, neiskvarena, naivna, neporočna za razliku od Patuljaka. Takođe, ovaj jezik ukazuje kako je urušen status žene u svetu muškaraca, jer je najveći broj pežorativnih konstrukcija i vulgarizama upućen na račun žena.

Žabac koristi stručne termine, komplikovane i nejasne rečenične konstrukcije („Tako je realistično, a opet kao zamagljeno...“ (Ibid: 149), „Mislim da ste vi od onih retkih iracionalnih bića koja malo jesu svesna, a malo i ne.“ (Ibid: 150)). Osim što dobijamo utisak o Žapcu kao o prepotentnom, izveštačenom, prevejanom, nekom ko voli da pametuje, istovremeno se ističu sledeće kontrastne odlike Palčice: skromnost, lakovernost, prostodušnost.

Lovac je lik koji pretežno koristi imperativ i direktno otkriva planove koje ima za Princezu iz čega zaključujemo njegovu autoritativnost i potrebu za kontrolom. Takođe, to nam otkriva da je Princeza pasivna, podložna manipulaciji, inferiorna.

Govor muških likova se značajno razlikuje u odnosu na govor ženskih likova. Ovakvo poređenje ima za cilj da pokaže zavisnost ženskog lika u odnosu na muški tj. da naglasi kako su muškarci uticali na razvoj i formiranje identiteta glavne junakinje<sup>116</sup>. Njihova dominacija, autoritativnost, uticali su na njeno povređivanje, grehove, gubitke, i oformili jedan kompleksan skup elemenata koji su je načinili autentičnim bićem sa svešću o tome ko je i šta je propustila.

### **11.3. Drama „Brod za lutke“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

Drama „Brod za lutke“ je komad koji u središte pažnje postavlja razvojni put žene od detinjstva do starosti što upućuje na postojanje veze između sveta drame i određenih

---

<sup>116</sup> Čak i poslednji monolog glavne junakinje je upućen ocu, a ne majci.

problema sa kojima se suočava žena u svetu stvarnosti, ali bez obzira na postojanje pomenute veze, cilj ovog rada nije puko povezivanje feminističkih teorija i sveta drame, već pronalaženje određenih pojava koje se mogu tumačiti isključivo kao simptom, a ne kao refleksija pojava registrovanih na planu društvene stvarnosti.

Izdvojili smo sledeća feministička pitanja koja operiraju i na nivou drame: rodne uloge u patrijarhalnom društvu, rodne uloge u svetu umetnosti i seksualna objektualizacija žene. Pitanje koje se odnosi na položaj žene u svetu umetnosti je možda nainspirativniji segment povezivanja društva i drame, jer činjenica da je dramu napisala žena donosi autentičnu perspektivu žene u umetnosti i mogući razlog njenog odabira glavnog lika sa kojim deli polnu i profesionalnu determinaciju.

### **11.3.1. Rodne uloge u patrijarhalnom društvu**

Drama „Brod za lutke“ je specifična, jer mnoštvo ženskih likova ujedinjuje u jedan i tako pruža uvid u razvojni put glavne junakinje. Kroz pomenutu dramu uviđamo sve prepreke i teškoće sa kojima se susreće jedna žena u društvu koje je okrenuto muškarcima i koje počiva na heteronormativnoj matrici.

Odbacivanje i marginalizacija žene samo zato što se ne uklapa u poželjne rodne uloge je odraz mizoginije. Valić-Nedeljković obrazlaže mizoginiju kao: „koncept koji objašnjava funkcionisanje održavanja patrijarhalne strukture i marginalizaciju žena kroz diskurzivnu realnost i svakodnevne prakse.“ (Valić-Nedeljković, 2005)<sup>117</sup>. U slučaju drame Milene Marković i njene glavne junakinje Žene, vidimo kako je marginalizacija žena snažno ukorenjena praksa koja predstavlja osnovni instrument u održavanju rigidnih patrijarhalnih zakona koji vladaju u komadu.

Ženski likovi u ovoj drami ukazuju kako se sindrom ženske krivice produbljuje, te kako su ženski likovi stigmatizovani ako se odluče za put koji nije u skladu sa očekivanim društvenim normama. Kod Velike sestre se to manifestuje slobodnom seksualnošću i manipulacijom zasnovanoj na polnoj determinisanosti, kod Snežane odlukom da napusti porodicu i bude samostalna, kod Zlatokose u sudbini da rodi bolesno dete. Lik Veštice je možda najilustrativniji primer kako društvo odbacuje ženu samo zato što je drugačija i ne prihvata pravila koja su joj nametnuta. Svaki od ovih ženskih likova

---

<sup>117</sup> [http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLVIII\\_4/06/html\\_ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLVIII_4/06/html_ser_lat)

ispoljava ponašanje ili osobine koje je udaljavaju od društveno namenjene rodne uloge što rezultira njenom odbačenošću i ličnom nesrećom, a što dalje ukazuje kako je autorka svet drame svesno oblikovala kao patrocetričan i strogo podeljen po rodnim ulogama. Međutim, kada je u pitanju odbačenost ovih ženskih likova, ne možemo govoriti isključivo o marginalizaciji, jer nije reč samo o odbacivanju zato što su drugačije, već je reč o mizoginiji – „institucionalizovanoj fobiji“ (Valić-Nedeljković, 2005) koja istovremeno glorifikuje ženu-majku, ženu-domaćicu, ženu-sveticu, a druge kategorije isključuje i smatra nepodesnim. Naime, za razliku od marginalizacije, pojam mizoginije je prema Valić-Nedeljković širi pojam, jer uključuje određene kontadiktornosti i ambivalencije – pored toga što uključuje negativne predstave o ženi, uključuje i krajnje pozitivne (idealističke) slike žene, odnosno mitove o ženama koji su prisutni u patrijarhalnom društvu i koji su podržani od strane takvog društva, a mogu biti pozitivni ili negativni. U radu Lidije Vasiljević koji govori o arhetipskom viđenju žene u braku nalazimo da „mitovi reflektuju tu udvojenost straha i divljenja (...)“ (Vasiljević, 2008: 99). Svako odstupanje od onoga što se smatra pozitivnim mitom o ženi – čestitost (Velika sestra), lojalnost porodici (Snežana), majčinstvo (Zlatokosa), lepota i nežnost (Veštica) – donosi isključenost i osudu.

Porodica Medveda predstavlja tradicionalnu nuklearnu porodicu zasnovanu na patrijarhatu. Članovi ove porodice su stereotipni predstavnici rodnih uloga unutar patrijarhalne porodice što autorka posebno naglašava pretvarajući ih u karikaturu. U sceni susreta članova porodice Medveda i Zlatokose prepoznaje se patrijarhalno shvatanje uloge žene unutar porodice. Prema njima funkcija žene je rađanje i reprodukcija posredstvom kojih je jedino moguće zaslužiti poštovanje ostalih članova u porodici; žena koja poseduje seksualnost bez primarnog cilja – reprodukcije, je oličenje promiskuiteta i greha. Ovakav stav je u skladu sa falocentrizmom, jer iako roditelji porodice Medveda Zlatokosu zbog noćenja kod momka kategorišu kao grešnu, oni ne potežu pitanje njegove „odgovornosti“.

Neispunjavanjem osnovnog zadatka žene (rađanje zdravog deteta) koji je oličen u činjenici da je Zlatokosa rodila bolesno dete, ona je obeležena kao nepodobna. Motiv ženske krivice zbog bolesnog deteta je najegzaktniji primer razlike zasnovane na rodu, jer porodica Medveda ne razmatra mogućnost muške ili zajedničke uloge muškarca i žene u

reprodukciji. Motiv bolesnog deteta uveden je da bi se produbila priča o ženskoj krivici. Mama Medved svu odgovornost prebacuje na Zlatokosu, a svojim ponašanjem ukazuje na sramotu zbog bolesnog unuka. Autorka na ovaj način pruža oštru kritiku društvu koje mentalnu bolest i/ili invaliditet smatra nepoželjnom društvenom kategorijom, a krivicu i odgovornost prebacuju isključivo na ženu. „Porodična stigma sadrži stereotipe okrivljavanja, sramote i kontaminacije. Okrivljavanje se odnosi na loše roditeljske veštine koje su dovele do pojave mentalne bolesti kod člana porodice.“ (Milačić-Vidojević, Dragojević, 2011: 327). Milena Marković je u postavci svojih likova otišla korak dalje, oblikujući dramu tako da je predmet osude doveden isključivo u vezu sa majkom, jer se njena sposobnost rađanja stereotipno smatra uslovom za snažniju vezu sa detetom, pa je samim time i njena uloga krivca intenzivirana.

Pitanje uloge u roditeljstvu sa stanovišta feminisitčkih teorija je uvek bilo u pravcu određivanja majke kao značajnijeg, a samim time i odgovornijeg roditelja. O tome svedoči insistiranje na postojanju majčinskog instinkta, dok se o očinskom gotovo i ne govori, potom u činjenici da se uloga oca u roditeljstvu ogleda u „održavanju života (postojanja) porodice“ (Vasiljević, 2008: 114), dok majka obavlja sve funkcije od bioloških, pa do socijalnih, kao i to da su poremećaji majčinske funkcije ispitivani sa stanovišta prirodnih i društvenih nauka, dok se poremećaji očinstva ne prepoznaju, osim u rigidnim primerima kakvo je nasilje i seksualni delikti (Ibid). Ovakav poredak unutar tradicionalne porodice uključuje prisustvo odgovornosti, a potom i krivice koja je pripisana isključivo ženi što prepoznajemo i unutar drame – iako je Medvedić otac, njegova uloga se isključuje: „njegovo seme je dobro“, a sav pritisak odgovornosti ostaje na Zlatokosi.

Pored toga što je umetnica, Veštica je nosilac još jednog identiteta – majke bolesnog deteta<sup>118</sup>. Ovakav ženski lik autentično ukazuje kako represivni patrijarhalni sistem koji operira na planu ove drame, neidealne tipove majki smatra nepoželjnim društvenim kategorijama. Pored toga što društvo marginalizuje ovakve tipove majki, istovremeno je i uzročnik njihovog sloma koji ih još dublje gura u područje neprihvatljivog: „psihička devijacija majki odraz je društvene prisile, koju nisu mogle da

---

<sup>118</sup> Naravno i lik Veštice je integralni deo identiteta glavne junakinje Žene, pored drugih ženskih likova kao što su: Mala Sestra, Alisa, Snežana, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena.

prevaziđu, niti izdrže.“ (Tomić, 2014: 195). O tome govori i Lidija Vasiljević razmatrajući arhetipski lik veštice: „(...) budući da je neudata i bez dece, veštica je opasna. Ona je moćna i nezavisna, te je zbog toga po pravilu kažnjena.“ (Vasiljević, 2008: 99). Iako lik Veštice nije bez dece, njen status majke bolesnog deteta još intenzivnije se svrstava u nepoželjnu društvenu kategoriju, a njena kazna nastoji da bude još teža i eksplicitnija. Lik Veštice, pored toga što svojim ponašanjem odstupa od tradicionalno namenjenih rodnih uloga, to čini i svojim izgledom. Ona je nemarna prema svom fizičkom izgledu, stara i ružna, čime se intenziviraju uzroci osude koja joj stiže od društva – na prvom mestu to se tumači kao prkos društvu koje ženu vrednuje kroz mladost i lepotu, a s druge strane takva vizuelna prezentacija povlači pitanje o preuzimanju odlika koje prema heteronormativnom društvu nisu pripadajuća ženi.

Takođe, postupci Mame Medved otkrivaju niz stereotipnih odlika koje društveno ustrojstvo unutar drame pripisuje kao poželjne u ponašanju majki. Ona je zaštitnički nastrojena prema sinu, stvarajući kod njega osećaj prema kojem će on idealizovati svoju majku i automatski preuzimati njen stav. Ovakav odnos između majke i sina zasnovan je na „platonskoj incestuoznosti“ (Tomić, 2014: 200-202), a odlikuje se nespremnošću majke da sinu dopusti samostalnu inicijaciju u svet, odupiranjem prirodnom činu dolaska potomstva, pronalaženjem izgovora za nepodobnost „druge žene“, potrebom da sina zadrži za sebe. Tako na primeru porodice Medveda i Zlatokose uočavamo kako najmanja društvena zajednica koju predstavlja porodica, širi i održava stereotipe i predrasude prema ženama. Odobravanjem ovakvog oblika ponašanja učvršćuje se heteronormativni sistem koji je uvek u znaku višeg vrednovanja jedne strane binarne opozicije muško-žensko.

### **11.3.2. Rodne uloge unutar umetnosti**

Pitanje veze između roda i umetnosti je od esencijalnog značaja za diskusiju o emancipaciji žene, kao i o evoluciji ženskog lika. Posredstvom lika Veštice moguće je naslutiti pojedine simptome pojava u društvenoj stvarnosti koje se odnose na poziciju žene unutar umetnosti.

Najznačajnija promena u kontekstu odnosa umetnosti i roda jeste pokretanje novih tema i motiva, kritika tradicionalne reprezentacije žene i promena položaja žene u

umetnosti koja nije više samo objekat, već i subjekat umetničkog delovanja (Kojić Mladenov, 2011: 425, 426). Žene su kroz istoriju tragale za svojim mestom unutar umetnosti i suočavale su se sa marginalizacijom, pogrešnom autorizacijom dela, cenzurom, nedostatkom adekvatnih izvora edukacije za žene i dr. (Ibid: 426). Feminizam prvog talasa je ženama omogućio prodor u umetničke škole i druge obrazovne institucije, ali ih još uvek nije integrisao u srž umetničke prakse. Tek u periodu 60-ih godina XX veka dolazi do povezivanja feminističke prakse i umetnosti što dovodi do revolucionarnih promena u poziciji žene i ženskih pitanja u umetnosti. U tekstu koji nosi naziv „Izvođenje ženskog identiteta u konceptualnoj umetnosti“, autor problematizuje stav patrijarhalnog društva koje umetnika vidi kao belog muškarca i naglašava problem „nevidljivosti“ žene umetnice – „Krivica za podređen položaj žena, kao i drugih marginalizovanih grupa, ne izvire iz njihovih različitih bioloških odlika, već u institucijama i obrazovanju koje preferiraju bele muškarce u oblastima nauke, politike i umetnosti.“ (Maravić, 2011: 4)<sup>119</sup>.

U „Brodu za lutke“ možemo da vidimo težak položaj žene umetnice i kako autorka potezanjem ovog pitanja, problematizuje položaj umetnice, odnosno posredstvom svoje junakinje implicira i postojanje određenih praksi u društvenoj stvarnosti.

Žabac je simbol belog muškarca umetnika, a njegov uspeh je u vezi sa društvenim stereotipom prema kojem je umetnik prevashodno beli muškarac<sup>120</sup>. Umetnički uspeh i slava Žapca rezultat su muške moći koja je reflektovana u poželjnim rodnim osobinama muškarca – on je kreator, invazivan, spretan, individualac. Istovremeno, on je i arogantan, samopouzdan, agresivan i tašt. Samopouzdanje muškarca umetnika je intenzivirano društvenom potvrdom o njegovoj naturalizovanoj pripadnosti području javnosti – umetnosti i stvaranja. To možemo da vidimo i u njegovom otvorenom androcentričnom stavu da ženama nije mesto u umetnosti: „Žene ne treba da se bave umetnošću. To ih pojede, nemaju bazu.“ (Marković, 2012: 180)<sup>121</sup>. Možemo pretpostaviti kako je „baza“ zapravo podloga sačinjena od niza odlika koje se tradicionalno pripisuju muškarcima.

---

<sup>119</sup> <http://www.vojvodina.com/art/>

<sup>120</sup> Za ovaj rad će akcenat biti na njegovom rodnom identitetu, dok ćemo zbog kulturoloških ograničenja, pitanje rase staviti u drugi plan.

<sup>121</sup> Žabac ovo govori Palčici koja je na početku umetničke karijere što svedoči o njegovom nipoštašavajućem odnosu prema ženi u umetnosti, te o društvenim stereotipima vezanim za početak umetničke karijere kada je u pitanju žena.

Kao njegov pandan, a istovremeno i opozit, javlja se lik Veštice, žene-umetnice. Veštica se odlučila za nekonvencionalni život, kakav je život umetnice, koji često nailazi na osudu okoline. Njena sloboda se tumači kao nepoštovanje namenjenih uloga u društvu što automatski izaziva gnev i prezir okoline. Veštica je karakteristična po nizu osobina koje po tradiciji rodnih uloga pripadaju muškarcu – ona je samostalna, slobodna, nekonvencionalna, aktivna, individualac. Njena stvaralačka energija je ekvivalentna moći muškarca, baš kao što je i njena autodestruktivna priroda posledica nikad neraščišćene odgovornosti prema svom identitetu majke. Kako se njeno ponašanje diferencira od onoga što joj društvo namenjuje, ona je okarakterisana kao luda, nepodobna, što za posledicu ima njenu odbačenost. Takođe, u liku Veštice je inkorporirana još jedna njena odlika po tradiciji pripadajuća muškarcu – orgazmička priroda. Veštica iskazuje seksualnu slobodu, svest o sopstvenom telu i tako izmešta ženu iz područja reprodukcije i zalazi u sferu seksualnog zadovoljstva koje je po patrijarhalnom društvu muško pitanje. Nasuprot likovima Snežane, Zlatokose, Princeze koje su „anđeoske“ (Gilbert, Grubar prema Tomić, 2014), nalazi se lik Veštice-umetnice koji otelotvoruje ono demonsko, rušilačko.

### **11.3.3. Žena kao seksualni objekat i trofej**

Drama „Brod za lutke“ ispituje položaj žene iz perspektive muškaraca. Iz prethodnog smo uvideli kako se žena realizuje jedino posredstvom svoje uloge majke i supruge, dok je njena seksualnost potisnuta, a muški likovi ženu posmatraju kao instrument u zadovoljenju svojih seksualnih želja.

Ono što se unutar drame smatra poželjnim ponašanjem žene u kontekstu seksualnosti je, pored njene primarne uloge da bude majka, i da seksualno zadovolji muškarca. Prema tome Veštica nije poželjan model ponašanja jedne žene, jer se zalaže za sopstveno seksualno zadovoljstvo, dok je Snežanina inicijacija u svet muškaraca moguća samo ako ispuni uslove koji se od nje očekuju. Ona mora da funkcioniše kao seksualni instrument koji će ih zadovoljiti, ali i kao domaćica: „(...) hoćemo ruke da nas grle, hoćemo kolače, hoćemo da nam popuši ponekad, mi ne tražimo mnogo, to svaki čovek mora da ima ponekad.“ (Marković, 2012: 131). Ovde uočavamo pojavu u kojoj je položaj



žene uvek indiferentan u odnosu na muškarca, jer pored zadovoljenja muških seksualnih potreba, od nje se očekuje da obavlja aktivnu ulogu serviserke i domaćice.

Ženskim likovima je namenjeno da igraju rodne uloge koje proizilaze iz njihove nezaštićenosti i zavisnosti, dok muškarci svoju dominaciju dokazuju insistiranjem na odlikama poput suvereniteta, izraženog individualizma. To se najeksplicitnije uočava na primerima odnosa sledećih muško-ženskih parova: Palčica – Žabac, Princeza – Lovac. One su zavisne od muškarca, kako na ekonomskom, tako i na emotivnom planu. Zajedničko uporište za ova dva para su godine starosti, odnosno znatna razlika u godinama koja je prema Klod Levi Strosu (Claude Gustave Lévi-Strauss) uslov za neravnotežan brak, što uviđamo i iz samog odnosa likova gde je muškarac kao stariji ujedno i dominantan u ovim vezama. Takođe, oba muška lika su finansijski nezavisna što im omogućava superiornu poziciju u odnosu na ženske parnjake.

U liku Palčice se može naslutiti kako se žene različito tretiraju u svetu umetnosti, te da i pored neospornog talenta i umešnosti, moraju da podnesu žrtve (u drami metaforično predstavljene u vidu seksualnih perverzija Žapca), a da opet ne budu priznate jednako kao muškarac u umetnosti. Takođe, pomenuti muški likovi ne pokazuju interesovanje za njihov talenat i sposobnost, oni ih posmatraju kao predmet fizičke lepote: „ona je njemu inspiracija, i može da je voli i kao ženu i kao ženu“ (Stojanović, 2011: 209). Ovde bismo dodali, da suprotno tome, ženski likovi svoje muške parnjake doživljavaju kao umetnike, individualce što prevazilazi njihovu poziciju „mužjaka“ – seksualnog objekta i oblikuje položaj muškaraca kao kompleksnih, vrednovanih bića iz perspektive ženskih likova.

Žena pored toga što služi kao seksualni objekat, ima i funkciju trofeja. Lovac zavodi mladu Princezu koja i po godinama starosti, a i emocijama, pripada njegovom sinu. Patuljci pokazuju visok stepen rivaliteta u međusobnom odnosu prema Snežani. Za njih je ona *meso* što ističe seksualnu objektualizaciju ovog lika, ali Patuljci iskazuju i međusobnu netrpeljivost zato što Snežana „pripada“ Pospanku iz čega zaključujemo kako je doživljavaju kao dokaz njihove potencije, nadmoći i njihove alfa pozicije. Ovakvo pozicioniranje ženskih likova povezujemo sa stanjem u društvu koje kritikuje feminizam, a gde se žena koristi kao pokazatelj muške potencije i uspeha. Ženski likovi sprovode svoju funkciju sve dok svojom vizuelnom prezentacijom pokazuju kako su vredni muške

pažnje. Ovakvo poimanje žene se može dovesti u vezu, pored njene seksualne objektualizacije, sa „ženom u službi ideje“ (Valić Nedeljković, 2011: 456) čija je funkcija promovisanje muškarca. Naime, pomenuti ženski likovi imaju funkciju da svojim vizuelnim identitetom potvrde i osiguraju uspeh i moć muškog lika uz kojeg stoje.

## **12. STATUS ŽENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „POMORANDŽINA KORA“, MAJE PELEVIĆ**

### **12.1. Analiza ženskih likova**

#### **12.1.1. Konfiguracija<sup>122</sup>**

Dramatis persone čine: Ona, On, Zrela, Problematična, Ljudi u klubu, Mladi bračni par sa dvoje dece, Žene na ulici. Maja Pelević je dramu formalno podelila na 22 celine koje je imenovala floskulama kakve možemo pronaći u popularnim ženskim časopisima, a koje smo u analizi uslovno nazvali scenama. Međutim, broj scena nije ekvivalentan broju konfiguracija zato što smo svaku novu preraspodelu likova na sceni registrovali kao novu konfiguraciju. Tako na primer: na početku druge scene prisutni likovi su: Ona, On i Ljudi u klubu, da bi na kraju scene ostala samo Ona, što će reći da je jedna scena („Lepa dama stoji sama“) podeljena na dve konfiguracije različite gustine (0,43 i 0,14).

Iz ovoga sledi dominacija likova u konfiguracijama: Ona (95,83%), On, Zrela i Problematična (16,67%) i kolektivni likovi (4,17%). To što se Ona nalazi u tako visokom procentu konfiguracija potvrđuje tezu da je reč o centralnom liku<sup>123</sup> i odgovara ideji da je namera autorke bila da u središte pažnje postavi glavnu junakinju i njenu potragu za identitetom. Činjenica da jedini muški lik (On) jednako učestvuje u konfiguracijama kao i likovi Zrele i Problematične, ukazuje na pretpostavku da je funkcija ovih likova oblikovanje odlika glavne junakinje i njenog razvoja, a ako u obzir uzmemo i činjenicu da nijedan od ovih likova ne učestvuje samostalno u scenskoj pojavi već isključivo u pratnji glavne junakinje, možemo potvrditi tezu o njihovoj primarnoj funkciji – izgradnji centralnog dramskog lika, nezavisno o njihovoj pojedinačnoj složenosti. Kolektivni

---

<sup>122</sup> Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.

<sup>123</sup> Iako broj konfiguracija ne mora po pravilu određivati da li je neki lik centralni ili periferni.

likovi se pojavljuju ukupno u tri različite konfiguracije i njihova funkcija je da učestvuju u formiranju razvojnog puta glavne junakinje.

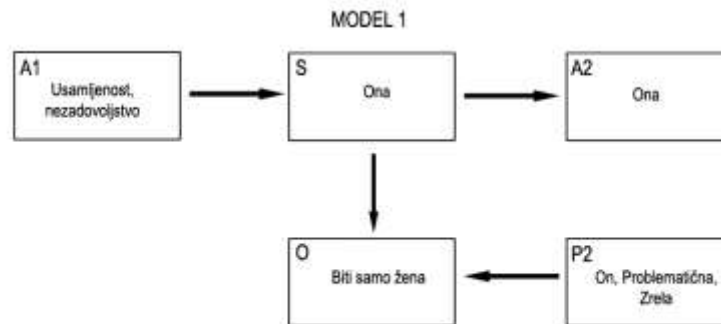
Mogući broj jedinstvenih konfiguracija je 128 (dva na dramatis persone  $2^7$ ), a iskorišćeno je 24 konfiguracije: jedna nula konfiguracija, 13 u kojima se pojavljuje samo Ona, tri u kojima su Ona i On, jedna u kojima su Ona, On i kolektivni lik, četiri u kojima su Ona, Problematična i Zrela, dve u kojima su Ona i kolektivni lik, odnosno šest različitih jedinstvenih konfiguracija.

Veoma je značajno ponavljanje konfiguracije u kojoj je registrovan samo glavni lik, kao i ponavljanje konfiguracija u kojima su prisutni Ona, Problematična i Zrela, te Ona i On. Dominacija konfiguracije u kojoj je samo Ona, na formalnom planu ukazuje na značaj ovog lika, a na simboličkom planu ukazuje na usamljenost i nezavisnost glavne junakinje, kao i na njenu samoanalizu. Konfiguracija: Ona – Problematična – Zrela veoma je bitna za formalnu strukturu drame. Prva ovakva konfiguracija (scena) ima funkciju zapleta, jer nastaje uporedo sa pojavom dinamičkih motiva koji pokreću radnju, odnosno, u tom trenutku se Ona prepušta svim mogućim estetskim zahvatima. Drugi put, ista konfiguracija ima funkciju kulminacije što se najbolje uviđa u trenutku kada Ona objavljuje da želi bebu, a treći put ova konfiguracija ilustruje preokret, jer umesto dotadašnje težnje ka idealnoj vizuelnoj prezentaciji, Ona odlučuje da svoje telo transformiše u suprotnom smeru (da se ugoji, zapusti, dobije celulit).

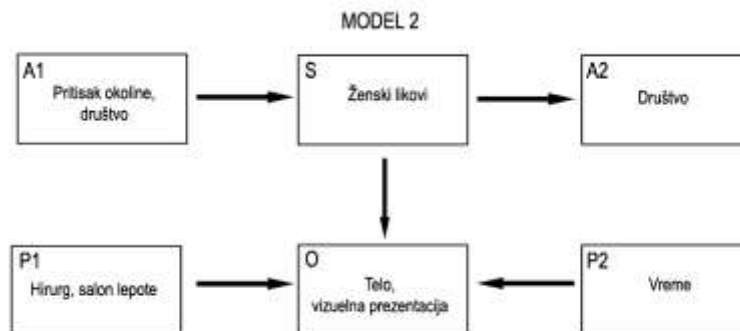
Prosečna gustina konfiguracije iznosi 0,23 što govori kako je na sceni najčešće prisutan jedan ili (ređe) dva lika. Ovaj podatak odgovara ideji da je žarište radnje okupljeno oko glavne junakinje, te da ostali likovi imaju funkciju u oblikovanju njenog razvojnog puta. On se pojavljuje u drami isključivo u pratnji određenog lika (Ona). U konfiguraciji Ona – On, uloga ovog muškog lika je da istakne androcentrične odlike sveta u kojem živi glavna junakinja. Interesantno je da likovi Problematične i Zrele ne postoje jedan bez drugog, ali svoju funkciju uspevaju da ostvare isključivo posredstvom sličnosti i razlika u poređenju sa glavnom junakinjom, te je pojava likova Problematične i Zrele obavezna u datoj formuli: Ona – Problematična – Zrela.

Analiza konfiguracija ukazuje kako je autorka odabrala ženski lik kao centralni dramski lik što je izuzetno značajno za dalju analizu Njenog statusa i mogućih varijanti ženskih identiteta koji se javljaju u komadu.

### 12.1.2. Aktancijalni modeli

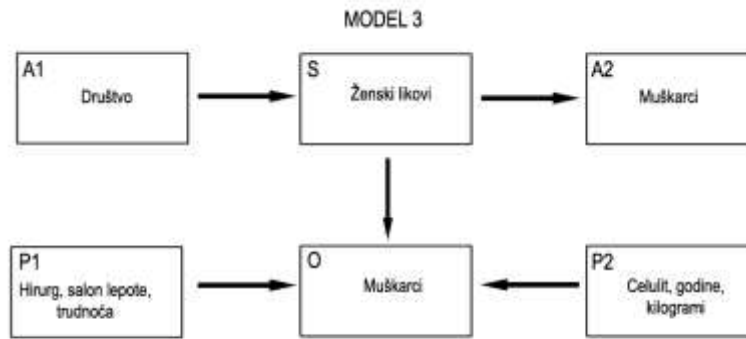


Prvi aktancijalni model na mesto subjekta stavlja glavni ženski lik koji je motivisan ličnim statusom u društvu, odnosno socijalnom i emotivnom usamljenošću, a čiji je adresat Ona sama. Objekat je predstavljen u vidu težnje da Ona dostigne samospoznaju i bude „samo“ žena. U nameri da pronade sebe i, kao takva, uključi se u društvo, nailazi na protivnike Problematičnu, Zrelu i Njega koji joj pružaju različite vidove opstrukcije pri potvrđivanju sopstvenog identiteta, dajući joj argumente zašto bi trebalo da postane deo mase, ista kao i svi drugi. Iz ovoga možemo uvideti jednu od osa u tematsko-sižejnoj strukturi drame, a koja se odnosi na traganje glavne junakinje za sopstvenim identitetom.



Naredni model u odeljak subjekta stavlja sve ženske likove u drami što implicira istovetnu funkciju kod svih ženskih likova koja se ogleda u težnji da dosegnu savršeno telo, poželjnu vizuelnu prezentaciju i fizički izgled koji diktira društvo. Okolina

predstavlja pokretačku silu koja ih nagoni da modifikuju sopstveni izgled, a gde je krajnji primalac ove promene – društvo. Stalni protivnik želje subjekta su vreme i promene koje ono donosi, pa tako možemo da vidimo sukob između žudnje subjekata (večna mladost i lepota) i delovanja protivnika (vreme koje prolazi). Estetska hirurgija i kozmetički tretmani pomažu subjektu da dosegne cilj – željenu vizuelnu prezentaciju i „prevari“ protivnika. Takođe, ženski likovi koriste trudnoću kako bi zadržale muškarce pored sebe.<sup>124</sup>



Aktancijalni model broj tri nastoji da prikaže uzročno-posledični odnos između muškaraca i žena. U pogledu na subjekat, to su žene koje potaknute različitim društvenim skrupulama mehanički ispunjavaju ono što se od njih očekuje. Interesantno je da se u ovom slučaju poklapaju objekat i adresat što ukazuje na okrenutost ženskih likova ka muškarcima i njihovu nesamostalnost u svetu koji je pretežno androcentričan (one se menjaju zbog muškaraca i za njih). Pomoćni elementi u njihovoj težnji da se prilagode zahtevima androcentričnog sveta su dostignuća nauke i tehnologije data u vidu najnovijih aparata, tehnika koji im povremeno nadomeštaju moć koju im, sa druge strane, oduzima priroda (kilogrami, masne naslage, starost).

<sup>124</sup> Trudnoća je samo trenutni pomoćnik, jer nakon što uvide da im trudnoća menja telo, njihov cilj je da vrate pređašnji „savršen“ izgled.

### 12.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova

Odluke	Likovi			
	Ona	On	Problematična	Zrela
Muško	-	+	-	-
Žensko	+	-	+	+
Lično zadovoljstvo	-	-	-	-
Nezavisnost	-	+	-	-
Materijalnost	+/-	+	+	+
Telesnost	+	+	+	+
Samozavaravanje	+	+	+	+
Mladost	-	+	-	-
Karijera	-	+	-	-
Zavisnost od medija	+	+	+	+

**Tabela 8. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Pomorandžina kora“**

Na tabeli 8 je dat šematski prikaz likova i odlika za koje smo smatrali da su ključne za postavljanje relacija između likova, baziranih na osnovu sličnosti i razlika. Osobine koje su sadržane kod svih likova, nezavisno od njihovog pola, su: *lično nezadovoljstvo*, *telesnost*, *samozavaravanje* i *zavisnost od medija*. Ovakav podatak govori o stanju unutar društva fikcionalnog sveta drame. Nijedan od likova ne pronalazi lično zadovoljstvo u načinu na koji živi što je posledica potpune neiskrenosti prema sebi. Nezadovoljstvo glavne junakinje je eksplicitno od početka do kraja komada, Ona oseća da ne pripada svetu u kojem dominiraju pravila telesnosti, materijalnosti i površnosti, ali nasilno pokušava da se asimiluje takvim okolnostima i postane jedna od onih žena koje neiscrpno rade na sebi, menjaju svoj vizuelni identitet i stvaraju potpunu iluziju onoga što zapravo jesu. Čak i u trenutku kada doživljava samospoznaju i odbija da bude deo te bezlične mase, Ona ne uspeva da oseti istinsko zadovoljstvo, jer tek tada priznaje sebi da živi u potpuno iščašenom svetu.

Dve karikature pojave date u vidu dva ženska lika, ikoničkih imena – Problematične i Zrele, pokušavaju da ukažu na svet u kojem lični identitet zavisi od samoprezentacije koja mora da bude u okviru očekivanih društvenih skrupula. Apsurdni dijalozi između ova dva lika oslanjaju se na međusobno provociranje na račun godina, odnosno problematične kože. U razgovorima koje vode, uviđamo da su njihovi životi

okrenuti isključivo muškarcima i telesnom zadovoljenju muškaraca, te naporima da svoje telo održe u formi i prilagode ga zahtevima muškog društva. S druge strane, očigledno je da izostaje njihovo istinsko zadovoljstvo, jer su život provele u kozmetičkim salonima kako bi se rešile celulita, strija, bora i kilograma.

On se koristi lažima kako bi suprugu (prostor kuće) zamenio lepšom i mlađom prilikom (daleki prostor egzotike). Dakle, i kod Njega je primetno odsustvo ličnog zadovoljstva, jer dolazeći kod supruge, On ni ne pokušava da sakrije tragove prevare, već daje nekoliko neubedljivih izgovora, a kasnije ravnodušno saopštava kako se seli kod druge žene.

*Lično nezadovoljstvo* je u direktnoj vezi sa *samozavaravanjem*. Ona se zavarava idejom da treba da postane ista kao i druge žene, Problematična i Zrela se zavaravaju idejom da je smisao njihovog postojanja da služe muškarcu i uklope se u bezlično mnoštvo, dok se On zavarava idejom da je lično ispunjenje uvek u vezi sa seksualnim zadovoljstvom. Zato su osnovni parametri u njihovom promišljanju *telesnost* i *medijacentričnost*. Žene nastoje da budu seksualno privlačne, a muškarci su predstavljeni kao konzumenti te savršene žene (tela obrađena u fotošopu i uniformisanost vizuelnog identiteta). Posredstvom ovih sličnosti možemo zaključiti kako u pogledu na psihološko i emotivno stanje ne postoje značajne razlike između muškog lika i ženskih likova. Iako su njihovi motivi kontrastni, oni su jednako usamljeni i njihovi ciljevi su jednako apsurdni<sup>125</sup>.

S druge strane, registrovane su određene razlike između likova. Osnovni kontrast između likova baziran je na odnosu muško i žensko, gde takođe možemo uvideti kako je On jedini lik (takođe i jedini muški lik u komadu) koji ima *nezavisnost*. Problematična i Zrela su zavisne od svoje fizičke prezentacije, sa jedinim ciljem – zadovoljenje muškaraca. Ona svaki svoj potez zasniva na svom odnosu prema Njemu; najpre pokušava da svoj fizički izgled oblikuje prema onome što je poželjno iz muške perspektive, potom pokušava da taj izgled okrene u suprotnom smeru, ali samo kako bi zadržala muškarca, pa čak i ideja da oformi porodicu i dobije dete, rezultat je isključivo želje da ostane uz Njega. Svaki od njenih poteza govori o zavisnosti žene od muškarca. Jedina osoba koja pokazuje određeni stepen nezavisnosti je On, ali ta nezavisnost je samo pokazatelj

---

<sup>125</sup> Osim u slučaju glavne junakinje i njenog prebraženja u poslednjoj sceni u komadu.

finansijske situiranosti i izražene egocentričnosti koja je jedna od karakternih odlika ovog lika, jer On je suštinski seksoman i materijalista.

Interesantno je kako su parametri *mladost* i *karijera*, takođe uočljivi isključivo kod muškog lika. Ženski likovi ne poseduju profesionalni integritet što se najbolje vidi u sceni „Cyberchick vs. Real time“ koja je data u vidu rasporeda dnevnih obaveza glavne junakinje koje su zasnovane na ispunjavanju fizioloških potreba, unapređivanju fizičkog izgleda i zadovoljavanju muškaraca. Za razliku od žena koje ne poseduju profesionalni status<sup>126</sup>, On je fudbaler sa profesionalnim angažmanom u inostranstvu. Pa čak i doktor (za koga se nigde eksplicitno ne navodi da je prisutan na sceni) ima profesionalni integritet koji je naznačen u njegovom opisu, te se čini kako su unutar sveta „Pomorandžine kore“ profesije rezervisane za muškarce.

Posredstvom ose sličnosti i razlika možemo naslutiti jedan od osnovnih tematskih okvira kojim se bavila Maja Pelević – odnos između muškaraca i žena koji je predstavljen pesimistično, u prvi plan stavljajući ideju o neravnopravnosti za koju su *jednako* odgovorni i muškarci i žene.

#### **12.1.4. Konceptija lika**

Razlikujemo statično i dinamično koncipirane likove. Statično koncipirani likovi se ne menjaju – On, Zrela, Problematična, Mladi bračni par, Žene na ulici, Ljudi u klubu, a dinamično koncipiran lik koji doživljava promenu je Ona. Tu se ne radi samo o menjanju percepcije recipijenta u toku drame, već o stvarnoj promeni kroz koju prolazi junakinja. Menja se skup njenih osobina: od automatizma življenja, Ona postaje samosvesna žena koja teži sopstvenom duhovnom oslobođenju.

U drami nijedan lik, izuzev glavne junakinje, ne poseduje mogućnost promene. Problematična i Zrela slepo veruju u dominaciju muškaraca i u poredak u kojem vlada materijalno, pa je za njih prepuštanje takvom načinu života jedini način da postanu deo tog degradirajućeg sistema vrednosti, a On ne može (ne želi, ne ume) da pobedi nagon u sebi i od početka do kraja komada okrenut je isključivo telesnim potrebama. Problematična i Zrela su žene koje u tom androcentričnom sistemu moraju da poštuju

---

<sup>126</sup> Izuzetak je glavna junakinja za koju saznajemo da je bila pisac, ali da je taj posao napustila nakon što se udala.



zakone muškarca kao višeg bića, a On, kao predstavnik tih zakona, ulogu dominatora mora da učini održivom. Uočeno je kako ovi likovi ostaju nepromenjivi kroz čitav komad, bez bilo kakvih naznaka da mogu da se promene i izmene svoje sudbine. Problematična, Zrela i On su lišeni intelektualne dubine i svoje funkcije izvode automatski, što stvara komični efekat. Pomenuti likovi su motivisani sociološki i dramaturški, tako što se određene pojave na nivou drame podudaraju sa društvenim pojavama frekventnim u drami. Tako na primer, Problematična i Zrela moraju da posećuju salone lepote, jer se od žena očekuje da budu lepe i negovane, a On mora da nađe drugu ženu, jer se Ona smatra „oštećenom“ pošto isprva ne može da ostvari potomstvo i doživljava promene na planu fizičkog izgleda. Ovde možemo pretpostaviti da je intencija autorke da naglasi kako se takvi muško-ženski odnosi mogu naslutiti u stvarnom svetu.

Jedini lik koji poseduje mogućnost izbora je Ona. U toku drame vidimo kako se preispituje, bori i na kraju odlučuje da promeni svoj put. Ona je pred sobom imala tri potencijalna puta: da postane aseksualni kiborg, podređeni pol ili da uhvati svoju autentičnu prirodu i postane „sama sebi posebna“ (Pelević, 2006: 262). Ova trostruka mogućnost ukazuje na postojanje volje što dalje ukazuje da je Ona psihološki determinisan dramski lik.

Glavna junakinja ima izraženu dimenziju dužine što je svrstava u red dinamično koncipiranih likova. Ona je lik koji balansira između onoga u šta veruje i onoga što joj se nameće kao zakon društva koje je okružuje. U nekoliko navrata, Ona doživljava promenu: prvi put kada *izvrši sve moguće i nemoguće estetske zahvate* i postane ista kao i druge žene, drugi put kada saznaje da je muž vara i odlučuje da vrati pređašnji izgled i treći put, kada se ostvari kao majka i doživi potpuno otkrovenje, uviđajući da je njeni nedostaci čine autentičnom. Poslednji preobražaj koji doživljava je ključan za Njen razvoj i najbolje pokazuje transformaciju koju je doživela od početka do kraja komada – u prvoj sceni Ona se preispituje i traga za svojim identitetom koji je izgubljen u vremenu telesnosti i površnosti, a u poslednjoj sceni Ona slavi svoju pronađenu autentičnu prirodu.

Kod statično koncipiranih likova (Problematična, Zrela, On), odnos između unutrašnjeg života i spoljašnjeg ponašanja počiva na usklađenosti. Pod spoljašnjim ponašanjem posmatračemo pravila koja propisuje društveni status lika, a koji ćemo opet

posmatrati kroz prizmu muško-ženskih odnosa. Problematična i Zrela, kao statično koncipirani likovi, čine sve kako bi bile atraktivne muškarcima (podvrgavaju se raznim, verovatno bolnim estetskim tretmanima), a to se u potpunosti poklapa sa njihovim uverenjem da je uloga žene da ugodí muškarcu. Ipak, u jednom trenutku se čini kako dolazi do odstupanja od ovog pravila. U dva navrata one upućuju pokude na račun muškaraca: prvi put kada hirurga koji je Njoj napravio dete nazivaju svinjom, a drugi put kada kažu: „Nikad u životu ne bih bila u telu nekog dlakavog znojavog muškarca. (...) U pravu je i ONi imaju prostatu a mi ne! (...) I srčane udare! (...) Češće oboljevaju od raka. (...) I smrde im noge.“ (Ibid: 250), ali kasnije pokazuju da je ova kritika muškaraca samo privid, jer potvrđuju tezu da je primarni zadatak žene da učini sve kako bi zadovoljila muškarca – „Ma samo treba da ga obradiš odozgo i rešena stvar!“, „Treba da napumpaš malo tu gornju usnu“, pa čak idu i toliko daleko da krive ženu koja to ne uspe: „U tebi je problem. Ne voliš dovoljno svoje telo.“ (Ibid: 244). Iako pokušavaju da se predstave kao zaštinice žena, njihovi postupci pokazuju kako je njihov cilj uvek okrenut prema muškarcu i njegovoj sreći. Problematična i Zrela se koriste različitim tehnikama i instrumentima, ali uvek u pravcu ispoljavanja svoje opsednutosti materijalnošću i muškarcima. Njihova redundantnost i monolitnost ponašanja utiče na stvaranje komičnog efekta.

Odnos između spoljašnjeg ponašanja i unutrašnjeg života je kod Nje zasnovan na izrazitim kontradiktornostima, što inicira i unutrašnji sukob glavne junakinje. Ona veruje u snagu ženske prirode i duboko u sebi oseća nesigurnosti koje su joj nametnute od strane muškocentričnog sveta. Preuzimanjem uniformisanog izgleda blajhane plavuše, Ona pokušava da se „dodvori“ tom sistemu vrednosti, pa čak i kada pokušava da povрати svoju sreću menjanjem takvog izgleda (vraćanje celulita, strija, gojenje, itd.), Ona zapravo potvrđuje postojanje društva koji u centar svog interesovanja stavlja figuru muškarca (sve to čini ne bi li povratila muža). U oba slučaja uviđamo kako je unutrašnje stanje glavne junakinje (potreba da bude samodovoljna, autentična, postojana) kontradiktorno sa spoljnim ponašanjem koje je oblikovano prema njenoj društvenoj poziciji (žena u svetu muškaraca).

Posredstvom Njenih monologa i duboko-emozivnih ispovesti uviđamo kako je Ona nesrećna i nesnađena u svetu gde muškarac zaslužuje svako prvenstvo, a

posredstvom sećanja otkrivaju nam se uzroci Njene nesreće koji su ukorenjeni duboko u prošlosti i u odnosu okoline prema Njoj. Iz toga zaključujemo kako Ona ne može da se ponaša u skladu sa svojim unutrašnjim životom što postaje i inicijator njenog unutrašnjeg sukoba.

#### **12.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika**

Ona je određena složenim skupom različitih osobina što je čini likom sa višedimenzionalnom koncepcijom. Određena je osobinama koje dolaze sa nekoliko nivoa:

- Njena prošlost: dete disfunkcionalne porodice;
- Ljubavni status: disfunkcionalan brak;
- Ženski status: želi da očuva integritet u svetu muškaraca;
- Fizički izgled: želi da pripada, a potom i da bude obična.

Kombinacija ovih odlika koje dolaze sa različitih disparatnih nivoa čini da je tumačimo kao višedimenzionalan, kompleksni lik. Kroz dramu, Ona se menja i uviđamo kako dolazi do oscilacija i na planu njene vizuelne prezentacije i na planu njenog duhovnog razvitka.

Kod Zrele i Problematične postoji dominacija jedne osobine, odnosno sve njihove karakteristike proizilaze iz stava da je status žene podređen u odnosu na status muškarca. Čak i kada se učini da one brane poziciju žene, to čine samo kako bi naglasile kako je uloga žene uvek vezana za privatno, nasuprot muškarcu čija je uloga u javnom životu, te kako bi utvrdile da je žena predodređena za ulepšavanje i unapređivanje života muškaraca. Dominacija jedne dimenzije utiče na stvaranje utiska kako su ovi likovi dovedeni do karikature, i kako je njihova primarna uloga da potcrtaju status žene u muškom društvu, kao i odnos žene prema svojoj poziciji. Likovi Problematične i Zrele ostaju dosledni u sprovođenju svoje osnovne funkcije bez potrebe da uspostave neki viši cilj ili viši nivo svesti (nema psiholoških promena). Ipak dominacija osobine: opsednutost fizičkim izgledom, jeste na neki način ove likove načinila karikaturnim, ali je takođe dala prostor za vezivanje niza drugih odlika kao što su njihovo shvatanje sveta, disbalans između realnosti i mašte, odnos prema ženama, status u društvu itd.

#### **12.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika**

Ona je jedini lik koji bismo mogli posmatrati kao otvoreno koncipiran. Naime, s jedne strane nam Ona deluje kao neko ko je okrenut telesnosti i muškarcima, a s druge strane pokušava da naglasi svoju nezavisnost i individualnost. U isto vreme, Ona je žrtva muških principa, ali i vlasnik svog života što najbolje vidimo u poslednjoj sceni. Ambivalentnost glavne junakinje je razlog njene lične tragedije. Ona je s jedne strane „tragičan“ lik, jer ne uspeva da se nosi i opstane u surovom androcentričnom društvu, ali s druge strane Ona je na kraju ostvarila svoj cilj, iskusivši jedinstveni put samooslobođenja. Baš ovo pozicioniranje između nesnađenosti i samooslobođenja stvara temelje za tumačenje ovog lika kao otvoreno koncipiranog.

#### **12.1.5. Karakterizacija**

##### **12.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije**

###### **12.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

U prvoj sceni koja nosi naziv „Želim hoću mogu“ glavna junakinja eksplicitno komentariše sebe koristeći se monološkim autokomentarom. Ona koristi reči voleti i lagati, a inverzijom daje potpuno oprečne komentare o pogledu na sebe (Ibid: 229). Isprekidana struktura misli, igra rečima, izostanak interpunkcije, inverzija i ograničen leksički fond otkrivaju nesigurnost i kontradiktornost u iskazu glavne junakinje. Možemo da primetimo kako upotreba dve dominantne lekseme (lagati i voleti) nije slučajna, jer Ona osnovano sumnja da su ova dva naizgled nespojiva pojma ipak neraskidivo povezana. Ovaj iskaz nam pruža informaciju o tome kako Ona sebe doživljava, a činjenica da je ovaj iskaz dat u obliku monologa i u trenutku kada je lik izolovan na sceni, u ovom kontekstu, svedoči o iskrenosti i istinitosti. Konačno, već na samom početku možemo da uvidimo izrazito kritički stav glavne junakinje prema sebi i svesnost činjenice da laž i ljubav u njenom slučaju funkcionišu kao komplementarni elementi.

Posredstvom eksplicitnog komentara sa strane koji daje Ona, saznajemo kakav je On, odnosno njegov odnos sa tadašnjom devojkom. Na konstataciju da odlazi kod devojke, Ona izgovara:

„Do **ONE** frigidne mase koja ti iz dana u dan pospešuje ego a ne priređuje ti baš neki sex tačnije dosta je loš pa su ti spermatozoidi besni i **ON**da moraš i njih povremeno da zabaviš nekim laganim neobaveznim flertom koji će ih na trenutak zavarati ali ne zadugo.“ (Ibid: 230).

Ovde naslućujemo Njegov odnos prema ženama i hijerarhiju parametara koji su prioritetni u muško-ženskim odnosima. Pored toga što uviđamo kako je uloga žene da učestvuje u izgradnji samopouzdanja muškarca, a da je jedini lek za nezadovoljstvo u seksualnom životu – pronalaženje druge žene, možemo takođe da naslutimo izrazitu svesnost glavne junakinje da muškarci žene posmatraju kao seksualne objekte. S druge strane, autokomentarom koji glasi: „Zašto lepa dama stoji sama kada bi mogla da se jebe u WC-u kluba za džabe?“ (Ibid: 231), Ona takođe potvrđuje sebe kao seksualni objekat, ali istovremeno pokazuje kako živi svoju seksualnu fantaziju, jer seksualna avantura sa strancem ukazuje na intiman odnos sa nekim koga nikada više neće videti što je ujedno i oslobađa društvenih stega koje se manifestuju osećajem ženske krivice i stida (Stojanović, 2011: 218, 219).

EksPLICITNI autokomentar možemo da vidimo u dijalogu glavne junakinje i predstavnika klinike koji nam pruža niz informacija koje imaju veze sa Njenim socijalnim i psihološkim statusom. Kao jedno od neizbežnih pitanja nameće se Njen doživljaj „normalnosti“ koji ima veze sa prosečnim izgledom, svakodnevicom i „prosečnim“ nezadovoljstvom sopstvenim životom. Cilj glavne junakinje je da bude normalna, a sebe definiše kao pomorandžinu koru. Takvim autoportretom Ona ukazuje na potrebu da bude neko drugi, da se promeni ili pronađe izgubljeni identitet.

O likovima Problematične i Zrele saznajemo posredstvom njihovog dijaloga. Zrela eksplicitno navodi sve tretmane kojima se izložila ne bi li svoje telo održala mladim i privlačnim, ali takođe ukazuje kako joj nijedan od tih zahvata nije omogućio da bude tretirana jednako kao mlađe žene. Otkriva da sa skoro šezdeset godina izgleda bolje nego mnoge devojke, ali i da više od dvadeset godina praktikuje ove tretmane (Pelević, 2006: 250). S druge strane, Problematična pokušava da sredi svoje lice, a tretmane u borbi protiv problematične kože koristi duže od uložaka (Ibid), a koliko ima problema sa kožom saznajemo iz replika koje joj upućuje Zrela. Na osnovu uvreda koje jedna drugoj upućuju, potcrtava se njihovo lično nezadovoljstvo nastalo na osnovu njihovih fizičkih

nedostataka – bore i akne. Ono što takođe saznajemo iz njihovih razgovora jeste fokus njihovog interesovanja. Ako uzmemo u obzir da Problematična vređa Zrelu govoreći joj da je „nedojebana krava“, a sebe brani izjavom: „Ova bubuljica se bar jebala u poslednjih par decenija.“ (Ibid: 35), možemo pretpostaviti kako su njihovi ciljevi površni, a vrednost njihovog postojanja je ekvivalentna broju muškaraca kojima su poželjne. One se ne bave svojim telom radi sebe, već radi drugih, jer kada im Ona govori da prestanu sa tretmanima, Problematična odgovara: „I šta time dobijamo. Niko nas neće pogledati.“ (Ibid: 250). Antagonizam između ova dva lika doživljava zatišje tek kada pronađu novu žrtvu – Nju, kojoj predlažu niz tretmana, ističući u prvi plan sve nedostatke njenog fizičkog izgleda (strije, bore, mladeži, pomorandžina kora).

U sceni „Kontra-kontraindikacije“ autorka nam daje uvid u prošlost glavne junakinje gde uviđamo obrazac ponavljanja. Naime, saznajemo da se način na koji je došla do muža fudbalera ponavlja i da ga druga žena na istovetan način udaljava od Nje. Motiv prepoznavanja je „peškirić“ koji nestaje i za koji zna da ga On podmeće pod ljubavnicinu glavu za vreme seksualnog odnosa u njegovom automobilu, a koji je isto tako nestao i njegovoj prvoj ženi, samo što je tada Ona bila u svojstvu ljubavnice. Ova informacija ukazuje na to kako su žene seksualni objekti i kako poseduju ograničen rok trajanja. Na ovom primeru uviđamo kako ljubavnica pruža ono što supruga ne može: „(...) zamenjuje i kompenzuje sve radosti seksa kojih u braku, kao trgovačkoj delatnosti, po pravilu, nema.“ (Stojanović, 2011: 93).

U službi otkrivanja relevantnih informacija vezanih za prošlost glavne junakinje je i sledeća replika: „Ranije kad bi mi bilo dosadno izašla bih u neki klub, napila se kao svinja i završila ujutru ulepljena sa zalepljenim opuškom na desnom obrazu u studiju nekog dečijeg hevi metal benda.“ (Pelević, 2006: 246). Pored toga što vidimo kako se Njen život promenio i kako je nekad vodila promiskuitetan život, a danas je osuđena na dosađivanje u luksuzno uređenom stanu, saznajemo još jednu informaciju – da je Ona napustila karijeru pisca i udala se za Njega. Ove informacije ukazuju na relaciju prošlost – sadašnjost, gde je nekad bila slobodna, nezavisna, a sada je izgubila svoj profesionalni integritet i postala potpuno zavisna od muškarca. Ona u monologu u sceni „Za i protiv“ pruža podatak koji nam otkriva Njen najveći strah iz detinjstva, a to je da bude samohrana majka. Posredstvom autorkinog komentara saznajemo o nekadašnjim

ambicijama glavne junakinje koje su se razvijale u pravcu „normalnog života“, Ona kaže: „Samo si htela normalan život. Samo si htela ono što se sreće na svakom koraku muž, stan, kola, deca. Samo si htela psa i godišnje odmore, roštilj sa prijateljima i život bez nerviranja. Kako je sve to uspelo da krene naopako?“ (Ibid: 256).

Sećanje je jedan od procesa koji nesumnjivo pruža objašnjenje za ovakav razvoj događaja. Osobe bliske junakinji su bitno uticale na njene izbore, postupke i odluke. U sceni „Nikad ispred njega“ saznajemo kako Ona potiče iz destruktivne porodice („(...) majke koja ti je dala previše slobode kad nije trebalo, oca didžeja koji je provodio slobodno vreme sa maloletnicama u klubu (...)“), kako je društvo uticalo na njen psihički razvoj („drugova iz osnovne škole koji su ti nabili prve neotklonjive komplekse (...) svih prijateljica koje su završile u brakovima sa poluretardiranim karijeristima a ipak su zadržale osmeh modela sa reklame za deterdžent svih onih koji su ti na ovaj ili na **ONA**j način skretale pažnju da je krajnje vreme da se udaš (...)“, itd.) i kako je oduvek bilo usađeno pravilo androcentričnog društvenog poretka („(...) nikad pre njega (...)“ (Ibid: 256, 257)).

Komentarisane sa strane dato iz perspektive žena svih uzrasta i profesija u sceni „Žene protiv žene“ ima za cilj obezvređivanje uloge samohrane majke kao jedne od najnepoželjnih kategorija iz perspektive patrijarhata. Evidentno je da su ovi likovi potaknuti lažnim moralnim načelima, pa se u pitanje dovodi istinitost ovih tvrdnji. Između ostalog, one će ići toliko daleko da će napraviti čitavu fantazmagoriju od Njenog promiskuiteta, nemorala i nepodobnosti, pa ovakva karakterizacija ima funkciju u ukazivanju na problem sa kojim se suočava jedna žena ukoliko po mišljenju većine odskače od uobičajenog. Zato ovaj komentar više govori o društvu čiji je Ona član, nego o Njoj samoj, ali svakako vrlo autentično opisuje pritisak sa kojim se bori jedna žena.

Poslednja scena, „Manifest i kraj“, u sebi sadrži informacije koje su veoma važne kada je reč o postupku karakterizacije. Posredstvom ovog monologa vidimo kako glavni lik odbacuje načela feminističke misli (kiberfeminizam), negirajući svoje postojanje kao aseksualnog objekta, ali istovremeno odbacuje i sva površna nastojanja okoline da je utope u masu i prilagode zahtevima savremenog društva koje nastoji da ugodu muškarcu.

### **12.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Maja Pelević izostavlja listu dramatis persone karakterističnu za početak komada, pa samim time izostaju i informacije uz likove koji su sadržani u komadu. Jedno od tumačenja ovakvog postupka se oslanja na ideju o univerzalnosti likova koji se javljaju u drami, te da je najveći udeo u karakterizaciji likova imala implicitna autorska tehnika. Izostavljanjem ovih informacija, dobija se utisak da Ona može biti bilo koja žena, a On bilo koji muškarac, te da je tematski okvir drame izgrađen na osnovu odnosa muškog i ženskog sveta, a ne na osnovu distinktivnih obeležja između jednog konkretnog ženskog i jednog konkretnog muškog lika. Ovim postupkom se ističe fenomenologija problema muško-ženskih odnosa, pa samim tim nisu neophodna autorska uputstva koja bi bliže odredila lik, ali ujedno i umanjila univerzalnu problematiku kojom se ovo delo bavi.

Autorka koristi eksplicitno-karakterišuća imena što se vidi u imenovanju likova Zrele i Problematične. Ova imena nisu moguća u stvarnosti, a nosioci su jasnog značenja – ime Zrela naglašava na naturalističkoj ravni njene poznije godine starosti, a na simboličkoj izražava ironijski komentar na njeno nezrelo ponašanje oličeno u prikrivanju godina, okrenutosti mladim muškarcima i isticanju rivalstva prema mlađim ženama, a ime Problematična na naturalističkom planu označava ženu problematične kože, sa aknama na licu, a na simboličkoj predstavlja ženu koja vodi problematičan život, bez duhovnog progressa, okrenut telesnom i površnom.

### **12.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

#### **12.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

U „Pomorandžinoj kori“ jezik je jedno od najznačajnijih sredstava implicitne tehnike karakterizacije. Autorka pruža relevantne informacije o svojim likovima uz pomoć leksike i načina na koji likovi govore. U najvećoj meri su zastupljeni termini iz farmakologije, medicine, popularnih ženskih magazina, sveta računara, a čemu će se detaljna pažnja posvetiti u segmentu koji se bavi leksikom.

Autorka je upotrebu rekvizite i kostima svela na minimum. Tek u tri navrata se spominje kostim glavne junakinje: u pitanju je haljina koja je u direktnoj vezi sa njenim emotivno-psihološkim stanjem. Tako u sceni kada dočekuje muža sa poslovnog puta, Ona nosi *najlepšu providnu haljinu* što odgovara ideji da je koristi kako bi zavela muža i



kako bi se osećala privlačnom. Drugi put samo izjavljuje kako *nije mogla ni da uđe u njegovu omiljenu haljinu*, jer se namerno ugojila, a taj susret (bez haljine) će rezultirati zahtevom za razvod. Treći put je naznačeno: „Hodaš ulicom sa stomakom do zuba. Obukla si svoju omiljenu haljinu. Osećaš se dobro. Osećaš se moćno. Osećaš se kao majka svog nerođenog deteta.“ (Ibid: 257) i u tom slučaju omiljena haljina ima veze sa pozitivnim osećanjem čiji je Ona nosilac. Ovakav izbor kostima, pogotovo u slučaju prvog primera, nam govori da junakinja živi po pravilima koje propisuju raznorodni časopisi namenjeni ženama, jer u sceni „Deset koraka do savršenog spoja“ pod tačkom četiri stoji: „Obucite svoju najelegantniju haljinu u kojoj se osećate tako opušteno, sjajno i blistavo.“ (Ibid: 232), ali i da je izbor kostima proizvoljan, relativan čime se naglašava univerzalna poruka drame. Takođe, rekvizita odgovara tematskom okviru drame, pa je najbrojnija ona koja ima veze sa unapređivanjem vizuelne prezentacije ženskih likova: *sajber hauba, elektrode, tablete, pakovanje, krema protiv strija*, itd.

Još jedan element koji ima izuzetno značajnu ulogu u karakterizaciji likova je prostor. U drami je registrovan scenski, prostor radnje i prostor fikcije.

Scenski prostor, odnosno „prostor u kome se odigrava radnja vidljiva publici“ (Romčević, 2004: 17), registrovan je u sledećim slučajevima: prostor noćnog kluba, kozmetički salon, stan, restoran, porođajna sala, spoljašnji prostor ulice i vrh katedrale.

Prostor noćnog kluba na naturalističkom planu predstavlja mesto susreta, zabave i inicijacije muško-ženskih odnosa, dok na simboličkom planu ovakav prostor ukazuje na usamljenost glavne junakinje i površne ciljeve koji vladaju među posetiocima ovakvih klubova (seksualni odnosi sa strancem u toaletu noćnog kluba).

Prostor kozmetičkog salona je uvek u vezi sa konfiguracijom: Ona, Problematična i Zrela. Na naturalističkoj ravni salon je mesto gde se unapređuje i stvara željeni fizički izgled, ali na simboličkom planu ovo je mesto bez stvarnih promena po likove, što dovodi do zaključka kako je prostor salona simbol stagnacije i apsurdnosti.

Prostor restorana se u drami javlja dva puta (vizija budućnosti posredstvom posmatranja mladog para i mesto prosidbe). Javni prostor restorana služi kako bi se pružio pogled na izopačen svet u kome su muško-ženski odnosi bazirani na neiskrenosti – preljuba i prećutno prihvatanje takvog odnosa u slučaju nepoznatog mladog para i pristajanje na takav odnos u sceni prosidbe glavne junakinje.

Prostor stana je opisan uz pomoć sledeće didaskalije: „Sada ti je dosadno. Sama si u velikom gradu, u velikom preuveličanom stanu uređenom prema poslednjem modnom krik u časopisa za uređenje enterijera. Dosadno ti je, vrlo ti je dosadno do nesnošljivosti.“ (Pelević, 2006: 246). Na naturalističkom planu uviđamo kako je Ona materijalno obezbeđena, dok se na simboličkom planu ističe usamljenost kao dominantno osećanje junakinje bez obzira na luksuz u kojem se nalazi. Nesklad između materijalnog i duhovnog je još vidljiviji u sceni kada se On vraća sa poslovnog puta nakon provedenog vremena sa ljubavnicom i pokazuje potpuno ravnodušje prema svojoj supruzi. I ostale prostorije stana su u skladu sa osećanjem tuge i usamljenosti, jer funkcionišu kao pokretači negativnih sećanja: ulazeći u ostavu, Ona pronalazi *Kosmopoliten* na čijoj naslovnici se nalazi ljubavnica njenog muža; terasa je za Nju mesto gde je sa mužem vodila ljubav i začela dete što je On potpuno zaboravio; u dnevnoj sobi će gledati serije i histerično plakati za mužem, ulazeći u kuhinju čuće poruku od muža na sekretarici i histerično će lomiti porculansko posuđe, u spavaćoj sobi će osetiti nemir u stomaku. Sve prostorije stana, kao i stan uopšte, ukazuju na napuštenost i usamljenost.

Prostor ulice na naturalističkom planu služi kao javni prostor na kojem se susreću različiti ljudi, dok na simboličkom nivou služi kako bi se predočio nezavidan položaj žene, a naročito položaj buduće samohrane majke što vidimo putem malicioznih replika žena svih profila koje glavna junakinja sreće na ovom prostoru.

Prostor porođajne sale nasuprot pretpostavljenoj funkciji kao prostora radosti, rađanja, života, ukazuje na bol i strah glavne junakinje. Ovde uočavamo nesklad između očekivanih reakcija zbog rođenja deteta i ispoljenih emocija u vidu proklinjanja, žaljenja, preispitivanja.

Prostor katedrale predstavljen u poslednjoj sceni „Manifest i kraj“ ima funkciju mesta koje glavnoj junakinji pruža duhovnu snagu. Nije slučajno što se opredeljuje za sakralnu građevinu kao mesto potpunog oslobođenja. Zbog fizičkih odlika kao što su visina, pompeznost, položaj, gabarit – katedrala odgovara značaju Njenog preobražaja.

U drami su registrovani sledeći prostori radnje: Bahami, toalet i ginekološka ordinacija.

Bahami su mesto egzotike, nepoznatog, razvrata, zabave i rezervisani su isključivo za muškarca. Iako je ljubavnici dozvoljeno fizičko prisustvo na ovom prostoru,

to je moguće zbog njene funkcije seksualnog objekta, trofeja. Slično je i sa poslovnim putem, jer iako nije navedeno koji je konkretan geografski prostor u pitanju, jasno je da je to prostor na kojem muškarac odlazi sa ljubavnicom, uživa u seksualnoj fantaziji (izgrižena stopala) i onda se sa skupim, egzotičnim poklonima (ogrlica od korala sa dna okeana) vraća svojoj supruzi.

Toalet je prostor radnje koji povezujemo sa profanim, skarednim. Na naturalističkoj ravni to je prostor za koji vezujemo izvesnu dozu privatnosti, dok je na simboličkoj ravni to skriveni, tajni prostor u kojem dominira ono animalno – nagon i potreba (povraćanje, seksualni odnos sa neznancem). Funkcija ovog prostora je da istakne sve ono telesno u čoveku i naglasi površnost u međuljudskim odnosima.

U ginekološkoj ordinaciji odigrava se radnja koja nije vidljiva na sceni. Posredstvom komentara saznajemo da je u ovom prostoru Ona počinila neverstvo i zatrudnela sa doktorom. U vezi sa tim možemo da vidimo kako prostor ginekološke ordinacije gubi svoju osnovnu funkciju i postaje mesto u kojem muškarac korisiti svoj profesionalni integritet kako bi bio intiman sa pacijentkinjama.

Prostor fikcije je prostor koji gubi svoje realne odlike i opstaje na planu apstrakcije. U drami „Pomorandžina kora“ prostor fikcije je predstavljen kroz perspektivu glavne junakinje i odnosi se na svet u kojem će biti „normalna“. Fikcionalni svet običnosti odgovara kosmosu za kojim traga, a u kojem neće biti muškocentrizma, ali ni sajberorganizama i simulakruma.

#### **12.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Maja Pelević je koristila implicitnu tehniku karakterizacije tako što je kontrastirala likove oko određene teme i tako što je međusobno kontrastirala likove.

Osnovna tema se zasniva na preispitivanju društvenog statusa žene koja želi da bude obična. Kako se razvija dramska radnja, tako se menja stav junakinje o njenom položaju u društvu, ali evidentno je da Ona ni u jednom trenutku ne odustaje od potrage za sopstvenim identitetom. Dok Ona želi da izgleda obično, Problematična i Zrela kažu: „Svi bi da budu drugačiji a ti bi da budeš obična. Svašta!“ (Ibid: 235). Ovde se radi o različitoj interpretaciji pojma običnosti, jer dok za Nju biti običan znači živeti normalno, za Problematičnu i Zrelu biti običan znači biti neprihvatljiv. Problematična i Zrela pripadaju likovima koji fizički izgled poistovećuju sa srećom, pa je za njih cilj kojem teže

umetni, dok Ona traga za onim nepravilnim, nesavršenim što je čini autentičnom. Iako u drami nije izričita podeljenost likova na „pozitivne“ i „negativne“, autorka nam ipak daje naznaku tako što glavnu junakinju „nagrađuje“ činom spoznaje i tako je postavlja na viši duhovni nivo u odnosu na likove Problematične i Zrele koji stagniraju, bez bilo kakve realne šanse da spoznaju sebe i svet koji ih okružuje. Zato je kontrastiranje likova oko ove centralne teme jedan od najznačajnijih postupaka u stvaranju dramskog zapleta.

Jedna od tehnika karakterizacije odnosi se na kontrast između muških i ženskih likova. Interesantno je da su jedino muški likovi definisani svojim zanimanjima (profesionalni sportista, hirurg), dok je profesionalni integritet žena ili nevidljiv ili pripada prošlosti („Kad si ranije bila pisac“ (Ibid: 249)). Takođe, muškarcima je dopušteno neverstvo što vidimo iz razgovora mladog bračnog para i iz Njenog odnosa sa mužem, gde se prevara muškarca prihvata. Kada muškarac prevari ženu, komentar okoline glasi: „Nije ni čudo što je prevario sa manekenkom.“ (Ibid: 257), dok za Njeno neverstvo kažu: „Varala muža sa ginekologom, tako joj i treba.“ (Ibid). Autorka je polarizovala odnos između muškaraca i žena tako što je ukazala na različitu percepciju neverstva, gde žena uvek ima ulogu krivca, bilo da je varala ili bila prevarena. Ova pojava u fikcionalnom svetu može se shvatiti kao simptom pojava registrovanih na planu društvene stvarnosti što je predloženo u radu „Problem reprezentacije roda u medijima“ gde stoji: „Kada žena nekog prevari, povredi ili ubije, to je onda više od skandala: takve su žene unapred osuđene, njihove životne okolnosti se nikada ne uzimaju u obzir.“ (Višnjčić, Miroslavljević, 2008: 251). Iako ovo mišljenje deluje radikalno i podrazumeva generalizaciju koja vodi u oblikovanje stereotipa, simptom pojave kojom se bave Višnjčić i Miroslavljević vidimo (takođe doveden do krajnosti) i u drami – u slučaju da se Njeno ponašanje kosi sa društveno poželjnom slikom žene (majka, svetica), ono zaslužuje kaznu javnosti.

Još jedan element u polarizaciji muškarac-žena tiče se vizuelne prezentacije likova, jer dok ženski likovi provode sate u kozmetičkom salonu gde skidaju ožiljke, strije, celulit i pokušavaju da budu sveže i mlade, za izgled muškaraca ne postoje nikakvi kriterijumi; On može da se pojavi sa izgrizanim stopalima, crvenim vlasima na košulji itd, a žena uvek mora da se pridržava pravila kako bi ostavila savršen utisak na muškarce („Deset pravila za savršen spoj“). Takođe, autorka naglašava kako postoji jasna

distinkcija između muških i ženskih likova, jer žene postoje kako bi ugodile muškarcu: „(...) spremi mu večeru, rodi mu dete, ne flertuj s drugima i najbitnije, nikad pre njega, to nije po bontonu.“ (Pelević, 2006: 257).

Sledeća tehnika implicitne autorske karakterizacije se ogleda u upotrebi interpretativnih imena likova. Na prvom mestu, izdvojimo imena glavne junakinje i muškog lika: Ona i On. S obzirom da su ova imena (lična zamenica) moguća u stvarnosti, ali da su ujedno i nosioci dubljeg značenja, svrstavamo ih u grupu interpretativnih imena. Korišćenje ličnih zamenica kao ličnih imena za funkciju ima naglašavanje univerzalnosti. Ranije smo govorili kako ovde nije reč o jednoj konkretnoj ženi i jednom konkretnom muškarcu, već o univerzalnoj ideji o odnosu između muškog i ženskog sveta. Upotrebom ličnih zamenica se naglašava kako je na mestu glavne junakinje svaka žena koja traga za sopstvenom slobodom, izgubljenim identitetom, a na mestu ovog muškog lika, svaki muškarac koji preuzima ulogu društvenog arbitra.

## **12.2. Analiza leksike i govora**

U „Pomorandžinoj kori“ jezik je jedno od najznačajnijih sredstava implicitne tehnike karakterizacije. Jezik kojim se služe ženski likovi u drami u prvom planu ukazuje na status ženskih likova, a potom se može tumačiti i kao simptomatija društvene stvarnosti. Leksika u „Pomorandžinoj kori“ se zasniva na stručnim terminima koji najčešće dolaze iz oblasti medicine i visoke tehnologije. Odabirom ovakvog leksičkog fonda, autorka naglašava dve odlike likova: 1. opsednutost telom; 2. život u eri kompjutera. Likovi koji upotrebljavaju ovakvu leksiku, s jedne strane, pokazuju potpunu zavisnost od reklama, medija i zahteva koje uspostavlja potrošačko društvo, a s druge strane, zapostavljaju duhovne, tradicionalne vrednosti i okreću se užurbanom, virtuelnom, nadrealnom svetu.

U „Pomorandžinoj kori“ uočava se inspirisanost estetikom medija, u najvećoj meri štampanih i digitalnih. Iako su najuočljiviji na planu leksike, ovakvi primeri se reflektuju i na planu dramske radnje. Leman ih tumači kao postdramske, jer „citirani motivi, gegovi ili imena ne postavljaju u okvir neke koherentne narativne dramaturgije, nego služe kao fraze u ritmu, kao elementi scenografskog kolaža slika.“ (Leman, 2004: 307).

Ono što je, takođe, karakteristično za „Pomorandžinu koru“ je autorkina tehnika koja se ogleda u naglašavanju svakog grupisanja glasova ONA i ON, bilo da su u pitanju reči doslovnog značenja za zamenicu trećeg lica muškog/ženskog roda („Ona: Nije bitno to što ONA ima a ja nemam već to što ONA nema a ja imam.“ (Pelević, 2006: 247)), imena centralnih likova (Ti i ON sedite za stolom u skupom restoranu (Ibid: 243)), pojmovi drugog značenja („(...) be focused ON your work“ (Ibid: 239)) ili delovi drugih reči („(...) uklONi skrivene nedostatke (...)“ (Ibid: 244)). Ovako izdvojeni glasovi ukazuju najpre kako svaka od obeleženih reči ima dvostruki smisao, a potom i kako je dominantna tema drame polarizacija odnosa između muškaraca (ON) i žena (ONA). Ovom tehnikom autorka integriše lični stav o dualističkoj prirodi sveta predstavljenoj kroz odnos muškaraca i žena što je ujedno i čvrst temelj za diskusiju o statusu ženskih likova u muškom svetu u slučaju ove drame.

### **12.2.1. Medicinska leksika**

Medicinska leksika se najčešće odnosi na terminologiju iz oblasti farmakologije, estetske hirurgije i kozmetologije. Najdominantniji su termini iz oblasti estetske hirurgije: „Biološki tretman lica, dubinsko pakovanje kose, liposukcija, depilacija, epilacija, dermoabrazija, pedikir, manikir i miolift.“ (Ibid: 233). Na naturalističkom planu dobijamo informaciju o polju interesovanja ženskih likova u komadu, dok na simboličkoj ravni uviđamo degradiran status žene koja, kako bi se uklopila u zahteve društva mora da menja svoj fizički izgled, dok se ne pridaje značaj njenom duhovnom i intelektualnom napretku. Jedna prosečna žena mora da bude upoznata sa stručnim terminima kako bi se prilagodila onome što se od nje očekuje. Mnoštvo hemijskih preparata operiše kao protivnik prirodi koja svoju nadmoć pokazuje u neminovnosti protoka vremena. Jedan od mnogobrojnih primera upotrebe ovakve leksike glasi: „Insert: Aspirin 1000 mg; Alkaselcer 500 mg; Proteini 3,3 g; Mlečna mast 1,5 g; Laktoza 4,1 g; Kalcijum 125 mg. Energetska vrednost 45 kalorija.“ (Ibid: 236).

Pored odabranog leskičkog fonda, značajan je i način na koji ženski likovi govore. Izostavljanje interpunkcijskih znakova, figure nabiranja, stručne reči i izrazi su znaci registrovani na planu forme, a istovremeno odgovaraju sadržini dramske radnje i psihološkim odlikama dramskog lika. Jedna od takvih replika glasi – Ona: „Dve tablete

na svakih šest sati normalizuju hormonske poremećaje polnih žlezda poboljšavaju funkciju jajnika kod muškaraca popravljaju broj oligospermija pokretljivost astenospermija nepravilnost oblika teratospermija kao i stanje kompletnog odsustva spermatozoida.“ (Ibid: 245). Mehanizam pukog nabiranja koji je uočen na planu forme reflektuje se i na simbolički plan, jer naglašava ideju o automatizmu apsorbovanja nametnutih društvenih dogmi koje su nastale kao posledica ekspanzije plastične hirurgije, televizijskog programa, reklama, fotošopa. Time autorka naglašava kolektivnu sklonost ka manipulaciji, povodljivost i nedostatak racionalnih životnih merila.

### 12.2.2. Kompjuterska leksika

Glavna junakinja koristi sledeće kompjuterske termine: *select all*, *insert file*, *open*, *copy*, *paste*, *new file*, *shut down*, *delete*, itd. Autorka karakteriše svoju junakinju posredstvom jezika kojim želi da naglasi kako Ona funkcioniše kao virtuelno biće okrenuto veštačkom, sajber svetu. Takođe, na ovaj način se kritikuje položaj savremenog čoveka koji je zavisao od manipulativnog, fiktivnog sveta interneta.

Scena koja nosi naziv „Cyberchick vs. Real life“ napisana je u vidu elektronske beleške. Ikonički elementi elektronske komunikacije i niz anglicizama imaju ulogu konstitutivnih činilaca u životu jedne savremene žene. Posredstvom stilskih figura (hiperbola, ironija, paradoks) kritički se naglašava položaj čoveka u savremenom svetu digitalizacije, eri virtuelne stvarnosti, high-tech revolucije i medija, gde je sve podređeno manipulaciji, sveopštoj usamljenosti i telesnosti.

U improvizovanom elektronskom podsetniku (za život) nalazi se niz tačaka koje čine jedan „običan“ dan jedne „obične“ žene, sazdan od pomenutih računarskih operacija koje su praćene adekvatnim instrukcijama iz svakodnevnog života. *File* je u tom slučaju metafora za život, a *Open* je komanda za novi dan (buđenje), novo osećanje (mamurluk), nove obaveze (jutarnje aktivnosti), *Insert* je komanda za unos određene količine analgetika, diuretika, proteina, laktoze, minerala, vitamina, hrane, pića, dnevnih vesti i nedeljnog horoskopa. *Full screen* služi kako bi se pružio pregled svih fizičkih nedostataka („Natekle oči. Podočnjaci. Dve akne na levom obrazu, jedna na čelu. Izgužvana desna strana lica. Ten – sivkast.“ (Ibid: 236)). Paradoksalno se nabrajaju svi elementi koji čine jedan uobičajen dan i tačna minutaža vršenja svakodnevnih obaveza:

od velike nužde, preko oblačenja, šminkanja, pa do pređene razdaljine između prostorija i količine utrošenih kalorija što ukazuje na automatizam življenja. Potom, tu je obavljanje internet kupovine, podsetnik za sestrin rođendan, četovanje na sajtu za upoznavanje gde uz pomoć opcije *delete* glavna junakinja menja godinu rođenja (kult mladosti), sajber seks, tretman elektrodama, a komanda *shut down* služi za objavljivanje kraja dana. Naracija je isprekidana posredstvom upotrebe računarskih komandi što otežava praćenje dramske radnje, ali naglašava ideju o načinu života savremene žene i teškoćama koji ga prate. Kompjuterski jezik predstavlja element koji učestvuje u fragmentaciji celokupnog dramskog teksta, ali i u naglašavanju primarne ideje drame. S jedne strane, ovakav stil služi kako bi se naglasila razliku između stvarnosti i fikcije, a s druge, ukazuje na dvostruki pritisak na koji nailazi junakinja: onaj koji stvaraju ostali likovi u drami i onaj koji stvara autorka drame. U oba slučaja ističe se inferiorna pozicija glavne junakinje, jer njome manevriše i pisac komada<sup>127</sup>, ali i drugi likovi/događaji.

### 12.2.3. Leksika iz ženskih magazina

Autorka koristi niz frazeologizama preuzetih iz magazina namenjenih ženama. Pored toga što ih koristi kao nazive scena, takođe ih integriše u govor likova. Ovi izrazi operišu kao sredstvo implicitne tehnike karakterizacije, jer tako možemo da naslutimo kako likovi pokušavaju da se uklope u društvene šablone koji potpuno degradiraju status žene, jer je svode na seksualni objekat i smisao njenog postojanja dovode u vezu sa zadovoljavanjem potreba muškaraca. Autentičan primer takvog poimanja žene pronalazimo u listi pravila kako ga vezati za ceo život:

„Morate biti Malo do umereno lepe Malo do umereno pametne Malo do umereno uspešne Malo do umereno zahtevne Malo do umereno zanimljive Mnogo tolerantne Mnogo dobre Pune razumevanja Pune podrške Nikada nervozne Pažljive Bez mnogo pitanja Bez mnogo odgovora Morale biste biti malo gluplje.“ (Ibid: 243).

Slično je i sa poglavljem „Deset koraka za savršen spoj“ u kome se navodi podrazumevani oblik ponašanja kako bi žena zainteresovala muškarca, a koji uključuje različite strateške korake prikriivanja emocija i povlađivanja muškom egu. Na ovaj način

---

<sup>127</sup> U didaskalijama autorka se junakinji obraća u drugom licu, te se glas autorke umrežava sa glasom junakinje.



autorka kritikuje „heteronormativnu prirodu seksualnog ustrojstva“ (Todorović, 2011: 354) i mišljenje da je „ženska seksualnost samim ženama nepripadajuća i uvek već objektivizovana u funkciji zadovoljenja muške seksualnosti, koja po tradicionalnom sistemu seksualnosti polaže pravo na žensko telo, delove tela i zadovoljstvo.“ (Ibid: 355).

Dinamički razgovori između tri žene u komadu (Ona, Problematična i Zrela) predstavljaju povremene sinteze njihovih životnih iskustava. Iz tih razgovora može se naslutiti da su njihovi životi podređeni fizičkom izgledu (mladost, lepota) i muškarcima (udaja i seksualna poželjnost). Svaki od ovih razgovora započinje opštim pitanjem kakvo se može naći u pseudopsihološkim testovima u ženskim magazinima („Da li biste svoj ljubavni život kada je u najboljem izdanju opisale kao zdrav, odličan, zadovoljavajući ili raspamećujući?“ (Ibid: 244)), a razvija se u smeru nabacanih, proizvoljnih stavova junakinja. Ove epizode nemaju direktne veze sa prethodnom i narednom scenom (u smislu dramske radnje), već služe kako bi istakle status žene u savremenim okolnostima, a njene potrebe okarakterisale kao površne.

Sadržaj misli glavne junakinje je komplementaran elementima registrovanim na planu forme, pa tako gomilanje, nepovezanost izraza, nedoslednost reflektuju psihološko stanje glavne junakinje – rastrzanost, zbunjenost, strah, rastrojenost, ali i upućuju recepijenta na prepoznavanje društvene simptomatije u kojoj žena pokušava da se izbori sa stalnim pritiscima koje joj nameće okolina (zadovoljavanje pravila lepote i ponašanja).

#### **12.2.4. Psovke i vulgarizmi**

Drama „Pomorandžina kora“ sadrži izrazito mali broj psovki i vulgarizama, iz čega smo zaključili kako je reč o drami drugačijeg senzibiliteta u poređenju sa ostalim analiziranim dramama Maje Pelević.

U pomenutom dramskom tekstu registrovano je svega 12 skarednih izraza od kojih je četiri izraza nastalo od glagola *jebati* i mogu se svrstati u red seksualnih psovki. Od toga, tri primera sadrže ovu reč u značenju *vršiti polni čin, seksualno opštiti*. Ove psovke bismo mogli nazvati disfemističkim. U sva tri slučaja dat izraz ima funkciju da obezvredi intiman čin i stavi ga na nivo svakodnevnosti, običnosti. Prvi put Ona izgovara ovu psovku kako bi svojom slobodom govora i prostim rečnikom začudila, impresionirala muškarca kojeg je srela u klubu. Već iz sledeće didaskalije uviđamo poziciju na kojoj se

našla ova žena, jer činjenica da nasuprot njene samoće stoji mogućnost seksualnog opštenja u toaletu kluba, svedoči koliko je status ove žene deranžiran, a ona svedena na seksualni objekat. Treći primer je ironičan komentar Problematične koja poziciju svog integriteta brani tako što ističe da je imala seksualni kontakt u poslednje vreme, za razliku od druge žene. Tu vidimo kako se vrednost jedne žene meri dinamičnošću seksualnog života, odnosno žena je vredna onoliko koliko je poželjna za muškarca.

Još jedan primer izraza koji je nastao od pomenute reči, a odnosi se na imenovanje žena glasi: *nedoжебana krava*. Ovaj komentar Problematična upućuje Zreloj i pokazatelj je paradoksalnog vrednovanja žene, jer je način da se povredi dostojanstvo suparnice isticanje njenog nedovoljno razvijenog seksualnog života. Takođe, interesantno je da ovu uvredu ne izgovara muški lik, već je žena upućuje drugoj ženi, tako potvrđujući obostranu (mušku i žensku) krivicu za status glavne junakinje.

Glavna junakinja u prelomnom trenutku svoje samospoznaje upotrebljava eksplicitnu zamenu za muški polni organ:

„Volim kurac

Volim ga u raznim oblicima i na raznim mestima

Volim da ga otkrivam i da on otkriva mene

Volim kurcem da pišem o sebi.“ (Ibid: 261)

Reč je o difemističkom psovanju, jer junakinja želi da privuče pažnju na predmet razgovora i stoga upotrebljava opscenu reč. Reč je o oštroj kritici kiberfeminizma po kome se žena izjednačava sa simulakrumom, kiborgom, pa upotrebom date lekseme, Ona šalje poruku da se sačuva žena koja ne treba da bude podređeni pol, ali treba da poseduje svoju slobodu, identitet i seksualnost.

Još jedan primer upotrebe opscene reči za muški polni organ glasi: „(...) ko je još video ženu bez pomorandžine kore to treba da bude ženski simbol mi smo drugačije od vas ne zato što nemamo kurac nego zato što imamo pomorandžinu koru!“ (Ibid: 247)<sup>128</sup>. Junakinja opovrgava tradicionalno shvatanje polne podele i svoj identitet sagledava kroz identitetski marker fizičke nepravilnosti – celulit.

---

<sup>128</sup> Ovo možemo povezati sa stanovištem o ženi kao o nepotpunom subjektu zbog nedostatka falusa – junakinja negira da je to zbog nepostojanja muškog polnog organa, već ističe celulit kao osnovnu meru razlike.

U drami je registrovan jedan slučaj u kojem se vidi uobičajeni princip povređivanja muškarca na račun njegove seksualne impotencije. Ona govori da On ima mali polni organ. Ovo je uvredljiva psotka izrečena sa namerom da omalovaži onoga kome je upućena. Takođe, važno je naglasiti da je na ovaj način gotovo nemoguće uvrediti ženu, jer je ovakva psotka relevantna isključivo kada se odnosi na muškarca.

Pežorativna imenovanja žena poput *kurva*, *drolja*, upotrebljena su kako bi obezvređila osobu kojoj su upućena, a odnose se na njen promiskuitet. Ovo je paradoksalna pojava s obzirom da smo iz prethodnog uvideli kako se ženski likovi obezvređuju na račun njihove nepoželjnosti i(li) neredovne seksualne aktivnosti, a isto se postiže i naglašavanjem njihove seksualne aktivnosti.

### **12.3. Drama „Pomorandžina kora“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

Drama „Pomorandžina kora“ predstavlja jedan od najilustrativnijih primera veze između dramskog stvaralaštva i feminističkih pitanja. Ranije smo ukazali na intenciju autorke da sve pojave, objekte, bića, radnje koji sadrže fonetski skup ON ili ONA, naglasi, tako što će u tekstu markirati date grupe glasova i napisati ih velikim slovima. Autorka se služi ovim postupkom kako bi istakla dvoznačnost svake od mapiranih leksema, ali i kako bi, često se služeći ironijom, naglasila dualizam muško-žensko koji je ujedno i osnovna tematska osa komada. Pored opšteg pitanja o muškom i ženskom, tu su i sledeće teme koje smo obuhvatili u ovom poglavlju: ženska seksualnost, žensko telo, sajber telo i kiberfeminizam.

#### **12.3.1. Ženska seksualnost**

„Pomorandžina kora“ predstavlja relevantan materijal za istraživanje problemskih pitanja obuhvaćenih u drami, a kojima se bave feminističko-antropološke teorije, odnosno za istraživanje autorkine upotrebe ovih pojava u cilju oblikovanja dramskog sveta. Na prvom mestu misli se na teme kojima se bavi treći talas feminizma, a koje se odnose na centrizam tela i teme kakve su abortus, seksualnost, rađanje, majčinstvo.

Glavna junakinja doživljava telesno oslobođenje, ukazujući na pripadnost svog ženskog tela njoj kao ženi, što prepoznajemo u ideji koja je sprovedena u drugom talasu feminizma. Međutim, shvatanje ženskog tela kao instrumenta kojim je moguće dosegnuti moć je upravo bio jedan od razloga zbog čega je drugi talas feminizma bio na meti kritike i takvo poimanje ženskog tela se smatralo usklađenim sa patrocentrizmom „koji ženski uticaj i moć redukuje i povezuje isključivo sa njihovom seksualnošću“ (Milojević, 2011b: 34). To je i razlog zbog kojeg je drugi talas feminizma naišao na oštru kritiku pojedinih predstavnica trećeg talasa kao što su Suzan Faludi (Susan Faludi), Nataša Valter (Natasha Walter), a naročito Ariel Levi (Ariel Levy). Ove autorke intenciju drugog talasa da žene koriste oslobođeno telo kako bi dosegle cilj smatraju utemeljivačem ženske razvratničke kulture (*raunch culture*) (Milojević, 2011b) koja insistira na seksualnoj privlačnosti kao osnovi ženskog identiteta.

Ona zavodi nepoznatog mladića u klubu, izražava svoju animalnu prirodu razmatranjem da seksualno opšti u toaletu kluba, poštuje pravila iz ženskih časopisa koja ukazuju kako da seksualno općini muškarca čime se vrši objektivizacija seksualnosti i potvrđivanje moći žene posredstvom uloge tela i seksualnosti. Više nego glavna junakinja (Ona u sebi ima permanentna preispitivanja i ambivalencije), druge dve junakinje, Problematična i Zrela, ilustruju negativne aspekte posmatranja sopstvene seksualnosti i fizičkog izgleda kao sredstva za postizanje moći. One stvaraju strategiju kako doći do cilja, a jedini instrument je telo. One se lažno pozivaju na ravnopravnost i žensku solidarnost, pokušavajući da istaknu svoju telesnu nadmoć i žensku superiornost, a istovremeno svoje ciljeve usmeravaju ka unapređivanju života muškaraca i otkrivaju kako su njihovi strateški ciljevi u skladu sa pravilima patrocentričnog društva.

### **12.3.2. Žensko telo**

Telo i fizički izgled zauzimaju značajno mesto u propagiranju razvratničke kulture. Posmatranje ženskog tela kao oslobođenog i samopripadajućeg donelo je i mnoge posledice koje su uključile i preteranu pažnju posvećenu sopstvenom izgledu i vizuelnu prezentaciju kao merilo uspešnosti, tako da se umesto do samosvesti, došlo do narcisoidnosti, a umesto do samopouzdanja do žena sa manjkom samopoštovanja.

Pristupanje telu kao podlozi pogodnoj za niz performativnih učinaka, s jedne strane je ukazalo na polaganje prava nad vlastitim telom što su mnoge feministkinje drugog talasa smatrale krucijalnim pitanjem za samostalnost žene, a s druge strane, kritičari ove tendencije su ga smatrali svojevrsnom igrom Boga i instrumentom za stvaranje nepovratnih kontraindikacija. „Idealno žensko telo popularne kulture je stoga telo mlade bele žene, telo koje se (kako to uporno ponavljaju reklame i naslovne stranice časopisa) stiče upotrebom odgovarajućih preparata, podvrgavanjem nužnim aktivnostima (fitnes, korektivni hirurški zahvati) i permanentnom brigom o telu.“ (Nenić, 2008: 271, 272). Ovome treba dodati viđenje Rozmari Garland Tomson (Rosemarie Garland-Thomson) da je idealna žena generički neutralna što uključuje i izostanak specifičnog rasnog i etničkog obeležja, kao i invaliditeta. (Tomson, 2014)<sup>129</sup>.

Ona, Problematična i Zrela su vršeci operacije nad svojim telom, agresivnim kozmetičkim tretmanima, ubacivanjem mehničkih ili stranih delova tela, preobražavanjem, maskama, doslovno potvrdile da su one te koje protivreče prirodi i koje su vladarke sopstvenog tela. Ova pojava u drami se može povezati sa mišljenjem kiberfeministkinje Done Haravej koja smatra da ako jedna žena menja svoju prvobitnu prezentaciju, u sebe ubacuje niz umetnih delova, živih i neživih organizama, odriče se svojih delova tela, smanjuje, povećava, sužava, proširuje, koriguje, ona menja svoju prirodu i postaje nešto između bića i mašine – „hibrid mašine i organizma“ (Haravej prema Milojević, 2011b: 268). Biti kiborg znači pripadati kiber prostoru – mestu gde klasa, rasa, nacija, rod, godine, materijalnost nisu vrednovani.

Posebno je zanimljivo kako se ovo viđenje Done Haravej o funkciji kiborga, potpuno menja na planu drame – junakinje preuzimaju odlike kiborga, ne kako bi pripadale rodno neutralnom svetu, već kako bi se uklopile u sistem koji je zasnovan na binarnim opozicijama, a gde je jedna uvek značajnija u odnosu na drugu. One svoje telo ne koriguju i ne transformišu kako bi dosegle više ciljeve u vidu duhovnog ravitka, oslobođenja ili postizanja ravnopravnosti. Naprotiv, one eksplicitno otkrivaju da nasilje nad sopstvenim telom vrše u službi zadovoljavanja principa muškocentrizma. One se ne bave svojim telom radi sebe, već radi drugih (muškaraca), jer kada im Ona govori da

---

<sup>129</sup> <http://zena.invalidnost.net/index.php/sekcije/rod-i-invalidnost/375-integrisanje-invalidnosti-transformisanje-feministicke-teorije>

prestanu sa tretmanima, Problematična odgovara: „I šta time dobijamo. Niko nas neće pogledati.“ (Pelević, 2006: 250). Iz ovoga uviđamo kako je status ženskog lika u muškocentričnom svetu ove drame u uzročno-posledičnoj vezi sa statusom žene kao seksualnog objekta.

Volterin de Kler (Voltairine de Cleyre) je predstavnica anarhističkog feminizma i njena uloga je posebno značajna za drugi talas feminizma<sup>130</sup>. Ona je smatrala da žene pored toga što su žrtve rodne društvene stratifikacije, istovremeno su i manje važne i na planu porodice što zapravo ukazuje na dvostruku podređenost žena. Prema De Kler, žena je stalno izložena pritiscima muške dominirajuće figure da igra predviđenu društvenu rodnu ulogu, ali i da takvu ulogu prenosi na svoje dete. Ona „osuđuje ideale lepote koji teraju ženu da muči svoje telo i način vaspitanja dece koji usmerava decu na određene rodne uloge“ (De Kler prema Vanda Perović, 2011: 98). Ova kritika nasilja nad ženskim telom može se shvatiti i kao inspiracija za oblikovanje ženskih likova u „Pomorandžinoj kori“ koji svoje telo izlažu nasilju i bolu kako bi zadovoljili zahteve muškocentričnog sistema i koji su od najranijeg doba naučeni na igranje veoma jasnih rodni uloga.

### **12.3.3. Sajber telo i kiberfeminizam**

„Pomorandžina kora“ je specifična drama prema tome što direktno pruža kritiku patrocentričnog društva i tako se približava osnovnoj intenciji feminizma, i istovremeno pruža oštru kritiku kiberfeminizma, odbacujući ga kao degradirajući za ženu i njen razvoj. Kiberfeminizam je feministička orijentacija nastala pod uticajem tehnološko-digitalne revolucije. Osnovna jedinica ove orijentacije je kiborg – „rodno neutralno biće koje postoji u rodno neutralnom, virtuelnom svetu.“ (Milojević, 2011b: 267). Najpoznatija predstavnica kiberfeminizma je Dona Haravej koja je u svom tekstu „Manifest kiborga: nauka, tehnologija i socijalistički feminizam kasnog XX veka“ (Donna Haraway, 1985) iznela čuveni stav da bi „radije bila kiborg nego boginja“ (Haravej prema Milojević, 2011b: 272). Poznat još i kao sajberfeminizam ili kibernetički feminizam, značajan je kao veoma delikatan, kontroverzan pravac u okviru rodni teorija.

Glavna junakinja ukazuje na svoju dualističku prirodu. Ona je rastrzana između

---

<sup>130</sup> Iako je živela u kraju XIX i početkom XX veka, njeno mišljenje je snažno uticalo na drugi talas feminizma.

onoga kako je društvo doživljava i onoga kako ona doživljava sebe. Na svom razvojnem putu Ona se susreće sa preprekama oličenim u nastojanju okoline da je smesti u područje privatnog, u status pripadanja drugom, u oblike ponašanja i samoprezentacije koji su društveno prihvatljivi. Njen cilj je da izbegne svako iskušenje društva koje počiva na stereotipima i predrasudama. Ona traga za svojim identitetom i time izražava snažnu potrebu da promeni svoj status.

Poslednja scena „Manifest i kraj“ u sebi sadrži informacije koje su veoma važne za naslućivanje autorkinog stava prema ženi i feminizmu. Ona kaže:

„Feministkinja, a ne nikako nisam feministkinja“, ali i „Moja jedina kreativna energija potiče od moje seksualnosti I straha od nje Ja sam svoje jedino oružje Upereno ka drugima ili ka sebi Ne plašim se stereotipa jer moj orgazam ne spada u tu kategoriju Pišem spermom i sekretom Njima ću se braniti. (...), (...) Ovo je moje vreme i svaki njegov delić doživljavam kroz sebe Možda je ipak bolje da sam to samo ja I ne nisam posebna Sama sam sebi posebna. I jednostavna I komplikovana Iskonstruisana ili ne Realna ili ne proizvodim značenja ili ne to je na meni da odredim (...).“ (Pelević, 2006: 260-262).

Glavna junakinja koristi vulgarnost i ironiju i time nas upućuje na ideju koju su negovale kiberfeministkinje (Milojević, 2011b), a koja se odnosi na preuzimanje kontrole od strane žena u okviru virtuelnog sveta. Ipak, to ne znači da je glavna junakinja kiberfeministkinja, već samo ukazuje na jedan od načina potrage za identitetom (posredstvom tehnologije).

Drama Maje Pelević je direktna kritika drugog talasa feminizma i sajberfeminizma, a kao još jedna oprečnost u ove dve orijentacije se javlja odnos prema tehnologiji. „Feminizam drugog talasa je tehnologije posmatrao kao nešto što je suprotno prirodnom, organskom i ženskom principu“ (Milojević, 2011b: 269), za razliku od kibernetičkog feminizma koji je u tehnologijama video prostor za razvijanje i unapređivanje ženskog principa. Drugačije, za razliku od drugog talasa feminizma koji je tehnologije smatrao muškim, kiberfeminizam ih shvata kao ženski princip, jer „poseduju emancipatorski potencijal za žene“ (Ibid: 272).

Komentari junakinje u poslednjem monologu su u službi ukazivanja na promenu koju je doživela, a koja se tiče njenog duhovnog oslobođenja. Tek posredstvom ovog

monologa vidimo kako odbacuje načela feminističke misli, odnosno kiberfeminizma, negirajući svoje postojanje kao aseksualnog objekta, ali istovremeno odbacuje i sva površna nastojanja okoline (Problematična, Zrela, On itd.) da je utope u masu i prilagode zahtevima savremenog društva koje nastoji da ugodí muškarcu.

Ona odbija da bude deo nedefinisane mase, predmet, ali istovremeno pruža oštru kritiku kasnog feminizma poričući sebe kao kiborga, sajberorganizam. Glavna junakinja prrepoznaje dve struje, jednako agresivne i jednako štetne za ženski identitet. Ona ne priznaje sebe ni kao drugost u odnosu na muškarca, ali ni kao bespolnu, androginu, artificijelnu materiju. Ona slavi svoju slobodu, seksualnost, duhovnost, mane, vrline, iznad svega – osobnost. Završni deo drame se može tumačiti kao apel autorke da se promeni status žene i da konačno oslobođena i samosvesna, žena postane integralni, ravnopravni deo društva. U ovom segmentu može se naslutiti veza sa stanovištem trećeg talasa feminizma i feminizmom različitosti za koji se zalagala Elizabet Gros (Elizabeth Grosz) koja ističe značaj individualnog identiteta i „poziva sve žene da same sebe definišu na osnovu velikog broja mogućih konstrukcija ovog identiteta.“ (Milinković, 2011: 383).

Ovakvim stavom, Maja Pelević problematizuje stanovište Done Haravej koja prednost daje statusu kiborga u odnosu na status boginje, i naglašava potrebu svoje junakinje da pronađe svoj identitet negde između dva rigidna stava – androcentrizma i kiberfeminizma. Jovanov potcrtava ideju „Pomorandžine kore“, zapažajući kako: „energiju tek probuđenog ženskog senzibiliteta podjednako sputavaju, (...) i potrošačko-malograđanske mitologije (savršeno telo, idealan brak) i konvencionalni feministički recepti ponašanja.“ (Jovanov, 2006: 7) i tako pruža završni komentar na pokušaj autorke da dodeljujući svojoj junakinji mogućnost dosezanja samospoznaje očuva autentičnu, slobodnu, samosvojnu ženu.

Drama problematizuje žene koje su „drugost“ i one koje, zaslepljene veštačkom potrebom da budu nezavisne, zaboravljaju da budu ono što im je priroda dodelila – žene. Drama Maje Pelević pruža oštru kritiku kibernetičkog feminizma. Ona poriče svoju junakinju (i sebe kao umreženi glas autorke u glavnom liku) kao hibrid, spoj mašine i bića. Interesanto je kako jedna od najoštrijih kritika kiberfeminizma zapravo povezuje ove dve struje koje kritikuje autorka u „Pomorandžinoj kori“, postavljajući pitanje: „Zar



nije i kiborg u okviru patrijarhalnog društva postao seksualno objektiviran kao što se vidi iz dominantnih stereotipa seksualno objektiviranih ženskih karaktera u raznim medijumima, od video igara pa do ženskih avatara u sajber prostoru?“ (Milojević, 2011b: 273) To je i razlog zbog kojeg junakinja odbija da bude kiborg – nepristajanje na ulogu simulakruma, sajberorganizma, fetiša stereotipizirane seksualnosti što dovodi do posledica da se „sve hijerarhije, koje postoje u savremenom svetu, prenose i na kibernetički prostor“ (Ibid: 275).

S druge strane, glavna junakinja ne priznaje sebe ni kao prirodu, kuću, privatno. Ona ne želi da robuje pravilima muškocentrizma koji je vezuje za ove kategorije. Ona odbija da poseduje vizuelnu prezentaciju propagiranu posredstvom medija<sup>131</sup>, odbija da bude nečija žena i da ostaje u prostoru kuće. Likovi Problematične i Zrele imaju funkciju u stvaranju antipoda glavnoj junakinja, jer dok Ona na sve moguće načine pokušava da se opire položaju „drugog“ i položaju simulakruma<sup>132</sup>, druge dve junakinje nastoje da svoj status podređenog i manje vrednog bića učine održivim.

Nije slučajno što Ona sebe definiše pomorandžinom korom. Potreba da se tako definiše, najvidljivija je u Njenoj potrazi za kosmosom koji će biti uređen po pravilima normalnosti u kojem će moći da bude obična. Ona mašta o svetu bez sajberorganizama, simulakruma, „mnogostrukih iskonstruisanih perverzija“ (Pelević, 2006: 260). Želi da živi u svetu gde će biti slobodna, seksualna, jedinstvena.

„Pomorandžina kora“ je drama izrečena kroz hiperanalitičku svest glavne junakinje u kojoj se problematizuje položaj žene u svetu muškaraca, visoke tehnologije, rigidnosti i zahteva društva. Junakinja i glas autorke, utisnut u glavnom liku, umesto sajberorganizma i uloge „drugog“, biraju „pomorandžinu koru“ – auru nesavršenosti koja će im, svakim novim jutrom, omogućiti barem jedan trenutak tegobne, ali tako dragocene slobode.“ (Jovanov, 2006: 227).

Maja Pelević ukazuje na određenu komplementarnost i podudarnost između statusa ženskog lika koji je kreirala i sopstvenog gledišta na status žene u savremenom svetu. Oba sveta su okrenuta principu *musculine* kao željenom, dominantnom, primarnom. Prema autorki, društvo sistematski, na ovaj ili onaj način, pokušava da

---

<sup>131</sup> Što smo malo pre shvatili i kao razlog zbog kojeg je kritikovan kiberfeminizam.

<sup>132</sup> Ova intencija glavne junakinje je registrovana u drugom delu drame.

istakne obrazac muškosti kao dominantan, tako što ga smešta u domen kulture, razvoja, prosperiteta, a obrazac ženskosti kao manje važan, integrišući ga u područje prirode, stagnacije, pasivnosti. Istovremeno, pokušaji pojedinaca da promene ovakav društveni poredak, najčešće rezultiraju jednako agresivnim metodama. Zato je ovaj komad, pored toga što je pokazatelj jasne autopoetike, istovremeno i svojevrsni manifest kojim se ukazuje na uzdrman status žene i glas koji traži povratak (ili opstanak) seksualne, slobodne, samosvojne žene.

### **13. STATUS ŽENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „MOŽDA SMO MI MIKI MAUS“, MAJE PELEVIĆ**

#### **13.1. Analiza ženskih likova**

##### **13.1.1. Konfiguracija<sup>133</sup>**

Registrovana lista lica izgleda ovako: Ona, On, Mladić sa rancem na leđima, Devojka sa plavom kapom, Muškarac u kasnim tridesetim, Devojka sa zelenom kosom, Devojka sa pivom, Žena sa detetom u kolicima, Muškarac sa štapom, Žena u beloј bundi. Drama „Možda smo mi Miki Maus“ formalno nije podeljena na celine (scene, slike, pojave, činove), ali oslanjajući se na konfiguraciju (broj likova koji su u datom momentu prisutni na sceni) identifikovali smo ukupno 39 takvih promena.

Broj konfiguracija koje su moguće u ovom komadu je 1024 (dva na dramatis persone  $2^{10}$ ), iskorišćeno je 16 jedinstvenih konfiguracija što svedoči o ustaljenom obrascu po kojem se pojavljuju likovi.

Uočeno je kako su scenski najdominantniji likovi Ona i On sa čak 97% učešća u ukupnom broju registrovanih konfiguracija što je rezultat njihove funkcije rezonera. Uporedo sa funkcijom svedoka događaja koncentrisanih oko automata za izradu fotografija, razvija se i njihova lična priča o zaboravu i sećanju, prolaznosti i smislu. Ona i On imaju funkciju posmatrača dok je fokus radnje na ostalim likovima prisutnim na sceni. Ipak i u tim slučajevima jasan je njihov scenski značaj. Napuštanjem drugih likova sa scene, težište radnje se prebacuje na Nju i Njega bilo da rezmiraju predašnji susret ili nastavljaju razgovor.

---

<sup>133</sup> Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.

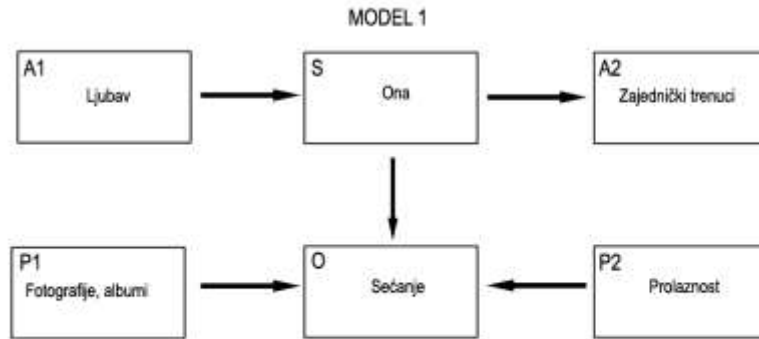
Jedina scena u kojoj se ne pojavljaju ova dva centralna lika (centralni u odnosu na stepen prisutnosti na sceni) je prva, nulta konfiguracija. Prazna konfiguracija je nešto dužeg trajanja i ona ima ekspozicionu funkciju. Maja Pelević je koristi kako bi dočarala prostor dramske radnje – prostor oko automata za izradu fotografija. S druge strane, nulta konfiguracija u modernoj drami nastoji da pruži sliku o sveopštoj prolaznosti i ništavnosti života, i naglašava protok vremena.

Prosečna gustina konfiguracije iznosi 0,27 što govori kako je najčešće prisutno tri ili dva lika na sceni, dok scene sa više od četiri lika ne postoje. Ako uzmemo u obzir činjenicu da su likovi Ona i On u velikom broju u funkciji nemih posmatrača (37%), onda možemo zaključiti kako dominiraju scene sa malim brojem likova. Uočeno je kako je u ovakvim scenama za razliku od radnje, akcenat stavljen na likove.

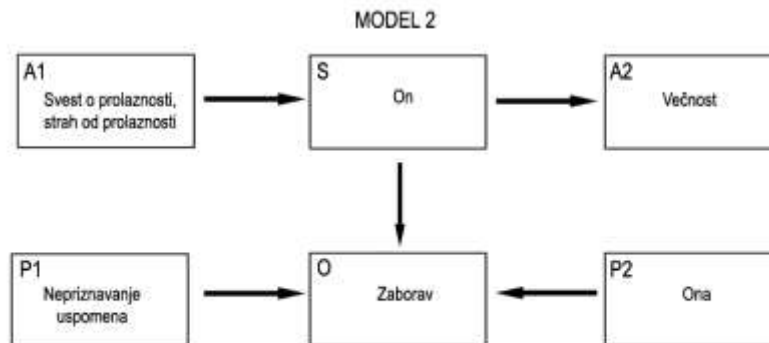
U pogledu na kvantitativnu analizu prisutnosti ostalih likova u komadu, poredak likova iznosi: Mladić sa rancem 13%, Devojka sa plavom kapom, Muškarac sa smešnom frizurou, Devojka sa pivom, Žena sa detetom u kolicima – 10%, a prisutnost 8% u konfiguracijama imaju likovi: Devojka sa zelenom kosom, Muškarac sa štapom, Žena u beloj bundi. Ovakva raspodela prisutnosti likova na sceni izražena u procentima govori da su likovi Ona i On permanentno prisutni na sceni (izuzev malopre pomenute prve, nulte konfiguracije), dok se ostali likovi smenjuju. Primećeno je kako većina likova poseduje svog parnjaka, te da se na sceni pojavljuju u sledećim kombinacijama: Ona i On; Mladić sa rancem i Devojka sa plavom kapom; Devojka sa pivom i Devojka sa zelenom kosom; Muškarac sa štapom i Žena u beloj bundi. Međutim, ne radi se o obaveznim formulama, jer u drami dolazi i do ukrštanja sa drugim likovima. Duo scene imaju funkciju u definisanju likova, sa posebnom pažnjom posvećenom odnosu između Njega i Nje.

### **13.1.2. Aktancijalni modeli**

Odabrani aktancijalni modeli su grupisani oko fenomena sećanja/zaborava. Na mestu subjekta su postavljeni likovi u komadu i njihov odnos prema sećanju, pamćenju, zaboravu, prošlosti, uspomenama.

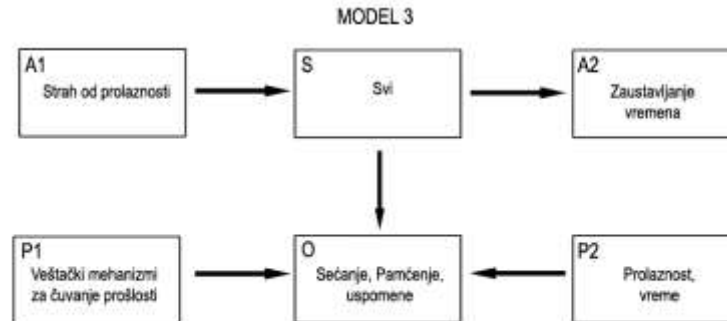


U prvom aktancijalnom modelu na mestu subjekta nalazi se Ona. Kao motivacioni faktor registrovana je ljubav, najpre prema svom dramskom parnjaku (On), a potom i prema životu uopšte. Ona želi da sačuva trenutak kada je osetila toplinu njegovog prisustva, želi da ga voli, želi da drugi uživaju u njenom prisustvu, želi da sačuva njihovo „kraljevstvo“, pa su na mestu adresata ove Njene namere njihovi zajednički trenuci. Potaknuta ljubavlju Ona želi da zaustavi vreme i zauvek uživa u zaustavljenom trenutku. Zato je objekat kojem teži sećanje. Sećanjem na zajedničke trenutke koje je provela sa njim, bori se protiv zaborava. U tome joj pomažu fotografije i albumi, stare stvari, kao i druge figure/predmeti koji funkcionišu kao inicijatori sećanja na dati trenutak iz prošlosti, a na mestu protivnika se nalazi On i njegova konstantna potreba da zaboravi i potisne sećanje.



Drugi aktancijalni model je u opozicionom odnosu prema prethodnom. Na mestu subjekta je On koga na delovanje pokreće svest o prolaznosti, On se boji starosti, smrti. Adresat Njegove potrebe da sve zaboravi je večnost. On se koristi različitim metodama kako bi dosegao svoj cilj: briše liniju života na dlanu, spaljuje fotografije, briše sećanje,

ne prihvata uspomene, mrzi stvari koje ga podsećaju da ga jednoga dana neće biti. U nameri da zaboravi isprečuje mu se Njena permanentna namera da se seća, da sačuva njihovu zajedničku prošlost.



Treći aktancijalni model na mesto subjekta stavlja dramske likove koji su potaknuti strahom od prolaznosti pokušali da zaustave vreme. Oni se sećaju, pamte, žele da zalede prošlost. Ona silno želi da povrati prošlost, seća se pravljenja kula u pesku, odlaska u supermarket; Žena u beloj bundi žali što sina nije drugačije vaspitala; Muškarac sa štapom želi da trenutak iz prošlosti zauvek traje – želi sina sa uramljene fotografije; Žena sa detetom u kolicima je želela da sin zauvek ostane kraj nje. Veštački mehanizmi za produžavanje trenutaka iz prošlosti poput albuma i fotografija pomažu im u nameri da zaustave vreme, ali ono što se isprečava tom cilju je proticanje vremena i svest da je život prolazan.

### 13.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova

Odlike \ Likovi	On	Ona	Mladić sa rancem	Devojka sa plavom kapom	Muškarac u kasnim 30-im	Devojka sa zelenom kosom	Devojka sa pivom	Žena sa detetom u kolicima	Muškarac sa štapom	Žena u beloj bundi
Muško	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-
Sećanje	-	+	+	-	+	-	+	+	+	+
Zaborav	+	-	+	+	-	+	-	-	-	-
Uspomene	-	+	-	-	+	-	+	+	+	+
Svest od prolaznosti	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Strah od prolaznosti	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+

Tabela 9. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Možda smo mi Miki Maus“

Kontrastiranjem sličnosti i razlika među dramatis personae moguće je doći do zaključaka koji su nosioci informativnog značaja. S obzirom da je jedna od tematskih

platformi ovog dramskog teksta dihotomija sećanja i zaborava, ovo je ujedno i najznačajnija odrednica kada je reč o likovima u ovom komadu.

Pojedini likovi čine sve kako bi se sećali onoga što je nekada bilo, čak u toj meri da pokušavaju da ugrabe i zaustave određeni momenat iz prošlosti. Ona se seća „(...) kako smo pravili kućicu od plastičnih tanjira koje smo krali iz hotela.“ (Pelević, 2007: 125), „kad smo prvi put išli zajedno na plažu i kad smo se slikali bezbroj puta na pesku.“ (Ibid: 127), kada su se igrali po supermarketima, itd. Žena sa detetom u kolicima želi da sačuva trenutak u kome je njena beba mala, a kada se kasnije pojavi sa praznim kolicima, jasna je poruka da je vreme nemoguće kontrolisati. Žena u beloj bundi želi da vrati trenutak kada je njen sin bio mali i kada se igrao igračkama, a Muškarac sa štapom želi da povрати sina sa fotografije iz vremena kada je bio dete.

Centralni muški lik ispoljava izrazit skepticizam kada je reč o sećanju, verujući da je sećanje bezvredno, a da je jedini način da se dosegne večnost, upravo suprotno – zaborav. On u najvećoj meri izražava svest o prolaznosti gde se kao osnovno osećanje sveta nameće potpuni apsurd življenja. Opsesija da zaboravi doživljava svoj klimaks pokušajem da zapali dlan i uništi liniju života.

Još jedan lik koji zaborav vidi kao jedini način da se podnese ovaj prolazni život je Devojka sa kapom. Ona želi da izbriše prošlost: „Ovo je mesto gde je dozvoljeno da izbrišemo prošlost. Ovo je mesto gde možemo sve iz početka. Zašto ne možemo sve iz početka kao kad zaboraviš one stvari kad si bio mali, zašto je samo taj deo života podložan zaboravu?“ (Ibid: 122). Ovakvo poimanje života insinuira kako je po sredi kajanje zbog pojedinih životnih odluka, a jedini način da sa njima suoče je zaborav.

Slično je i po pitanju uspomena. Likovi kao što su Ona, Žena sa detetom u kolicima, Žena u beloj bundi koriste uspomenu kao predmet koji inicira sećanje. Za njih to je način da zarobe prošlost i povrate emocije koje su važile u tom momentu prošlosti. Ona će reći: „Ja volim da čuvam stvari.“ (Ibid: 125), a najdrastičniji primer njene želje da sačuva prošlost je trenutak kada guta fotografiju kako bi zamrzla momenat u kome su njih dvoje par. Isto tako Muškarac sa štapom želi da trenutak uhvaćen na fotografiji traje večno.

S druge strane, On uspomene smatra opasnim i bezvrednim: „Umrećeš u najgorim mukama tako što ćeš gomilati uspomene koje će te na kraju ubiti jer ne umeš da ih se

oslobodiš i ne umeš da živiš u ovom trenutku. Stvari kojih se sećaš te guše kao prljavo staro ćebe koje ti je žao da baciš, kao orman pun stvari od mrtve rodbine.“ (Ibid). Takođe, govoreći o fotografijama i albumima kao o najeksplicitnijem čuvaru sećanja, On će reći: „Mrzim albume sa slikama a posebno slike kad sam se rodio. Slike kradu trenutke i posle svake osećam se za sekund starije. Slike oduzimaju vreme i delove duše. Seju te po mestima gde ne želiš da se nalaziš. Zatvaraju te između korice, cepaju i podsećaju na to da te jednog dana neće biti.“ (Ibid). Mladić sa rancem je još jedan lik koji ne veruje u uspomene: „Sve je uvek bacao. Kada je napustio kuću pre nekoliko godina nije poneo ništa. Kada je odlučio da se vrati znao je da će doći bez ičega. Zatekao je oca i majku u istoj pozi u kojoj ih je ostavio.“ (Ibid: 137).

Poredeći sličnosti i razlike između likova, autorka je fokus stavila, s jedne strane, na stvaranje slike sveta koji je podeljen između svesti o prolaznosti i ispunjen strahom i, sa druge strane, na nepriznavanje prolaznosti života koje je jedini put do osećaja ispunjenosti.

#### **13.1.4. Konceptija lika**

Likovi u drami „Možda smo mi Miki Maus“ ne pokušavaju, a samim tim i ne uspevaju da promene svoj položaj. Čini se kako oni ni ne poseduju mogućnost za promenu. Ova pojava odgovara atmosferi koju je stvorila autorka, a takođe se naslućuje i stav autorke o svetu koji nas okružuje u kojem preovladavaju melanholija i pesimizam.

Oni propuštaju trenutke sitne sreće; zabrinuti zbog prolaznosti, lišavaju se uživanja u postojećem. Ona, Žena sa detetom u kolicima, Žena u beloj bundi, Muškarac sa štapom, Devojka sa zelenom kosom i Devojka sa pivom žive u prošlosti, život troše u permanentnom strahu od smrti, starenja, protoka vremena. Gomilaju uspomene, skupljaju predmete, žale i kaju se. U nastojanju da veštački održe nešto što ne pripada tekućem vremenu, oni bivaju zarobljeni u prošlosti sa nemogućnošću da dožive promenu i spoznaju svet. S druge strane, likovi kao što su On, Mladić sa rancem, Devojka sa plavom kapom ne priznaju prošlost, preziru sve što ima veze sa sećanjem. Njih kontroliše strah od prolaznosti i isto kao i likovi koji žele da sačuvaju prošlost, ne poseduju nikakvu mogućnost da dožive promenu.

Autorka je stvorila svet u kojem likovi ne poseduju izbor, mogućnost da se promene, zato je jedna od ključnih karakteristika ovog dramskog teksta – bezvoljnost i apsurdnost življenja.

Samim tim što likovi ne poseduju mogućnost za promenu, oni je ni ne doživljavaju. Strah od prolaznosti, emotivnog zbližavanja, patnje, utiče na to da likovi ostaju zarobljeni u svom pređašnjem stanju. Oni dozvoljavaju da im ljubav promiče, da im bližnji odlaze iz života, da napuštaju i bivaju napušteni, jer strahuju koliko bi mogli biti povređeni ukoliko oslobode emocije u ovom kratkovečnom, besmislenom životu. Iako kroz dramu dobijamo informacije koje se odnose na likove, one samo utiču na promenu naše percepcije određenog lika, ali do stvarne promene likova ne dolazi. Tako kroz dramu možemo saznati kako su Ona i On imali lepo detinjstvo ili kako su Mladić sa rancem i Devojka sa plavom kapom bili zaljubljeni, te nam te informacije mogu pomoći u razumevanju Njegovog straha od prolaznosti ili u razumevanju osornosti Mladića sa rancem. Iz ovoga zaključujemo kako prema podeli na statične i dinamične likove, likovi ovog komada pripadaju statično koncipiranim likovima. Njihovi postupci počivaju na nepromenljivosti, jednima je cilj da zaborave, a drugima da se sećaju, te datu funkciju sprovode dosledno od početka do kraja komada.

Što se tiče dimenzije dubine primećeno je kako kod likova postoji podudaranje između unutrašnjeg i spoljašnjeg života. Oni su zavisni od vremena, bilo da žive u prošlosti ili da pokušavaju da je izbrišu. Ispustili su važne životne trenutke, odrekli su se ljubavi, porodice. Rezultat takvih odluka je život bez smisla i cilja. Oni su istinski nesrećni jer su sami, a usamljenost i dokolica samo intenziviraju svest o apsurdnosti i automatizmu življenja. Njihov unutrašnji život je ekvivalentan njihovoj stvarnosti. Duhovna obamrlost i depresija odgovaraju slici sveta u kojem se živi mehanički pod stalnim pritiskom i strahom od smrti, bez kontinuiteta u ispoljavanju emocija (emocije se vezuju isključivo za sadašnji trenutak ili isključivo za prošlost).

#### **13.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika**

Kod likova u ovoj drami je uočeno postojanje jedne dominantne osobine. Naime, likovi su opsednuti sećanjem/zaboravom što može govoriti da je reč o monodimenzionalnim likovima. Međutim, iako je zaista reč o dominantnoj odlici, uočen



je niz drugih osobina koje iako proizilaze iz ove dominantne, otvaraju niz obrazloženja i tumačenja koja se odnose na razloge takvog njihovog odnosa prema prošlosti.

Na primer, On iskazuje grubost i oštrinu kada govori kako je sećanje greška, ali saznanjem da je mogao sa njom da bude savršen par, da je imao srećno detinjstvo, da je želeo da je poljubi pokazuje kako je život prolazan i kako svemu dođe kraj. Iz njegove grubosti proizilaze osobine kao što su patnja, neizvesnost, strah od smrti. Njegovo odbijanje da se seća opravdanje je za intenziviranje njegovog straha od prolaznosti. Slično je i sa Njom. Najdominantnija odlika ovog lika je strast za sećanjem. Ona prikuplja uspomene, predmete, gomila sećanja. Ipak, ta njena strast je posledica želje da vrati vreme, da bude deo neopterećenog detinjstva, da uživa u Njegovom društvu, da je ljudi vole. Odnosno, strast za sećanjem otkriva neke druge dimenzije ovog lika, kao što su ljubav prema životu i ljudima.

On, osim što je grub, škrt na emocijama, surov i besan, pokazuje i da je ranjiv, uplašen, nesiguran, a Ona pored toga što živi u svetu prošlosti, maštanja, pokazuje da je i otvorena, preduzimljiva. To su razlozi zašto ove likove ne možemo striktno posmatrati kao monodimenzionalne, jer pored osnovne karakteristike koja ih definiše, oni pokazuju i niz drugih odlika koje bliže i preciznije karakterišu njihovu motivaciju i postupke.

#### **13.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija lika**

Iako smo govorili o dominaciji jedne određene osobine kod likova, takođe smo istakli kako postoji niz drugih odlika koje iz nje proizilaze. Činjenica da se likovi ne mogu svesti samo na jednu osobinu, kao i to da postoji određena kontradiktornost uočena kod likova, svedoči da je reč o otvoreno koncipiranim likovima.

On ne može biti tumačen samo kao protivnik sećanja, već i neko ko je nosilac negativnog iskustva prolaznosti (završetak radosnog detinjstva), neko ko poseduje strah od promena, vremena, starosti i smrti. On deluje racionalno, neosetljivo, samouvereno, dok je zapravo zatvoren, osetljiv, nesiguran, uplašen. Ona nije samo neko ko veruje u sećanje, već neko ko u uspomename pronalazi smisao, ko sanja o ljubavi, pripadnosti. Iako Njeno ponašanje deluje iracionalno, infantilno, vođeno emocijama, Ona je zapravo preduzimljiva, sigurna i hrabra (ne plaši se smrti, gubitka, starenja).

Maja Pelević je omogućila različit pristup ovim likovima, te se dihotomija između sećanja i iskustva, spremnosti za promenu i straha od prolaznosti, automatizma življenja i

sanjarenja o smislu, nametnula kao osnovna tema oko koje se ovi likovi bore i koja, nesumnjivo sprečava da ih tumačimo kao zatvoreno koncipirane likove.

### **13.1.5. Karakterizacija**

#### **13.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije**

##### **13.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Drama počinje monološkim autokomentarom u kojem On ističe veliku ljubav prema svom životu („Volim život“), svom telu („I koliko sam srećan što sam se rodio baš u ovom telu.“), sebi („I koliko sam srećan što sam baš JA izleteo iz utrobe svoje majke.“) (Ibid: 120). U ovom monologu dominira osećaj euforije, altruizma, optimizma. Iz ovog monološkog autokomentara možemo naslutiti koliko On voli život, ali svoje pravo poimanje života iskazuje posredstvom komentara koji se odnosi na Nju, a koji takođe ima elemente autokarakterizacije: „Zato što imaš lepe zube. Kad ne budeš imala lepe zube, kad ti zubi budu stari i truli i kad ti bude smrdelo iz usta, onda više nećeš morati da se smeješ.“ (Ibid: 121). Poredeći ova dva komentara uvidećemo kako se date informacije razlikuju. Dok nam u prvom komentaru pruža informaciju o ljubavi prema životu i optimizmu, narednom autokarakterizacijom nam pruža informaciju da je to samo privid, te kako su osnovne emocije kada je u pitanju njegov odnos prema životu: strah od prolaznosti i pesimizam.

Njegov odnos prema životu će se videti i u sledećem autokomentarom: „Stalno priča o tom dvorcu. A ja o tome ne želim ništa da znam. Ja se toga ne sećam. I ne bih se ni sećao da stalno ne priča o tome.“ (Ibid: 129). Ovim autokomentarom On nam pruža informacije koje potvrđuju strah od prolaznosti kao dominantnu karakteristiku ovog lika što će reći da je ovaj komentar postavljen kao kontradiktoran autokomentarom u kome On slavi život i svoje postojanje. Pretpostavljamo kako je razlog tome činjenica da On glorifikuje življenje sve do momenta dok ne započne razgovor sa Njom koja insistiranjem na sećanju postaje inicijator njegovog straha od prolaznosti. Takođe, ovaj monolog poseduje i odlike eksplicitnog komentara sa strane, jer posredstvom njega uviđamo Njenu opsesiju pričanjem o prošlosti.

Posredstvom dijaloškog komentara, On nam pruža informacije koje se tiču Njenog fizičkog izgleda: „Kako ti je lepo lice. (...) Tako mlada koža.“ (Ibid: 123) i „Tako si meka. Koža ti je tako glatka.“ (Ibid: 131). Ovi komentari funkcionišu i kao elementi autokarakterizacije, jer pored toga što dobijamo informacije u vezi sa fizičkim izgledom lika kojem se obraća, možemo uvideti kako se razvija i raste njegov strah od onoga što donosi vreme, jer nije slučajno što naglašava sve vizuelne detalje koji imaju veze sa mladošću, lepotom. Sličnu stvar će učiniti nizom autokomentara na račun sopstvenog izgleda: divi se svom telu, svojoj lepoti, lepom osmehu. Komentarišući fizički izgled uhvaćen u trenutku mladosti, ovi likovi (naročito On) izražavaju strah od starosti, odnosno od prolaznosti.

Kontrastni stav prema prošlosti predstavlja osnovu dramskog sukoba. Za razliku od Njegovog rigidnog stava koji se protivi sećanju, za Nju je sećanje svojevrsna mogućnost montiranja prošlosti. Uz pomoć uspomena Ona zadržava samo lepe trenutke iz prošlosti, dok loše potiskuje. Elementi autokarakterizacije se mogu uočiti u sledećoj replici: „Sve je tako lepo poređano u albumu da se nigde ne vidi da je dvorac ikada bio srušen.“ (Ibid: 127). Ovde možemo naslutiti distinktivnu crtu njenog karaktera koja se odnosi na potrebu za ulepšavanjem stvarnosti. Ovaj autokomentar naglašava Njenu potrebu da se seća, pamti, čuva uspomene, domaštava stvarnost, potiskuje istinu, jer prošlost za nju predstavlja svet koji je postojan i zaštićen za razliku od stvarnog sveta (sadašnjost).

Informacije koje dobijamo o likovima Momak sa rancem i Devojka sa plavom kapom su oprečne i zavise od perspektive lika koji govori. U oba slučaja referentna tačka njihovog odnosa je zajednička prošlost, ali dok on optužuje nju za njihov rastanak karakterišući je kao *kučku*, ona nam daje informaciju da *ga je volela, a da je on pobegao*. Iako počivaju na kontradiktornosti, ni za jednu od ove dve tvrdnje ne možemo reći u kojem stepenu je istinita. Oprečnost njihovog poimanja prošlosti zavisi isključivo od ugla posmatranja.

Žena sa detetom u kolicima posredstvom autokomentara daje relevantne informacije u vezi sa svojom prošlošću. Prolaznost života je okidač njenog pesimizma, depresije i suicidalnih pokušaja, dok ostvarenje u ulozi majke daje smisao njenom životu, ali samo kratkotrajno: „Dosta si rasla u meni. Nemoj više. Ostani takva kakva si. Mala. I

moja. I sa mnom.“ (Ibid: 130). Ono što se naglašava kao dominantna informacija u vezi sa njom je poimanje sveta kao prolaznog i apsurdnog. Potreba da zaustavi vreme u trenutku kada se osećala istinski srećna je distinktivna crta njenog karaktera.

Iz dijaloga koji vode Muškarac sa štapom i Žena u beloju bundi razvijaju se dva tipa informacija: informacije koje se odnose na predmet razgovora (Mladić sa rancem na leđima) i informacije koje se odnose na govornika. Oni razgovaraju o odnosu roditelj – sin, gde uviđamo nepodudarnost između njihovog doživljaja roditeljstva. Žena u beloju bundi izražava visok stepen samoosuđivanja, kajanja i preispitivanja u vezi sa svojim roditeljskim metodama, dok Muškarac sa štapom krivicu svaljuje na sina i njegovo nepoštovanje roditelja:

„Muškarac: Masturbirao je pred nama. Nekoliko puta.

Žena: Bilo mu je loše.

Muškarac: To nije opravdanje.

Žena: Želeo je da skrene pažnju na sebe.

Muškarac: To nije način.

Žena: Nije.

Muškarac: Vratice se.

Žena: Kada?

Muškarac: Kad ogladni i kad mu ponestane para.“ (Ibid: 132).

Ovi dijalozi osim što funkcionišu kao komentar sa strane koji se odnosi na Mladića sa rancem i koji nam pruža informaciju o njegovom odlasku od kuće i ekscenrom ponašanju, istovremeno ima informativni značaj kada je reč o različitom viđenju njihovog odnosa prema sinu. Razlog takvog oprečnog stava proizilazi isključivo iz perspektive samog lika koji govori, odnosno iz subjektivnosti njegovog stava, koji možemo dovesti u vezu sa njihovom rodnom determinisanošću i stereotipima koje vezujemo za nju.

Autorka pre svega koristi monološki komentar sa strane kako bi karakterisala likove koji se okupljaju oko automata za izradu fotografija. S obzirom da se ovi komentari javljaju na kraju komada, povezujemo ih sa Njenom funkcijom rezonera. Cilj ovih (auto)komentara je da pruže obrazloženje za postupke likova u komadu, tako što ih

verbalnom tehnikom karakterišu pružajući informacije o njihovim psihosocijalnim odlikama, kao i o njihovoj prošlosti.

#### **13.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

U ovom komadu autorska tehnika karakterizacije je svedena na minimum. Najveći broj informacija o likovima saznajemo posredstvom njih samih. Najznačajniji primer autorske tehnike karakterizacije su imena koja je autorka dodelila svojim likovima. Njihova imena sadrže informacije koje se tiču okvirnih godina starosti (devojka, mladić, muškarac u kasnim 30-im), njihovog izgleda (zelena kosa, smešna frizura), rekvizite (pivo, štap, kolica, ranac), kostima (bela bunda, plava kapa). Isticanjem određene informacije u vezi sa fizičkim osobenostima lika, autorka nastoji da bliže odredi dati lik, ali i istakne njegovu univerzalnost.

#### **13.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

##### **13.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Jedan od najznačajnijih instrumenata implicitne neposredne tehnike karakterizacije je prostor dramske radnje. Autorka svoje likove okuplja oko automata za izradu fotografija. Automat za fotografije na naturalističkoj ravni veoma je pogodan za brzo smenjivanje likova različitih profila, baš kao i u kontekstu stvarnosti – ovakav javni prostor pruža mogućnost susretanja ljudi različitih psiho-socijalnih karakteristika bez nužnosti njihove međusobne povezanosti. Međutim, mnogo je značajniji njegov simbolički karakter, jer upućuje čitaoca na svet u kojem se živi po određenom automatizmu i ističe se osnovna tema drame – odnos prema sećanju tj. prolaznost života. Gotovo prazan scenski prostor iziskuje poigravanje sa gustoćom znakova, ali u ovom slučaju stvarajući podlogu za upisivanja, tumačenja – „igra sa malenom gustoćom znakova usmjerena je na vlastitu aktivnost gledaoca koja treba postati produktivnom na osnovi neznatnog početnog materija.“ (Leman, 2004: 116).

U prvoj, nultoj konfiguraciji, nema likova na sceni, već samo automat kome autorka posvećuje pažnju tako što navodi niz statističkih činjenica u vezi sa njegovom upotrebom. Isticanjem određenih pravila koja se moraju poštovati kako bi se koristio aparat i taksativnim nabrojanjem učestalih oblika ponašanja njegovih korisnika, ističe

koliko ljudi žive zarobljeni mnogobrojnim skrupulama, pravilima, živeći po inerciji, mehanički.

Značajnu ulogu u karakterizaciji likova imaju i rekvizita i kostim. To pretpostavljamo iz činjenice da su likovima dodeljena imena koja u sebi sadrže i elemente koji se tiču njihove rekvizite i/ili kostima: Devojka sa plavom kapom, Mladić sa rancem, Muškarac sa štapom, Žena sa detetom u kolicima, Žena u beloj budni, Devojka sa pivom, Devojka sa zelenom kosom. Svaki od ovih kostima/rekvizita pruža nam informacije o datom liku. To što mladić ima ranac na leđima ukazuje na činjenicu da je napustio roditeljski dom. Činjenica da žena koja uz sebe uvek ima dečija kolica govori kako je njena osnovna distinktivna crta to što je majka. Devojka je determinisana upadljivom bojom kose, jer je čitav život menjanjem boje, verovala da je promenila sebe. Devojka koja uz sebe uvek ima pivo, praćena je i ponavljanjem jedne radnje – povraćanjem. Ovim se implicira kako je alkohol koristila da podnese sve što se dešava oko nje, a kompulsivnom radnjom je uspevala da sve nagomilane emocije izbacila iz sebe. Štap u ruci karakteriše muškarca na taj način što mu vizuelno dodeljuje karakteristike onog koji je strog, iskusan, otac porodice, ali ga i smešta u ironičan kontekst predstavljajući ga kao oslonca porodice kome je neophodan štap kako bi održao prividnu stabilnost. To što devojka ima plavu kapu objašnjeno je njenom pretpostavkom da joj plava boja lepo stoji, ali je možemo učitati i kao štit, želju da živi prividnim životom, bez potrebe da okusi stvarnost. Muškarac sa smešnom frizurom uz sebe uvek nosi telefon, to ga s jedne strane karakteriše kao zauzetog, predanog čoveka, ali i kao osobu koja živi bez stvarne slobode, opsednutog svakodnevnim sitnicama, obavezama i pravilima, njegova smešna frizura ukazuje na disbalans između ozbiljnosti ponašanja i izgleda. Bela bunda kao kostimsko rešenje žene koja traga za sinom, predstavlja ironični disbalans između skupocene odeće i emotivnog stanja majke koja je ostala bez deteta.

Jedna od najznačajnijih rekvizita su plastične uši Mikija Mause koje se javljaju u poslednjem segmentu komada kada likovi napuštaju scenski prostor, nakon što sledi monološki komentar koji upućuje Ona. Plastične uši su u direktnoj vezi sa imenom drame, a kada bismo govorili o njihovom značenju, važno je napomenuti kako stavljanjem plastičnih ušiju Mikija Mause likovi poprimaju univerzalni karakter. Maja Pelević na početku drame piše da su likovi sa grafitu „(...) napustili zid da bi ispričali ovu

priču (...)“ (Ibid: 120) što nam omogućava da naslutimo vezu između likova drame i likova kakve možemo pronaći na grafitima iscrtanim na zidovima koji su svedoci prolaznosti života, jer su nemi posmatrači kratkotrajnosti života i ljudi koji ih okružuju.

#### **13.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Autorka je koristila implicitnu tehniku karakterizacije tako što je isticala sličnosti i kontraste među likovima. Ranije smo govorili kako je jedan od najznačajnijih tematskih okvira drame sećanje i strah od prolaznosti. Maja Pelević koristi sećanje kao temu oko koje postavlja svoje likove, što je ujedno i osnovno dramaturško sredstvo u stvaranju zapleta (ako u slučaju datog komada možemo govoriti o klasičnom dramskom zapletu). Sve ostale teme oko kojih se kontrastiraju likovi zapravo proizilaze iz ove osnovne teme sećanja: strah od promena, strah od prolaznosti, smrt, pamćenje, uspomene, posezanje za prošlošću, strah od zbližavanja, itd. Posredstvom odnosa koji likovi imaju prema temi sećanja možemo uvideti određene psihološke karakteristike likova.

Ona album sa slikama doživljava kao prostor uređenih sećanja, dok On veruje kako albumi i slike kradu trenutke. Ona će fotografiju progutati kako bi sačuvala njihov zajednički trenutak, a On će je cepati kako bi ga izbrisao. Devojka sa zelenom kosom će želeti da iscepa fotografiju, a Devojka sa pivom će skupljati parčice, Žena sa detetom u kolicima će uzeti fotografiju, Žena u beloju bundi će želeti da zadrži fotografiju, ali će je preduhitriti Muškarac sa štapom koji će je uzeti pre nje. U ovim situacijama možemo da vidimo kako likovi reaguju u odnosu na istu situaciju koja je najčešće fokusirana oko tek nastale fotografije, ali i da uvidimo kontraste i sličnosti među likovima koji su opet usmereni na temu sećanja i prošlosti.

#### **13.2. Analiza leksike i govora**

Dramu „Možda smo mi Miki Maus“ možemo okarakterisati kao dramu specifičnog senzibiliteta čija je osnovna odlika poetičnost, koja se i refletovala na lingvističkom aspektu, odnosno u stilu kojim je napisana. Za razliku od određenog broja drami „krvi i sperme“ koje su obuhvaćene u ovom radu, a u kojima dominira snažan, sirov diskurs ulice, ovde je jezik, kojim se likovi služe, nežan i poetičan.

Za ovu dramu nije značajno samo zapaziti kakva leksika je prisutna, već istaći šta u njoj izostaje. Na prvom mestu tu se misli na izostanak žargona, argoa i sličnih kolokvijalnih oblika. Takođe, stil kojim je drama napisana je u funkciji ukazivanja na osnovnu dramsku tematsku potku. U drami je registrovano mnoštvo tekstualnog oneobičavanja koje proizilazi iz činjenice da se u tekstu udvajaju glas autorke i glas automata za izradu fotografija. Dijalozi koje vode korisnici (prolaznici) automata za izradu fotografija odlikuju se distancom, nabrajanjima, asocijativnošću, polifonijom, izostankom hronološkog sleda. Razgovori koje vode parovi registrovani u komadu prate tok svesti, odlikuje ih neorganizovanost, slobodno ređanje misli, dominacija emocije. Ovakve odlike drame utiču da se posredstvom govora mogu naslutiti tek motivi koji su okruženi oko teme sećanja, zaborava i prolaznosti.

O činjenici da je ova drama drugačijeg senzibiliteta, svedoči i kvantitativna analiza upotrebe psovki i vulgarizama koja je u odnosu na druge dramske tekstove krajnje zanemarljiva. Broji ukupno četiri psovke i sve ih izgovaraju muški likovi. I pored toga, zaključujemo kako drama „Možda smo mi Miki Maus“ ne pruža značajnu mogućnost diskutovanja o razlikama između muških i ženskih likova. Autorka je napisala komad o čoveku koji gubi svoj identitet u novom, automatizovanom svetu življenja; ona govori o čoveku čiji je status degradiran, jer sve beneficije življenja u ovom obličju su se izgubile i on više ne ceni istinske vrednosti, lepotu života, niti ima volje da se bori za to. Tehnologija, mehaničnost, materijalizam, prolaznost, kratkovečnost oblikovali su čoveka koji živi u permanentnom znanju da je na kraju svega smrt.

### **13.3. Drama „Možda smo mi Miki Maus“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

U pogledu na sve obrađene drame, ovaj komad Maje Pelević pruža najskromniju mogućnost za istraživanje veze između teatroloških i antropoloških pitanja. Odgovor na to leži u činjenici da je reč o postmodernističkom prikazu koji u središte pažnje postavlja pitanje o sećanju i zaboravu, prolaznosti i smislu, dok su ženska pitanja, čini se, prilično malo zastupljena.



Ipak, podela likova prema njihovoj polnoj determinaciji gde svaki muški lik ima ženskog parnjaka, i obratno, implicira da je reč o binarno postavljenim suprotnostima. Glavni ženski lik je kontrastiran u odnosu na muški; Ona se seća, pamti, veruje u uspomene što odgovara njenom statusu žene koji počiva na emociji, iracionalnosti, a On želi da zaboravi, što je ekvivalentno njegovom statusu muškarca koji počiva na raciju, logosu.

Zahvaljući ovako postavljenoj dihotomiji, akcentat će biti stavljen na odnose između muških i ženskih likova koji su oblikovani prema tradicionalno dodeljenim rodnim ulogama, dok će ostali muško-ženski parovi poslužiti kao instrument u istraživanju tradicionalnih rodnih uloga unutar porodice kao najznačajnije zajednice u patrijarhalnom društvu.

### **13.3.1. Tradicionalne rodne uloge**

Patrijarhalno društvo je formiralo određene modele ponašanja muškaraca, odnosno žena. Ovakvo ustrojstvo zasnovano je na večnom sukobu između prirode i kulture, gde žene pripadaju prirodi, jer je i žena kao i priroda „pasivna, dostupna, uhvatljiva, nemoćna.“ (Parker and Pollock, 1981: 116), dok s druge strane, muškarac pripada kulturi, jer je aktivan, racionalan, destruktivan, agresivan. Iako su istraživanja rodni teoretičara, suprotno ovom mišljenju, dokazala kako je reč o naučenim, a ne biološki uslovljenim oblicima ponašanja (Spence, Deaux i Helmreich, 1985), u patrijarhalnom društvu su ostala uvrežena mišljenja o „prirodnim“ odlikama muškaraca i žena koja su uticala na stvaranje dogmi o tome koji su to oblici ponašanja koji pripadaju ženi, a koji muškarcu.

Tako se oformilo stereotipno mišljenje o ženama kao o saosećajnim, požrtvovanim, brižnim, nežnim, a o muškarcima kao o spremnim na rizik, odsečnim, odgovornim, progresivnim, individualcima. Neka od istraživanja na temu rodni uloga kažu kako žena treba da bude „osećajna, voli decu, nežna, prijatna, ljubazna“ (Trebejašnin, 2002: 103) dok se muškarac usmerava da bude „autonoman pojedinac, (...) hrabar, izdržljiv, samostalan i samopouzdan muškarac.“ (Havelka prema Trebejašnin, 2002: 103).

Zapažamo kako su odlike dva glavna lika u drami „Možda smo mi Miki Maus“ zasnovane na stereotipno oblikovanim rodnim odlikama. Ona je čulna, nežna, osećajna, a njeni glavni pokretači su sećanje i nostalgичni odnos prema prošlosti. Glavna junakinja u prošlosti i sećanju pronalazi sigurno utočište, jer ono što se već dogodilo predstavlja nosilac sigurnosti, izvesnosti, znanja što pretpostavlja kako je za Nju kao ženu to „prirodni“ način razmišljanja. Svaki pokušaj razmatranja budućnosti pokrenuo bi niz tema kao što su neizvesnost, promena, novina, koje po tradiciji pripadaju muškarcu. Ona se plaši nepoznatog sveta koji simboliše budućnost i zato je okrenuta svetu prošlosti i sećanja. Njena nespremnost da se okrene budućnosti i onome što sledi, izražava njenu duboku nesigurnost, strah, emotivnost. Takođe, glavna junakinja nepristajanjem da prihvati prolaznost, smrt, ukazuje kako je zarobljena u trenutku i osuđena na večnu nezrelost o kojoj je govorila Brita Zangen (Zangen, 2004: 72). Suprotno tome, glavni muški lik ispoljava karakteristike kakve možemo pronaći u društvenoj tradiciji poželjnih muških odlika. On svet posmatra racionalno, materijalistički, a na prošlost gleda kao na nešto završeno, neponovljivo. Ovakva kontradikcija uspostavlja i snažnu opoziciju između Nje kao simbola života, ljubavi, večnosti i Njega kao smrti, razuma, prolaznosti. Prema Alajdi Asman (Aleida Assmann) pamćenje i zaboravljanje su povezani pojmovi: „Pamćenje je pozitivan princip, a spram njega stoji zaborav kao negativan.“ (Asman, 1999: 127). Međutim, u drami nije reč samo o pamćenju ili zaboravu<sup>134</sup>, jer Ona pamti samo lepe, pozitivne slike prošlosti čime uključuje „izmeštanje, potiskivanje, manipulaciju, cenzuru, reskripciju, zamenjivanje“ (Asman, 2007: 26) i tako potvrđuje da bira čega će se sećati, a šta će odbaciti. Takođe, On ne samo što nastoji da zaboravi, već potpuno isključuje sećanje, smatrajući ga nečim što pripada slabim, nemoćnim – tradicionalnim odlikama ženskosti. Iz ovoga zaključujemo kako su sećanje i pamćenje namenjeni ženskim likovima i njihovoj potrebi da se zadrže na poznatom području sigurnosti (elementu njihovog iskustva), dok je zaborav izjednačen sa snagom, odsečnošću i uplivljavanjem u područje novog, nepoznatog i samim time namenjen muškim likovima.

---

<sup>134</sup> Niti se ni na bilo koji princip aludira kao na apsolutno pozitivan/negativan kao što to definiše Alajda Asman.

Jedan od primera njihovog oprečno postavljenog gledišta je zajedničko emotivno iskustvo – ljubavna veza u prošlosti. Međutim, odnos prema zajedničkom iskustvu je značajno različit. Ona stvara idealizovano sećanje na prošlost što potvrđuje da je reč o određenim mnemotehnikama koje utiču na stvaranje (lažne) utopijske slike. Ona koristi propuštanje, potiskivanje, montažu, čime, s jedne strane, stvara pseudosećanje, ali s druge strane, učestvuje u formiranju trenutnog osećaja zadovoljstva tako što se zatvara u zonu sigurnosti – područje prošlosti i uspomena. Pomenute tehnike se mogu dovesti u vezu sa motivacionim faktorom koji potiče od stereotipne predstave o prirodnoj i primarnoj datosti žene – emotivnosti.

Nasuprot Njoj, On se seća preciznije i verodostojnije, što s jedne strane utiče na održavanje istinskog sećanja na dati momenat iz prošlosti, ali s druge strane, utiče i na osećaj nezadovoljstva i pesimizma. Mikroelementi sećanja (srušena kula u pesku) funkcionišu kao figure sećanja na momenat iz prošlosti koji budi negativne emocije, a potiču od stereotipne predstave o racionalnosti kao jednoj od najznačajnijih odlika muškarca. Figure sećanja predstavljaju materijalizaciju sećanja: „da bi neka istina uspela da se usadi u sećanje grupe, mora u konkretnom obliku da predstavlja neki događaj, neku osobu ili mesto.“ (Ibid: 36). Ovim se takođe potcrtava opozicioni odnos muškaraca kao racionalnih i žena kao iracionalnih bića, jer On koristi konkretne figure da bi registrovao prošlost, dok se Ona služi apstraktnim sećanjem koje, ukršteno sa različitim mnemotehnikama, učestvuje u stvaranju idealizovane slike prošlosti.

Ovi primeri ukazuju na upotrebu stereotipa o apriori subjektivnom sećanju žene koje uključuje emocije, intuiciju i apriori objektivnom sećanju muškarca koje uključuje razum, pragmatičnost, a koje autorka koristi kao poetsko sredstvo u postizanju estetskog oblikovanja likova i njihovih odnosa. Takođe, zapažamo kako ovaj primer potvrđuje da se stereotipi unutar fikcionalnog sveta ne tretiraju na isti način kao u stvarnosti (u drami „Možda smo mi Miki Maus“ stereotipi ne služe kako bi se naglasila njihova društvena funkcija/pozicija, već kako bi se naglasio kontrast između dva lika). Na ovom primeru vidimo kako ovde nije reč o kritici stereotipa, već isključivo o ispunjavanju umetničkog cilja njihovim poigravanjem.

### 13.3.2. Tradicionalne rodne uloge roditelja

Tradicionalno dodeljene rodne uloge predstavljaju: „Skup očekivanih postupaka i ponašanja koji je povezan s činjenicom – i unaprijed računa na nju – je li osoba muškarac ili žena, i to na način kako je opisano u pojmu 'društveni ugovor zasnovan na spolu/rodu'.“ (Borić, 2007: 77) što za posledicu ima predvidive i monolitne oblike ponašanja, čije nepoštovanje izaziva negativnu reakciju okoline. Pored toga što one mogu biti registrovane na planu čitavog društva, društvenih institucija, one pronalaze značajno uporište i na nivou socijalizacije u okviru porodice.

Maja Pelević je oblikovala likove roditelja, dodelivši im stereotipni obrazac ponašanja prema polu i tako ukazala kako postoji intencija da se rodne uloge nesvesno prenose i kako su integralni deo porodice u patrijarhalnom društvu.

Na primeru roditelja (Žena u belo j bundi i Muškarac sa štapom) možemo da vidimo kako se autorka poigrava sa stereotipima, ali praveći određenu distancu u odnosu na identične stereotipe važeće u društvenoj stvarnosti. Likovi roditelja su oblikovani posredstvom trivijalnih razgovora, oni su lišeni svake psihologizacije, funkcionišu na nivou karikature, njihovo ponašanje je mehaničko i u skladu sa njihovim joneskovskim ulogama malograđana, a podudarnost njihovog ponašanja sa patrijarhalnim rodnim ulogama služi, ne kako bi se ukazalo na društveni problem ovih dogmi, već kako bi se naglasio kontrast između ozbiljnosti činjenice da im je sin otišao od kuće i banalnosti njihovog razgovora o njegovom odlasku.

Razgovarajući o odbeglom sinu, majka manifestuje sve osobine koje proizilaze iz društveno poželjnih rodnih uloga: ona brine, preispituje se, izražava privrženost, ljubav prema sinu i porodici, oseća krivicu, dok muškarac ispoljava ponašanje koje se takođe poklapa sa očekivanim rodnim ulogama, te pokazuje čvrstinu, strogoću, upornost, ne priznaje sopstvenu grešku. Nasuprot majčine brige da nije bila dovoljno dobra majka i ispoljavanja straha za sina, otac ne pokazuje zabrinutost, već izražava stav da je sin kao muškarac sposoban da brine sam o sebi<sup>135</sup>, što je u vezi sa važećom patrijarhalnom paradigmom i viđenjem muškarca kao oličenja snage, moći i neustraivosti. Takođe, kontrast između blage majke i krutog oca podržava poimanje stereotipnih rodnih uloga

---

<sup>135</sup> Iako kaže da će im se sin javiti kada bude gladan, pretpostavljamo kako to izgovara kao neku vrstu izgovora i u nameri da završi razgovor sa Ženom.

unutar patrijarhalne porodice gde uočavamo da „hijerarhijski odnos i nepromenljivost društvenih uloga koje se namenjuju muškom i ženskom polu zasnovani su upravo na polaznoj pretpostavci o nepromenljivoj prirodi polne razlike.“ (Blagojević, 2006: 48). Majka kao žena pronalazi opravdanje za sve sinovljeve postupke, uključujući i nedolično ponašanje („Plašim se. (...) Možda smo bili malo grubi. (...) Trebalo je da ga vodimo u Diznilend.“ (Pelević, 2007: 131, 132)), dok otac pokazuje rigidne i isključive stavove i ne iskazuje empatiju (Ništa mu neće biti. Grad je sigurno mesto. Nije mali. (...), Strogi. Bili smo strogi. (...), Diznilend kvari decu. (Ibid: 132)). Susret ova dva lika ukazuje kako muškarci i žene, iako okrenuti oko iste tačke (sin) i sa istim osećanjima (oboje ga vole) ispoljavaju potpuno suprotne stavove stereotipizirane od strane autorke na osnovu postojećih obrazaca rodnog ponašanja preuzetih iz društvene stvarnosti, a koje autorka preoblikuje radi postizanja umetničkog cilja.

## **14. STATUS ŽENSKIH LIKOVA U (MUŠKOM) DRUŠTVU – „CRVENA“, MILENE BOGAVAC**

### **14.1. Analiza ženskih likova**

#### **14.1.1. Konfiguracija<sup>136</sup>**

Dramatis persone se sastoji od sledećih likova: Ona, Lilit, Eva, Dr. Milena Bogavac se odlučila da upotrebi jednu konfiguraciju u čitavom tekstu. Od početka do kraja na sceni su prisutni svi likovi. Ova pojava ukazuje na „prazninu njihove egzistencije u nepromenjenim scenskim okolnostima“ (Romčević, 2004: 58), ali je takođe opravdavamo i činjenicom da su Lilit i Eva istovremeno i svojevrsni alter ego glavne junakinje.

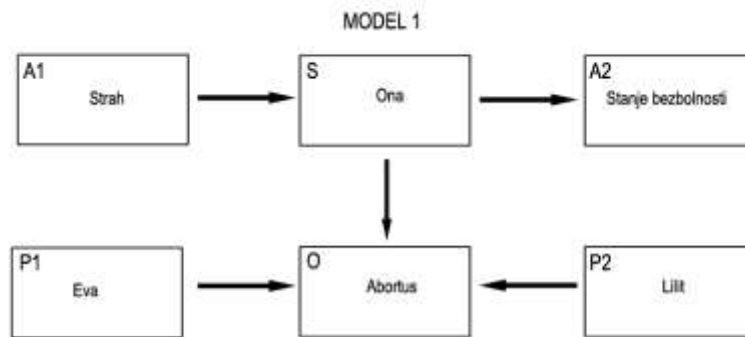
Likove koji vode razgovor o smislu ljudske egzistencije shvatamo kao potpuno odvojen svet u odnosu na sve ono što bi moglo da se događa, u konkretnom slučaju, izvan klinike za abortuse. Jedan od utisaka koji se stvara ovim postupkom je pristupanje osnovnoj tematskoj platformi više kao fenomenološkom problemu, nego kao okosnici dramske radnje.

---

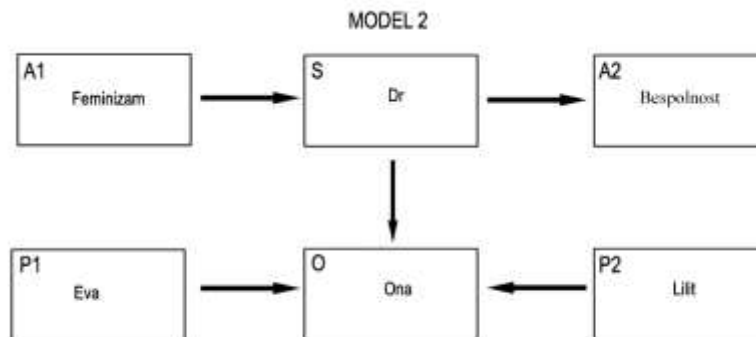
<sup>136</sup> Tabela konfiguracije nalazi se u odeljku Prilozi.

S obzirom da je reč o jednoj konfiguraciji, ostvarena je i maksimalna gustina konfiguracije koja iznosi 1,0. Iz ovoga sledi kako je od 16 mogućih konfiguracija, autorka upotrebila svega jednu – ansambl konfiguraciju.

### 14.1.2. Aktancijalni modeli



Aktancijalni model na poziciju subjekta stavlja Nju koju strah pokreće na to da želi abortus u korist odsustva svake vrste bola i patnje. Pomoćnik u toj njenoj nameri je Lilit koja je ohrabruje pesimističnim stavovima u kojima nipodaštava život i ističe apsurdnost života koji se svakako završava smrću. Na mestu protivnika nalazi se Eva koja slavi život i lepotu rađanja, te nagovara Nju da odustane od abortusa i odluči se na život.



Drugi aktancijalni model na mesto subjekta postavlja lik Dr koju na delovanje pokreću feministički stavovi. Objekat kojem teži je Ona, a adresat tog cilja je bespolnost. Protivnik u nameri da dosegne bespolnost je Eva koja insistira na tradicionalnoj ulozi žene koja je stvorena za reprodukciju i pripada privatnom prostoru kuće i emocija. Evini

stavovi oduzimaju moć Dr, jer ženu vide kao opozit muškarcima. Nasuprot protivniku, nalazi se Lilit koja ženu posmatra kao seksualno oslobođenu, grešnu bez krivice. Lilit se zalaže za abortus smatrajući da je život samo „obilazan put u smrt“ (Bogavac, 2008: 57) i tako pomaže Dr da realizuje prekid trudnoće.

#### 14.1.3. Sličnosti i kontrasti između muških i ženskih likova

Odluke	Likovi			
	Ona	Eva	Lilit	Dr
Žensko	+	+	+	+
Tradicionalna slika žene	+/-	+	-	-
Krivica	+	+	-	-
Odobranje abortusa	-	-	+	+
Emocije	+	+	-	-
Telesnost	+/-	-	+	+
Ljubav prema životu	+	+	-	+/-

**Tabela 10. Sličnosti i kontrasti između likova u drami „Crvena“**

Na tabeli 10 možemo videti sličnosti i razlike između likova. Prva referentna tačka svih likova je pol. U komadu su prisutni isključivo ženski likovi, a ova istovetnost služi kako bi se kontrastirali različiti stavovi dati iz ženske perspektive. Ona je određena najpre svojim polom, o čemu govori i njeno ime u vidu lične zamenice za treće lice jednine ženskog roda koje kao i u drami „Pomorandžina kora“ Maje Pelević upućuje na univerzalnost. Isto je i sa Evom i Lilit za koje najpre uviđamo da su ženski likovi preuzeti iz Biblije. Autorka uvodi lik Dr koju zbog rodno neosetljivog naziva profesije najpre ne doživljavamo isključivo kao ženski lik. Međutim, već na početku komada stoji instrukcija autorke iz koje se vidi da je reč o ženskom liku. Ovi podaci nam govore da je autorka preuzela arhetipske ženske likove, što nam takođe potvrđuje važnost njihove polne determinisanosti i podstiče na razmišljanje kako je polna determinanta jedna od najznačajnijih tematskih osa u komadu.

Tradicionalna slika žene je jedna od važnih tematskih osa korespondencije i kontrasta među likovima. Eva i Lilit su uvek postavljene na suprotne strane kada je reč o stavovima. Eva ženu vidi kao domaćicu („Žena je dom!“ (Ibid: 53)), stvorenu za rađanje, odgovornu za reprodukciju („Žena je rađanje.“ (Ibid: 58)), dok je Lilit vidi kao seksualno

slobodnu, satkanu od strasti, grešnu („Žena je vatra.“ (Ibid: 45)). Stavovi koje izražava Dr su približniji onim koje zastupa Lilit i kontrastni onim za koje se zalaže Eva. Dr distancirano, islednički nabroja statističke činjenice, ukazuje na inferioran položaj žene i time potvrđuje zastupljenost slike žene unutar njihovog društva čije je oličenje Eva: „Termin «muško» po sebi predstavlja dominaciju. On institucionalizuje nadmoć muškaraca nad ženama. Postoji čak i praksa upotrebe termina «čovjek» za pojam muškarac. I u množini: «ljudi» za muškarci. Žene nisu ljudi. Ništa nije onako kako bi trebalo da bude. To nije ništa neobično. Žene su ljudska drugost. One su sekundarne.“ (Ibid: 68). Za razliku od rigidnih i isključivih stavova ovih likova, Ona je simbol udvajanja ovih stavova. Iskustvo koje poseduje, potvrđuje njenu ulogu „drugosti“ u androcentričnom okruženju, ali i ulogu seksualne, telesne žene za koju se zalaže Lilit.

Jedan od motiva koji se može naći kao relevantan temelj za određivanje još jedne tematske ose u komadu je krivica. Ovde se manifestuju negativni mitovi o vrednovanju žene u tradiciji seksualnosti, jer je u ponašanju likova evidentno da se prevashodno za ženski pol vezuju „kapitalni psihomoralni ispadi kao što su neposlušnost, krivica, nagovor, greh, stid, i tome slično.“ (Stojanović, 2011: 77). Ona oseća krivicu zbog nastojanja da prekine trudnoću, dok Lilit i Dr negiraju postojanje ženske krivice. Lilit čak ide još dalje u svojoj rigidnosti, okrivljujući muškarca za neželjenu trudnoću: „Ti si kriv! Zato što kurvu nisi ostavio da bude kurva! Zato što je ova kurva postala ubica! Ili nešto još gore, ne znam ni kako da to zovem... Kriv si! Ti si kriv!“ (Bogavac, 2008: 72).

U vezi sa tim je i njihovo gledište na sam čin abortusa. Eva i Ona osećaju krivicu, bol, strahuju od griže savesti, sećanja i ovaj čin povezuju sa ubistvom. Za razliku od njih Dr i Lilit na to gledaju kao na postupak koji nema veze sa emocijama: „Ne mogu ubiti ono što nije bilo živo.“ (Ibid: 75).

Odnos između emotivnosti i telesnosti je takođe jedna od osnovnih tematskih platformi. Eva insistira na ljubavi kao pokretačkoj snazi čoveka, za razliku od Lilit koja ne veruje u ljubav, već isključivo u strast i telesnost: „U ljubavi...Ljubav je izmišljena da bi se skinule i one koje ne znaju da su kurve.“ (Ibid: 54). Ona kao lik u kojem se udvajaju i Eva i Lilit, rastrzana je između ova dva stava. To je i osnovno polazište unutrašnjeg sukoba glavne junakinje.



Podelom na optimiste i pesimiste stvara se osa kontrasta između likova, najpre između Eve i Lilit. Eva veruje u ljubav, život, rađanje, a Lilit veruje u strast, telesnost, smrt. Lilit će reći: „Život je greška, po sebi. Život je pogrešan!“ (Ibid: 55). Za Evu je život biti majka, žena, voleti: „Život je svetlost. Mala ljubav za mene. Nervoza koju osećam u stomaku, kao strast. Čista strast. Čista magija! Mogućnost davanja. Davanja života. Jer si žena!“ (Ibid: 58), a Lilit na život gleda kao na prečicu do smrti. Eksplicitni primer kontrastiranja njihovih stavova o životu vidi se u delu kada svaka izjava Lilit da ljudi umiru biva dopunjena Evinim optimističnim stavom da se ljudi rađaju.

Suprotstavljena i komplementarna distinktivna obeležja likova služe kako bi se uokvirila slika (fiktionalnog) sveta koja odgovara ideji autorke, predloženoj na početku komada, da je data drama „spoznaja ženstvenosti koz bol“ (Ibid: 41).

#### **14.1.4. Konceptija lika**

Ona je jedini lik u drami koji poseduje sve tri dimenzije: širinu, dužinu i dubinu. Likovi Lilit i Eve predstavljaju „drugo ja“ glavne junakinje, pa se od njih očekuje dosledno obavljanje funkcije, dok Ona kao preplitanje ove dve krajnosti sadrži određene kontradiktornosti i ambivalentnosti koje je čine otvoreno koncipiranim likom.

Dimenzija širine predstavlja mogućnosti koje stoje pred likom na početku komada. Ona ima izbor da izvrši abortus ili da zadrži dete. Ona je rastrzana između straha od majčinstva, odgovornosti rađanja, ali i straha od savesti, sećanja, krivice i između činjenice da nije želela trudnoću, da nema podršku muškarca i da je u pitanju fetus, a ne beba.

Dimenzija dužine predstavlja promene koje se dešavaju kao rezultat promene u postupcima lika. Prva takva promena odnosi se na trenutak kada Ona mehanički ponavlja da nije kriva. Sve do tada krivica je bila njeno osnovno osećanje. Nepravilni govor, nepotpuni izrazi, nepoštovanje padežne konstrukcije, izostavljanje reči, inverzija, parataksa, reflektuju izmenjeno stanje svesti gde subjekat odaje utisak rastrzanosti, nestabilnosti, neuračunljivosti. U tim trenucima Ona doživljava promenu i pokušava da prestane da oseća krivicu.

Druga promena događa se u trenutku kada umesto namere da abortira, odlučuje da zadrži dete. Eva sugestivno ukazuje na lepotu rađanja i majčinstva, te doslovno vrši

pritisak na Nju da izgovara kako želi dete. Iako glavna junakinja menja iskaz i dalje je prisutna rastrzanost i nepovezanost u govoru što relativizuje snagu njene odluke.

Dimenzija dubine pokazuje nesklad između spoljašnjeg ponašanja i unutrašnjeg života. Eksplicitni pokazatelj ove dimenzije je distinkcija između onoga što Ona govori i onoga što čini. Spoljašnjim ponašanjem Ona odaje utisak žene koja je samostalna, samouverena i oslobođena, postupci kao što su seksualna igra na javnom mestu sa neznancem i odluka na abortus odaju utisak žene koja izražava predatorsku moć, animalni instinkt, muški eros. Ipak, strah (od samostalnosti), griža savesti, potreba za ljubavlju, potreba za muškarcem, potreba za majčinstvom ukazuju kako je reč o ženskim odlikama prepoznatim u patrijarhalnoj tradiciji.

#### **14.1.4.1. Mono i višedimenzionalni koncept lika**

Lilit, Eva i Dr imaju osobine koje dolaze sa jednog disparatnog nivoa, odnosno one ne poseduju ambivalentne odlike što ih svrstava u monodimenzionalne likove.

Za razliku od njih, Ona poseduje mnoštvo odlika koje počivaju na kontrastima i kontradikcijama zbog čega je smatramo višedimenzionalnim likom. Ona je višedimenzionalni lik jer u sebi, prema napomeni autorke, sadrži i Lilit i Evu. Osobine Eve u glavnoj junakinji se manifestuju Njenom potrebom da bude uzorna, osećajem krivice zbog svoje seksualne prirode, svoje strasti. Eva u Njoj joj izaziva otpor prema svemu što je seksualno, orgazmičko i nagoni je da sebe vidi kao majku, domaćicu. S druge strane, osobine Lilit koje uočavamo u glavnoj junakinji odnose se na Njenu potrebu da bude seksualno slobodna i uopšte, oslobođena tradicionalnih konvencija. Lilit u Njoj pokušava da se opre društvenim stegama, društveno namenjenom statusu majke i žudi za slobodom u vidu razvrata i egocentrizma. Za razliku od Eve koja u Njoj kreira ideju o ženi koja je stvorena da služi muškarcu, Lilit raspiruje muški eros kod glavne junakinje što se ogleda u sledećem: njen seksualni libido je istovetan libidu muškarca; Ona, kao i muškarac, teži promiskuitetu, a ne nužno monogamiji; njena seksualnost nije uslovljena emocionalnom ispunjenošću. Eva u Njoj budi strah i krivicu zbog želje da izvrši abortus, dok Lilit u njoj taj abortus vidi kao sredstvo u borbi za ličnu sreću i nezavisnost što odgovara mitu o demonskoj moći prve Adamove žene.

#### **14.1.4.2. Otvorena i zatvorena koncepcija**

Ona je lik sa otvorenom koncepcijom. Njene odlike je nemoguće svesti na jednu dominantnu karakteristiku. Ona je spremna na perverznu igru sa strancem, ali poseduje osećaj krivice koji se suprotstavlja njenoj slobodi. Žudi za ljubavlju, ali je i odbacuje. Ne želi odgovornost, ali je ispoljava. Želi samostalnost, emancipaciju, ali istovremeno traži sigurnost, zavisnost, partnerstvo. Mašta o ljubavi, a govori o telesnosti. Sve ove nesvodive ambivalentnosti ukazuju da je reč o otvoreno koncipiranom liku.

#### **14.1.5. Karakterizacija**

##### **14.1.5.1. Eksplicitna tehnika karakterizacije**

###### **14.1.5.1.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

O glavnoj junakinji najviše informacija dobijamo posredstvom autokomentara. Ona će u dijaloškim komentarima govoriti o stanju koje želi da dosegne: „Želim da mi bude bolje. Da misli prestanu. I osećaji. I da me nema.“ (Ibid: 44).

Kada je reč o karakterizaciji glavne junakinje, registrovana su tri dominantna osećanja: strah, krivica i bol. Ona će dati autokomentar koji potvrđuje njenu zavisnost od navedenih emocija i stanja: „Žena je telo. Moje telo izaziva želju. Želja izaziva bol. Želja je bol. Žena je bol.“ (Ibid: 53). Ovakvi komentari govore kako je ženska seksualna priroda i čulnost za Nju uzrok bola, a potom i straha i krivice.

Lilit koristi autokomentar kako bi naglasila svoju strast koja je ujedno i njeno glavno obeležje: „Moja je vatra velika ko smrt. Ko život. Takođe. I kao strah. Ničiji. Možda moj. Da, moj. Kao pakao strašna i vruća. Zla kao đavo! Đavo je žena! Veštica, prokletnica, vračara i kurva!“ (Ibid: 45). Takođe, Lilit svojim komentarima učestvuje u karakterizaciji žene koja je uvek dovedena u vezu sa svojom seksualnošću i požudom. Lilit je oličenje žene ljubavnice, seksualnog čina bez njegove primarne funkcije – reprodukcije. Lilit će reći: „Svaki oblik života je neželjen.“ (Ibid: 54) što je kontradiktorni stav Evinom viđenju rađanja: „Život je od Boga. Žena je od rebra. Deca su od ljubavi. Ljubav je od Boga.“ (Ibid: 55).

Posredstvom autokomentara koji daje Lilit, saznajemo njen stav o trudnoći: „Ja ga ne želim! Taj višak! Izvadite ga iz mene. Neću da hoda i da se smeje! Neću da me zove

mama. Neću! Nisam ga želela. Desio se slučajno.“ (Ibid: 59), ali istovremeno imamo uvid i u razmišljanja glavne junakinje čiji je jedan od identiteta – Lilit. Kao i prethodni komentari i ovaj nam naglašava da je strah dominantno osećanje kod glavne junakinje.

Ona će u dijaloškom komentaru otkriti da ima dečka i da ne želi ljubavnika, čak će i dodati: „I kad bih želela... (...) On je sve ono što ne želim da bude!“ (Ibid: 47). Iz ovog komentara vidimo da je seksualna igra u autobusu bila proizvod neobjašnjive strasti koja ukazuje da je glavnom junakinjom manipulirala njena pohota, odnosno Lilit. Muškarac sa kojim je bila nije čak ni neko koga bi mogla da zamisli pored sebe. Ovu dramsku situaciju možemo tumačiti kao simptom pojave koju nalazimo na planu faktualnosti, a koja se odnosi na mišljenje kako je jedna od najčešćih fantazija žena, seksualni odnos sa nepoznatim, jer numinoznost stranca, kao i neizvesnost i nepoznatost situacije, deluju seksualno-stimulativno za žene (Stojanović, 2011: 218).

Eva pruža autokomentare posredstvom kojih se ističe njen pogled na život oličen kroz ljubav, moral, stvaranje. Eva će ponavljati: „Ne želim ljubavnika! Ne želim ljubavnika!“ (Bogavac, 2008: 47). Ovaj autokomentar govori da je Eva neko ko ima visoka moralna načela i ko na odnos sa muškarcem gleda kroz ljubav, a ne telesnost, te kako kada Ona odbija pomisao da ima ljubavnika, to zapravo progovara Eva u Njoj.

Eva daje komentare u vezi sa svojim shvatanjem žene kao drugog pola i njene pripadnosti području privatnog, doma: „Žena je dom! (...) Najvažnije u mom domu je da sve bude savršeno čisto. Ja sebi ne smem da dopustim fleke. Zbog toga koristim najsavremenija sredstva. Moj muž je uvek zadovoljan, a rezultat koji postizem je maksimalan. Potpuna sterilnost, uz minimalan trud!“ (Ibid: 53). Ovi komentari služe kao element komparacije sa komentarima koje pruža Lilit, jer nasuprot ženi koja je satkana od strasti, stoji žena čiji je zadatak da deluje isključivo u području kuće.

Komentari koje likovi upućuju na račun muškaraca imaju funkciju autokomentara. Lilit će reći: „Više bi voleo da ne volim sex. (crveno svetlo, udah-izdah) Da crvenim kada sam gola. I glumim orgazme.“, a Ona: „On voli stidljive, lepo vaspitane devojke. On me mrzi zbog toga što ga palim.“ (Ibid: 52). Iz predočenog možemo da vidimo čvrstu vezu između Lilit i Nje koja se ogleda u tome da obe poseduju muški eros koji se manifestuje njihovom pohotom i seksualnošću, ali uviđamo i na koji način one doživljavaju muškarce – muškarci, prema Lilit i Njoj, ne prihvataju seksualno

oslobođenu ženu i njenu orgazmičku prirodu. Ovakav stav u vezi je sa stanovištem feminističkih teorija prema kojem patrijarhalno društvo seksualno oslobođenu ženu smatra nepoželjnom društvenom kategorijom. Bogavac ovom feminističkom pitanju pristupa bez distance prema „stvarnom“ značenju tog problema, tačnije ona koristi feminističku kritiku patrijarhata kako bi naglasila nespremnost društva u svetu drame da prihvati seksualnu ženu. Naime, autorka aludira na pojavu registrovanu na planu društvene stvarnosti, samim time što se odlučuje za dramu koja je tematski bliska feminističkim pitanjima kao takvim, ali koristeći ovu pojavu pre svega zarad stvaranja autentičnog sveta fikcije koji, u skladu sa sopstvenim zakonitostima, problematizuje tu pojavu.<sup>137</sup>

#### **14.1.5.1.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Autorka uz spisak likova na početku komada daje komentare koji su značajni za njihovu karakterizaciju – „Ona: Žena. Devojčica. Eva. I Lilit, takođe. Zbunjenost. I Strah; Eva: Majka. I Kćerka, takođe. Rađanje. Život. I Ljubav; Lilit: Kurva. Strast. Sex. I Smrt, Takođe. I Bol; Dr: Činjenice. Lekar i islednik. Feminizam. I bespolnost, takođe. Karijera. I Ništa.“ (Ibid: 42). Milena Bogavac se odlučila na objašnjenje likova uz pomoć toposa koji utiču da ih shvatimo kao arhetipove. Uviđamo da su Eva i Lilit oprečni likovi čija se dihotomija zasniva na ljubavi i strasti, životu i smrti, dok je Ona mešavina likova Lilit i Eve i njihovih identiteta. Lik Dr je objašnjen pomoću pojmova koji otkrivaju da je reč o liku koji koristi feminističke ideje i statistiku, ali zapostavljajući stvarne potrebe žene i tako je stavljaajući u poziciju numeričkog podatka, činjenice, a ne bića.

#### **14.1.5.2. Implicitna tehnika karakterizacije**

##### **14.1.5.2.1. Neposredna tehnika karakterizacije**

Lik Dr najbolje je predložen putem načina na koji govori. Statistički podaci, rezultati istraživanja, naučno dokazane činjenice, ukazuju kako je reč o trezvenom, hladnom liku čiji se odnos prema pacijentkinji zasniva na distanci i površnosti. Autorka

---

<sup>137</sup> U svetu drame ovaj problem kojim se bave feminističke teorije je dat kao vlastiti problem glavne junakinje, te uočavamo kako je Njeno shvatanje, ali i shvatanje Lilit i Dr, da celokupno društvo unutar njihovog sveta nije spremno na seksualno slobodnu ženu. Dakle, na ovom primeru vidimo kako se problem preuzet iz društvene stvarnosti oblikuje u skladu sa ciljevima autorke.

ovaj lik stvara lišavajući je emocija, topline, ličnog iskustva i tako je smešta u sferu profesionalnog identiteta, kakvo joj je i dodelila ime. Čak i mehaničko ponavljanje floskula poput: „nisi kriva“ i „naravno da se plašiš“ svedoče o njenom hladnom odnosu prema drugima (pretpostavljamo da su to rečenice koje izgovara po automatizmu).

Autorka pored interpretativnih imena, koristi i imena koja ukazuju na dominantnu crtu likova. Za Dr smo zaključili da je najeksplicitnije određuje njeno zanimanje, a rodno neosetljivo ime ukazuje na bespolnost kao njenu osnovnu identitetsku crtu, dok Ona svojim imenom ukazuje na bilo koju ženu, univerzalno žensko biće.

Scenski prostor ujedno funkcioniše i kao prostor drame. Reč je o klinici za abortuse. Autorka nam ne daje detaljni opis prostora. Jedino nas upućuje na nešto rekvizite i scenografije: na prvom mestu reč je o tabli koja služi kao rekvizita Dr pomoću koje zapisuje numeričke podatke u vezi sa brojem izvršenih abortusa. Drugi element scenografije je sto na točkice koji je najpre skriven na sceni, a u trenutku kada se pojavljuje, Lilit ga prihvata kao odobravanje čina abortusa<sup>138</sup>.

Jedno od scenografskih rešenja su slajdovi. Autorka insistira na upotrebi slajdova kako bi „plastično“ naglasila pojedine segmente u drami. Ona bira referentne tačke u komadu koje dodatno ilustruje filmskim prizorima. Posredstvom slajdova (kratkih videa) autorka izdvaja pojedinačne elemente koji su važni za dramsku radnju. Na slajdovima se mogu naći sledeći prizori: flert sa mladićem, sastanak sa mladićem, reklama za sredstva za čišćenje, test za trudnoću, pustinja, ginekološki sto, scene iz rata, tri plana muške figure, scene pornografije. Najčešće su data tri plana, kadrovi počinju opštim, a završavaju se krupnim planom što utiče na pojačavanje dramske napetosti upotrebom fiksoka približavanjem po osi.

Pored slajdova, važnu ulogu u dramskoj postavci ima i crveno svetlo. Njegova simbolika je višeznačna. Crvena boja simboliše i žensku strast (vatra, telesnost, seksualnost), ali i žensku krv (rađanje, porođaj, menstruacija) što se najbolje reflektuje u stavu glavne junakinje posredstvom kojeg ženu poistovećuje sa bolom. Crveno svetlo je i u najužoj vezi sa naslovom drame, tako da ga možemo shvatiti i kao simboliku samog

---

<sup>138</sup> „(...) Dr izvuče dosada sakriven ginekološki sto za abortus. Sto je na točkice, ona ga gurne, Lilit ga prihvatiti.“ (Bogavac, 2008: 59).

naslova: „Crvena, sex i posledice“, kao i podnaslova „Tragedija toka svesti; spoznaja ženstvenosti kroz bol“.

Još jedan element implicitne tehnike karakterizacije je govor glavne junakinje koji u pojedinim momentima postaje nepregledan, nerazgovetan; Ona meša reči, služi se inverzijom, ne poštuje gramatička pravila, što implicira rasejanost, nesigurnost, opštu zbunjenost. Prisutnost paratakse koju definišemo kao „odstupanja od normalne učestalosti na polju sintaksičke i leksičke selekcije i kombinacije.“ (Romčević, 2004: 137) utiče na strukturu svesti lika. Funkcija ovog transfrazeološkog aspekta stila je da putem asocijacija, i nedovoljno povezanih delova, prenosi određene informacije o stanju svesti lika koji koristi dati jezik. Upotreba paratakse koja uključuje promene tempa, dinamičke skokove, nepovezanost, nejasnoću u iskazu glavne junakinje – ukazuje na njenu rastrzanost, iracionalnost, histeriju i pokazuje da je „psihološki nefokusirana“ (Ibid: 166).

#### **14.1.5.2.2. Autorska tehnika karakterizacije**

Autorka svojim likovima daje interpretativna imena, a tu se misli na Evu i Lilit. Preuzimanje biblijskih imena govori da je reč o arhetipskim likovima. Pošto je reč o polarizovanim identitetima glavne junakinje, zaključujemo kako autorka implicira da u svakoj ženi postoje Eva i Lilit.

Posebno interesantno je ime Lilit koje nedvosmisleno upućuje na značenja preuzeta iz biblijskog mita o prvoj Adamovoj ženi. Lilit je stvorena u istom trenutku i od iste materije kao i prvi muškarac, zbog čega odbija da mu potčini, a što se završava njenim progonom iz Edena. Nakon što je odbila da se vrati u Raj, Lilit je kažnjena tako što joj svakog dana umire na stotinu dece, a što od nje čini osvetnicu i budi ono najmračnije u njoj. Lilit postaje demon koji davi decu i muškarce navodi na greh; ona je „davateljka dece i zavodnica, koja navodi muškarce na greh noćne polucije.“ (Đakovac, Bigović, 2006: 142). Na njeno mesto, dolazi Eva koja je stvorena od Adamovog rebra i koja za razliku od Lilit, služi i potčinjava se muškarcu.

Lilit je simbol razvarata i bluda, ona „otelovljuje suštinsku vezu između ženskog i demonskog.“ (Ignjatov-Popović, 2009: 80), a prema verovanju „svaka žena, pa čak i Evina kći, nosi u sebi skrivene moći Lilit (...).“ (Stefanović-Pavlović, Petrović, 2005: 338). Upravo je demonska priroda Lilit najznačajnija odlika ovog lika, a samim time i

značajna odlika glavne junakinje što upućuje čitaoca da tumači i prepozna funkciju ovog interpretativnog imena lika.

Implicitna tehnika karakterizacije se ogleda u kompariranju likova na osnovu sličnosti i razlika. Najistaknutiji primer ove tehnike je poređenje između Lilit i Eve. Lilit veruje u žensku seksualnu energiju, telesnost, perverziju, strast, nasuprot Evi koja neguje stavove o ljubavi. Lilit će protežirati stav o životu bez dece, dok će Eva smisao života videti upravo u rađanju. Lilit ističe apsurdnost života, za razliku od Eve koja lepotu života vidi u rađanju, majčinstvu. Eva kao predstavnik optimističkog shvatanja sveta stoji nasuprot Lilitinog pesimističnog gledišta. Njihovi opozicioni stavovi služe kako bi se naglasila zbunjenost glavne junakinje u kojoj su smešteni identiteti Eve i Lilit. Ona je simbol udvajanja različitih stavova koji proizilaze iz vlastite nesigurnosti žene koja je spoznala bol. Ona je rastrzana između tradicionalnih vrednosti koje zastupa Eva i stavova za koje se zalaže Lilit. Njihovo poređenje i sukobljavanje ukazuje da Ona nije samo jedna ili samo druga, već je ujedno i Eva i Lilit.

#### **14.2. Analiza leksike i govora**

Drama Milene Bogavac je stilski heterogena, jer u njoj možemo pronaći elemente crnog-humora, groteske, kabarea, paradoksa. Po senzibilitetu je sličnija dramama druge grupe u koju bismo svrstali i „Brod za lutke“ Milene Marković, „Možda smo mi Miki Maus“ i „Pomorandžinu koru“ Maje Pelević. Za razliku od drama koje se bave izgubljenom generacijom koja odrasta za vreme i nakon pada Miloševićevog režima, ove drame govore o likovima koji svoje postojanje *spoznaju kroz bol*.

Likovi u drami „Crvena“ su isključivo žene i to je najvažnija karakterna crta njihovog identiteta. Svaka od njih je majka, grešnica, intelektualac. Balansirajući između pravila i greške, žena postaje žrtva svoje polne determinacije. U pogledu na analizu leksike najdominantniji vulgarizam je pežorativno imenovanje za ženu – *kurva*. Registrovano je 12 imenitelja *kurva* u značenju promiskuitetne, grešne žene. U najvećoj meri je koristi Lilit (75%), potom Eva (16,67%), pa Ona (8,33%). Ova imenovanja nisu upućena direktno osobi u razgovoru, već se upotrebljavaju u funkciji disfemizma. Lilit koristi reč *kurva* kako bi ukazala na grešnost kao osnovnu odliku svake žene. Samo jedan slučaj pomenutog imenovanja se ne odnosi na ženu, reč je o Lilitinom shvatanju sveta:



„Život je kurva. Svima se daje. Počinje greškom.“ (Bogavac, 2008: 54). Pored imenovanja *kurva*, uočena su još dva primera imenovanja žene zasnovana na seksualnom promiskuitetu: *fufa* i *nimfomanka*.

Likovi uglavnom govore veoma svedeno, minimalistički, koncizno. Rečenice se uglavnom sastoje od samo jedne reči koju odlikuje ekspresivnost. Prisutna su nabranja, nadopunjavanja. Veliki broj monoloških komentara koje pruža Ona, na planu forme reflektuju psihičko stanje ove junakinje. Ona meša reči, padežne oblike, delove rečenice, lica, „razne jezičke distorzije“ (Vujanović, 2004a)<sup>139</sup>. Iz ovoga možemo da naslutimo njenu zbunjenost, smetenost, frustraciju: „Žene nisu krivo! Ne mogu biti krivo! Nisi mogla samo da dobiš deco. Ja nekrivo. Žensko nekrivo. Ne moći krivo da bude ja.“ (Bogavac, 2008: 66).

Njeni iskazi su često nepovezani, nabacani: „Dolazim kući. Škripa ulaznih vrata. Kvaka. Na stolu sličica. Kostim u boji krina, negde na moru...Peščana plaža. Ništa ne liči ni na šta. Ništa ne prepoznajem.“ (Ibid: 66). U pojedinim segmentima Njenog govora dominiraju filozofske misli ili nepovezane rečenice kojima se ne može naći tačno uporište u razgovoru. Reč je o toku svesti u kojem junakinja gomila rečenice dopuštajući da bude vođena emocijom, trenutkom.

Uočeno je kako svoje izjave nadopunjuje izjavama drugih likova, čime se stiče utisak povodljivosti glavne junakinje, njena nesigurnost, zbunjenost:

„Eva: Želiš i voliš Svoje dete.

Ona: Želiš i voliš. Sebe.

Eva: Svoje.

Ona: Želiš i voliš svoje dete.

Eva i Ona: Želiš i voliš svoje dete!.... (Lilit aplaudira) Želiš i voliš svoje dete...

Ona: Želim i voleti dece od sebi. Svoji deci-željati volim te. Svoj det. Det od sebe voleli. Svoji detet. Želiti.“ (Ibid: 79).

U ovakvim iskazima registrovane su anafora i anadiploza. Takođe, iskaz se završava gramatički i smisleno nekorektnim konstrukcijama, a koje su u službi naglašavanja pomenutih psiholoških odlika lika.

---

<sup>139</sup> <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena404/19.htm>

Lik Dr je predstavnik govora u kojem dominiraju stručni termini, faktografski podaci, suzdržanost, odsustvo emotivnosti, naučni jezik. Jedan od mnogobrojnih primera govora ove junakinje glasi: „Abortivne metode su: A) potiskivanje. B) kiretaža. C) vakumsko čišćenje. D) injekcije s hemijom koja izaziva izbacivanje. E) hirurško odstranjivanje materice i fetusa. F) histerodektomija tj pilula.“ (Ibid: 62). Analizom govora dobijamo informaciju o Dr kao o hladnoj, racionalnoj osobi. Njen govor je antipod govoru koji upotrebljava Ona, a koji je u znaku emocije, intuicije.

Eva u pojedinim trenucima svoju poziciju definiše kroz komparaciju sa domom što ukazuje kako je u drami integrisana ideja prema kojoj žene pripadaju području kuće, a Eva, pored toga što učinak određenih preparata poredi sa učinkom kakav vidamo na reklamama – ona ga i prezentuje na istovetan način. U tim momentima, posredstvom konstrukcije njenih replika, čini se kako Eva postaje žena sa reklame – idealna domaćica, uvek nasmejana i na usluzi.

U komadu je uočeno prisustvo eksplicitnih izraza čija je funkcija skretanje pažnje na pojedinu pojavu. Lilit koristi seksualne vulgarizme poput *jebati*, *tucati*, *kresati* kako bi ukazala na sirovost i mehaničnost seksualnosti i telesnosti. Slično čini i sa upotrebom skatoloških vulgarijama: „Život je patnja. Patnja. Bezrazložna patnja. Kuvanje, jedenje, sranje, i jedenje. Ponekad povraćanje.“ (Ibid: 57). Lilit ukazuje na besmislenost života, cikličnu prirodu postojanja, precenjenost ljubavi i dominaciju telesnosti.

Takođe, registrovani su sledeći opsceni izrazi: *jeben* u značenju *proklet*, ova reč služi kako bi naglasila određenu reč uz koju stoji. U konkretnom slučaju, reč je o naglašavanju lažnog obećanja koje muškarac daje ženi (Ona: „Kao jebenim lažnim obećanjem!“ (Ibid: 47)), kao i fizičke nemoći žene koja je nagoni da bude podređena u odnosu na muškarca (Ona: „Moje slabosti! Nemoći. Jebeno fizičke nemoći! Nemoći da se odbranim u mraku...“ (Ibid: 51)). Registrovan je i jedan slučaj opscene zamene za ženski polni organ. Reč je o vulgarizmu, jer je opscena reč upotrebljena u doslovnom značenju, a funkcija datog izraza je da naglasi određenu pojavu. Lilit čita poruku: „Ninfomanko! Tvoja pička mi je upropastila brak.“ (Ibid: 50). Lilit koristi dati vulgarizam kako bi naglasila da priroda svake žene počiva na seksualnosti, nagonu, telu.

Za razliku od Dr koja govori naučno, činjenično, Nje koja govori nepovezano, emocionalno i Eve koja govori iz perspektive „drugog“, govor Lilit krasi vulgarizmi,

odsečnost, eksplicitnost, jasnoća, drskost. Posmatrajući govor ovih ženskih likova, uviđamo niz identiteta koji obuhvaćeni čine jedan konačni identitet – identitet žene što je u najužoj vezi sa podnaslovom komada.

### **14.3. Drama „Crvena“ u kontekstu feminističko-antropoloških teorija i problema**

Već u samom naslovu drame naslućujemo tematski okvir koji omogućuje da se drama tumači i sa stanovišta feminizma, odnosno problema kojima se bave feminističke teorije. Nakon naslova drame sledi dopuna autorke koja glasi: „tragedija toka svesti; spoznaja ženstvenosti kroz bol“ koja eksplicitno ukazuje da je reč o komadu o ženi i njenoj poziciji u društvu. Milena Bogavac u drami „Crvena“ koristi problemska pitanja koja registruje feminizam, posredstvom čega kontekstualizuje položaj žene unutar fikcionalnog sveta. Centralni lik je žena, a motivi poput seksualnosti, abortusa, rađanja, tela, ljubavi, u službi su ukazivanja na teškoće sa kojima se Ona suočava samo zbog svoje polne determinacije. Ispitivanjem tema: abortus ili rađanje, orgazmička priroda žene, pornografija i muškocentrizam, nastojaćemo da u slučaju drame „Crvena“ mapiramo i istražimo simptome pojava kojima se bave feminističko-antropološke teorije.

#### **14.3.1. Abortus ili rađanje**

Drama „Crvena“ Milene Bogavac, pored „Pomorandžine kore“ Maje Pelević, najeksplicitnije obrađuje teme feminizma i položaja žene u današnjem društvu. Jedan od najistaknutijih dramskih motiva je čin abortusa, kao i oprečnosti registrovanih kod ženskih likova u vezi sa odobravanjem/neodobravanjem njegovog izvršenja.

Jedna od najosetljivijih tema koje su okupirale feministkinje je pitanje ženske seksualnosti, polaganja prava na sopstveno telo, rađanja, kontracepcije i prekida trudnoće. Poslednje pitanje se oduvek vezivalo za dve struje: jedni su smatrali da je abortus jednak ubistvu sa predumišljajem (pro-life feminizam<sup>140</sup>, novi feminizam<sup>141</sup>), dok su ga drugi posmatrali kao pravo na izbor i opravdavali činjenicom da se njegovom

---

<sup>140</sup> Poznajemo ga još i po imenu Feminizam za život. Glavna ideja ovog feminizma je shvatanje čina abortusa kao čina koji učvršćuje inferiorni položaj žene u korist patrijarhalnog društva.

<sup>141</sup> Reč je feminističkoj struji koja je veoma bliska sa katoličkom crkvom. Poznata po konzervativnim stavovima i povezivanju žene sa majčinstvom što je često bio glavni uzrok protivljenja drugih feminističkih orijentacija i pokreta.

legalizacijom značajno smanjio mortalitet žena (drugi talas feminizma).

Možemo da pretpostavimo kako je mišljenje predstavnika feminističke orijentacije koja se zalagala za ispunjavanje reproduktivnih prava žena i ostvarivanje prava žena na izbor, poslužilo kao polazišna tačka posredstvom koje je autorka oblikovala likove Lilit i Dr. Mišljenje ova dva ženska lika možemo tumačiti kao simptom ideje feministkinja koje su zagovarale reproduktivna prava žene, a prema kojoj: protivljenje abortusu i uskraćivanje prava na abortus „vraćaju žene u njihove tradicionalno definisane uloge majki i dadilja, i na taj ih način definišu samo preko njihovih reproduktivnih sposobnosti.“ (Ležajić, 2008: 79).

U mišljenju Lilit možemo da pronađemo naznaku mišljenja Simon de Bovoar koja je majčinstvo videla kao usud i teret, a trudnoću kao otuđenje od sopstvenog tela. Simon de Bovoar je sve promene u telu žene označila kao mračne. Prema De Bovoar, majčinstvo, menstruacija, trudnoća, porođaj, dojenje su promene u telu žene koje je još više čine ženom, ali još snažnije razlikuju od primarnog bića – muškarca. Možemo da pretpostavimo da je ovakvo stanovište Simon de Bovoar poslužilo autorki kao temelj za izgradnju lika Lilit što se najbolje vidi u Lilitinom nastojanju da se odrekne pomenutih ženskih karakteristika/pojava/promena – Lilit ukazuje s jedne strane na svoju samosvesnost i nezavisnost, ali s druge strane, potvrđuje ideju da su muškarci primaran pol, jer Lilit svoju ravnopravnost, nezavisnost i slobodu ostvaruje tako što preuzima tradicionalno muške oblike ponašanja (muški princip).

Za razliku od Lilit, u oblikovanju lika Eve autorka se poslužila suprotnim feminističkim orijentacijama, a pre svega slikom žene oblikovanom prema pravilima patrijarhata. Eva veruje da je muškarac primaran pol, a da je njena uloga kao žene da mu ugađa i služi. Iako Eva poseduje odlike koje potvrđuju da je ona seksualno neslobodna, da ne priznaje seksualnost, da podražava sliku idealne domaćice sa reklama, Evu ne možemo smatrati lakomislenom i duhovno nesoveštenom. Naime, za razliku od Baba Ljudmile i Dobrile iz „Paviljona“ koje vrše odbranu svog vaspitanja i načina života bez obzira na lično nezadovoljstvo podređenim položajem, Eva svesno pristaje na svoj submisivan položaj i tako dokazuje da je po sredi njeno čvrsto uverenje u patrijarhalni sistem. Tako na primer, Eva se oštro protivi abortusu: „Abortus je ubistvo.“ (Bogavac, 2008: 68). Eva podržava stav da je žena stvorena za rađanje i reprodukciju; prema njoj

žena je mehanizam sa reproduktivnom funkcijom bez udela drugih faktora u odluci koja se tiče rađanja. Glavna junakinja, Ona, nema podršku muškarca-oca, nije sigurna da li želi dete, što Eva ne razmatra, insistirajući da Ona zadrži trudnoću. Značajna informacija je da glavna junakinja pokazuje simptome matrofobije – strah od majčinstva<sup>142</sup>, koja je negirana iz perspektive patrijarhalnog društva registrovanog na planu drame i označena kao nepoželjna i nepripadajuća ženi.

Eva ženu poistovećuje sa rađanjem i domom, jasno propagirajući da je žena u službi produžavanja sopstvene vrste. Ovakvo shvatanje žene odgovara ideji da je žena aseksualno biće. Prema Todorović: „osim što seksualnost podrazumeva seksualni čin i polnost, ona je mnogo šira od toga, i uključuje osećanja i odnose kroz koje sami svoj seksualitet definišemo i strukturiramo (...)“ (Todorović, 2011: 348) što znači da seksualnost prevazilazi reprodukciju kao jedini cilj i podstiče element erotskog i emocionalnog. Imajući u vidu ovo mišljenje koje operira na planu stvarnosti, podstiče se razmišljanje da je lik Eve oblikovan na osnovu kontrasta u odnosu na rečeno. Naime, Eva, dovodeći ženu samo u vezu sa rađanjem, materijalizuje njenu seksualnost, isključuje erotizaciju i na taj način opovrgava seksualnu prirodu žene. Takođe, u Evinom liku možemo da uočimo simptom pojave o kojoj je govorila Šeri Ortner da „žene nisu samo prirodno podređene, već su uglavnom zadovoljne svojim položajem, jer im pruža zaštitu i priliku da do vrhunca uvećaju materinska uživanja, za njih najveća zadovoljavajuća životna iskustva“ (Ortner prema Papić, Sklevicky, 2003: 152), jer za Evin lik nema ničeg upitnog u „drugosti“ žene i njenom egzistencijalnom cilju – reprodukciji.

Jasno je da se Eva bori za rađanje sa argumentima koji slave ljubav, odgovornost, život, ali njeno rigidno shvatanje rađanja kao jedinog izbora glavne junaknje, govori o Evinom zastupanju stava koji podrazumeva istinski izostanak prava žene na izbor. Kako bi bolje shvatili kontradiktorno viđenje slobode izbora uočeno kod Lilit i Eve, mogu nam pomoći informacije registrovane na eksternom planu – u praksi na području Srbije žena formalno poseduje pravo na izbor od 1951. godine kada je legalizovan abortus u tadašnjoj FNRJ, ali i tada se ova intervencija naplaćuje „što predstavlja simbolički vid kažnjavanja žena.“ (Stevanović, 2008: 86). Naime, iz

---

<sup>142</sup> Ovaj termin je skovala Lin Sukenik i označila kao strah od majčinskih figura. Kasnije, matrofobija je počela da se koristi i u ovom značenju.

prethodnog uviđamo da je žena kroz istoriju bila posmatrana kroz prizmu pripadnosti drugom, te da su drugi odlučivali šta je potrebno učiniti sa ženskim telom: „Nametnuta trudnoća ili primoravanje na ilegalni abortus nedvosmislen je pokazatelj mizoginije, patrijarhalno-nacionalističke ideologije i teokratizacije društva.“ (Ibid: 91). Milena Bogavac imajući u vidu ovakvo stanje stvarnosti, bez distance je upotrebila ovo istorijsko žensko pitanje uzimajući ga za glavnu okosnicu dramskog sukoba u komadu: glavna junakinja je izložena pritisku od strane onih koji čin abortusa poistovećuju sa zločinom (Eva), ali i onih koji ga stavljaju na nivo statističke greške, omaške (Lilit). Takođe, na samom početku komada autorka upućuje recepijente na trenutnu statistiku u Srbiji<sup>143</sup> koja se tiče abortusa i abortivnih metoda posredstvom monološkog komentara Dr, a koje otvaraju priču o ženskom pravu na izbor.

#### **14.3.2. Orgazmička priroda žene**

Pitanje reprodukcije je usko povezano sa pitanjem seksualnosti i tela. Ako je primarna funkcija žene (isključivo) da rađa i produžava vrstu, postavlja se pitanje o njenom pravu na seksualno zadovoljstvo, nezavisno od njene odluke da rodi.

Dve junakinje, Eva i Lilit, sublimiraju dve oprečne struje: Lilit veruje u telo, telesnost i seksualnost žene, dok je za Evu, ukoliko strateški cilj nisu trudnoća i rađanje, seksualnost izjednačena sa grehom. Eva je predstavnica patrijarhalnog heteronormativnog društva uočenog na planu drame, a koje osuđuje žene koje slave svoje telo, isključujući njegovu reproduktivnu funkciju, a ističući njegovu orgazmičku prirodu. Ovakvo shvatanje ženskog tela, Eva povezuje sa sramotom što je osnovni princip shvatanja muškocentričnog društva koje žene vidi kao instrument u reprodukciji i seksualnom zadovoljenju muškaraca. Eva je primer ženskog lika koji polarizuje ljubav na duhovnu i fizičku komponentu što možemo da shvatimo kao simptom ideje prema kojoj je „ženska moralnost izjednačena sa frigidnošću i metafizičkim pojmom ljubavi koji je strogo odeljen od telesnosti.“ (Stojanović, 2011: 74), a što savremena antropološka seksologija prepoznaje upravo kao „sindrom Evinih kćeri“ (Ibid: 75). Eva na pojam avanture i seksualnog odnosa sa neznancem, koji Lilit podržava i smatra pozitivnim činom, gleda kao na iskonski greh; ona govori kako je jedini način očuvanja ženskog

---

<sup>143</sup> Iako se nigde ne navodi da li je reč o faktualnosti ili fikcionalnoj statistici.

dostojanstva: „I ne misliti na to. I ne govoriti o tome. I ne sećati se. Toga.“ (Bogavac, 2008: 46).

Pitanje ženske seksualnosti je tema o kojoj su raspravljale mnoge feminističke orijentacije. Drugi talas feminizma se zalagao za seksualno oslobođenu ženu koja raspolaže svojim telom i jednako uživa u svojoj seksualnosti. To je bio najeksplicitniji bunt protiv modela žene koju je oblikovala heteroseksualna matrica, a prema kojoj bi žena morala da bude plaha, stidna, a seksualna samo u trenucima kada je ta seksualnost usmerena ka njenoj egzistencijalnoj funkciji – reprodukciji. Autorka je bez distance koristila ideju koju su zagovarale predstavnice drugog talasa feminizma u cilju oblikovanja lika Lilit kao slobodnog, seksualnog ženskog lika koji uživa u svojoj seksualnosti i svom telu. Lilit pruža komentar kojim kritikuje okolinu koja se opire da prihvati žene poput nje, prozivajući muškarce koji je ne prihvataju zato što voli seks, ne poznaje stid i poseduje orgazmičku prirodu. Posredstvom ovog komentara vidimo vezu između, s jedne strane, mišljenja kojem se protivi Lilit i mišljenja koje zastupa Eva, i sa druge strane, načina na koji kultura oblikuje poželjnu ženu koja svoju seksualnost vidi kao „moralno spornu“, koja se opire svojoj orgazmičkoj prirodi i na taj način manifestuje ono što savremena seksologija prepoznaje kao „Evin kompleks“ (Stojanović, 2011: 76), a čime se autorka služila gradeći likove i svet drame.

Eva predstavlja ženu koja smisao svog postojanja poistovećuje sa uspešnošću u ugađanju muškarcu, a radost življenja pronalazi u sterilizaciji životnog prostora. Pored prepoznatljivih patrijarhalnih obeležja, za oblikovanje Evinog lika i njenog viđenja žene i ženskosti, autorka je upotrebila i ideju za koju su se zalagale ekofeministkinje koje su na odnos između muškaraca i žena gledale kao na odnos između prirode i kulture, ali su smatrale pogrešnim više vrednovanje područja kulture, te su se zalagale za povratak prirodi i ženskom principu koji pripada nepravedno inferiornom području prirode. Eva ne vidi ništa loše, ponižavajuće u tome što žena pripada prirodi. Za nju to je privilegija, a ne uniženje i nepravda kako su na to gledale feministkinje prvog i drugog talasa. Zato Eva insistira na tradicionalnim odlikama feminiteta koje su prema njoj relevantne za uspešnost i integritet žene – čulnost, intuicija, priroda, osećajnost, ljubav su za Evu elementarne odlike svake žene koje je čine autentičnom.

Ovakav stav je u kontardikciji sa stavom Lilit koja pitanje ljubavi i prirode pripisuje zakonu koji proizilazi iz mizoginog, rodno neravnopravnog društva. Njen stav možemo dovesti u vezu sa mišljenjem Gejl Rubin, koja veruje kako je podela rada prema polu usmerena ka polarizaciji polova, da „zaoštava biološke razlike polova i time stvara rod.“ (Rubin prema Papić, Sklevicky, 2003: 110). Za Lilit telo i seksualnost nemaju veze sa ljubavlju, zato ona koristi vulgarnost i disfemizme, ne bi li ukazala da je seksualnost priroda, a ljubav iluzija (produkt kulture). Lilit govori kako je ljubav izgovor za seksualni odnos i u toj njenoj izjavi možemo da naslutimo simptom onoga što se u seksologiji naziva „sindrom kurve“ – „oznaka fleksibilnosti ženske seksualnosti“ (Stojanović, 2011: 109) – negira ženu kao seksualnu žrtvu i zastupa tezu da se žena može prilagoditi svakom muškarcu. (Stojanović, 2011).<sup>144</sup> Lilit pokazuje rigidne stavove kada je u pitanju emocionalnost i potcrtava licemerje društva oličenog u liku Eve koje žensku seksualnost opravdava ljubavlju i iracionalnošću. Za Lilit, muškarac i žena dele seksualnu prirodu, ali ih društvo drugačije konstituše, optužujući muškarce za materijalnost tela, a žene lažno ubacujući u područje ljubavi i intuitivnosti. Autorka koristi feminističku kritiku društva prema kojem: „muškarac raspolaže ženskim telom i svim njegovim proizvodima, dok je funkcija žene da sprovede ono za šta je biološki determinisana i da svoje proizvode svojevolljno podari muškarcu.“ (Vasiljević, 2008: 101) tako što Lilit dodeljuje funkciju da svojim postupcima tu kritiku direktno i sprovodi (otvoreno zagovaranje seksualne slobode žene). Zapravo, za razumevanje postupaka i komentara ove junakinje, značajno je uzeti u obzir i ideju o kojoj je govorila Džudit Batler: „telo je od suštinskog značaja za razumevanje društvenog, psihološkog, i pre svega *političkog* delovanja žene“. (Batler prema Vasiljević, 2008: 103).

Lilit i Eva su masculine i feminine unutar glavne junakinje. Lilit predstavlja muški princip koji slavi seksualnost, telo, racio i isključuje sve ono što predstavlja Eva – osećajnost, duhovnost. Sukob ova dva alter ega sugerše kako je glavna junakinja kompleksan lik koji sadrži dvostrukost u vidu muškog i ženskog principa. Lilit se protivi rađanju, gledajući na reprodukciju kao na čin koji ženi oduzima moć. Za nju je žena čulna i orgazmička priroda, dete je „višak“, a njena nezavisnost, seksualnost, telesnost

---

<sup>144</sup> Objašnjenje ovog sindroma je u kontradikciji sa stavovima radikalnih feministkinja koje su pornografiju i seksualni čin bez emocija dovodile u vezu sa unižavanjem žena.



ukazuju na jasno izražen princip muškosti. Za razliku od nje, Eva se plaši, veruje u reprodukciju kao smisao postojanja jedne žene, želi dete, a njen strah, inferiornost, emotivnost potvrđuju dominaciju principa ženskosti. Glavna junakinja – Ona, je spoj ova dva principa što je čini kontradiktornim, ambivalentnim, kompleksnim likom.

### 14.3.3. Pornografija

Pornografija kao predmet mnogobrojnih feminističkih rasprava, je najčešće tumačena kao nešto posve unižavajuće za ženu. Pojedine feminističke struje, poput malopre pomenutog novog feminizma, te radikalnog feminizma, lezbejskog feminizma, pornografiju posmatraju kao nemoralnu pojavu koja se negativno odražava na ideju o porodici, braku i ljubavi, dok pokreti, kao što je liberalni feminizam, na pornografiju takođe gledaju negativno, ali prevashodno zbog položaja manjinskih grupa u pornografskim sadržajima. U osnovi svih ovih antipornografskih struja i pokreta je viđenje da pornografija obezvređuje ženu i žensko telo.

Predstavnica antipornografskog feminizma je Ketrin Mek Kinon (Catharine MacKinnon) koja je pornografiju definisala kao: „grafičko seksualno eksplicitno podređivanje žena kroz slike i/ili reči“ (MacKinnon, 1993: 121, 122). Mek Kinon, pored teorijskog rada, učestvuje u realizaciji jednog od osnovnih ciljeva feminizma, a to je aktivizam, tako što daje pravne savete ženama (žrtvama porno industrije). Takođe, još jedan negativan efekat pornografije se ogleda u činjenici da pornografski sadržaji stvaraju sliku pokorne, inferiorne žene i da pornografija „govori da žene uvijek žele seks, da uživaju u bivanju savladanima i da ne misle doista 'ne' kada to kažu.“ (Saul prema Marić, 2006: 287). Zaključujemo kako je u pornografskim sadržajima, prema Mek Kinon, najproblematičniji odnos prema ženama i njihovo pozicioniranje kao inferiornih i manje vrednih bića.

Nasuprot mišljenju Mek Kinon, Kristina Stark (Christine Stark), umetnica i feministička aktivistkinja, relativizuje uticaj pornografije na uniženje žene, ukazujući kako je stereotipna slika žene u hrišćanstvu: „(...) jednako opasna i štetna kao pornografska, jer se tvrdi da žena postoji da služi muškarcu, da nosi 'njegovu' djecu, ženska seksualnost se posmatra kao opasna i koju treba kontrolirati, a ženska tijela su misteriozna i prljava.“ (Stark prema Marić, 2006: 292). Posredstvom ova dva mišljenja,

Mek Kinon i Stark, ukazuje se na mogućnost problematizovanja položaja žena u svim institucionalizovanim područjima. Zanimljiv je i stav feministkinje Ejmi Alen (Amy Allin) koja kritikuje mišljenje da su muškarci uvek moćni, a žene inferirone, tvrdeći da posmatranje pornografije kao proizvoda ovakve podele moći i insistiranje na položaju žena kao žrtava: „prijeti da osujeti sam cilj feminizma: davanje moći ženama“ (Alen prema Marić, 2006: 293). Suprotno mišljenju antipornografske struje, mnoge feministkinje (Ejmi Alen, Elen Vilis, Vendi Mekelroj) su na pornografiju gledale kao na pozitivan proizvod, najpre u smislu seksualnog oslobađanja žene, a potom i kao ključni prostor za sticanje seksualne i zdravstvene edukacije.

Milena Bogavac u drami „Crvena“ pored tema kao što su žensko telo, seksualnost, trudnoća, rađanje, proteže i temu pornografije. Eva je lik koji i posredstvom ponašanja i govora ispoljava mišljenje, za čije razmatranje je od velike važnosti i stav antiporn feminizma. Evino shvatanje seksualnosti je konzervativno i odgovara ideji da se žena svede u područje privatnosti i kuće. Ona ističe odlike poput: stidnosti, plahosti i smatra ih važnim elementima ženskog identiteta. Ona isključuje orgazmičku prirodu žene i uživanje u sopstvenom telu što utiče na još rigidnije poimanje pornografije i pornografskog sadržaja: „Ljubav se stidi pred ovom bednom imitacijom.“ (Bogavac, 2008: 54). Autorka oblikuje Evin lik kako bi sa jedne strane problematizovala precenjivanje emocija i njihovu idealizaciju. S druge strane, posredstvom lika Lilit, autorka ukazuje na simptom delovanja pro-seks feminizma koji pornografiju vidi kao važan korak u oslobađanju ženske seksualnosti. Lilit eksplicitnim komentaram poredi seksualni odnos sa pornografijom: „Pa ipak... (udah izdah) Bilo je dobro. Uvek je bilo dobro. (udah; kao u najgorem porniću) Mili! Da... Ah... Da. To! To! To! Aaaaaaaaah! Ti sve tako dobro radiiiiš. (izdah) I gotovo!“ (Ibid: 56). Za Lilit je pornografija deo svakog seksualnog odnosa što se vidi iz njenog poređenja seksualnog odnosa sa animalnim nagonom i nizom disfemizama kao sinonima za seksualno opštenje – *jebanje, tucanje, kresanje, seksanje*. Kontrastiranjem Lilit i Eve i njihovog viđenja pornografije naslućujemo autorkino ironizovanje obe struje i pro-pron i anti-porn feminizma, gde prva strana daje preveliki značaj njenom negativnom uticaju čime preuveličava značaj muške moći i nudi ljubav kao izgovor za seksualni čin, dok druga strana isuviše značaja pridaje pozitivnom doživljaju pornografije i njenom uticaju na seksualnu edukaciju žene, neretko

mešajući pornografiju sa seksualnošću, a fikciju sa realnošću.

Autorka se poigrava ovim problemom ironizujući, kako je već rečeno, različite stavove Lilit i Eve o pornografiji, te ilustrujući sve to samim pornografskim sadržajem koji bi, pretpostavljamo, i u gledalištu izazvao oprečne reakcije, te koji isključuje ravnodušnost kod recepijenata, te onemogućuje distanciranost publike u odnosu na problematizaciju ove pojave.

#### **14.3.4. Generički rod – muški rod**

Milena Bogavac lik Dr na početku komada objašnjava pomoću sledećih pojmova: „Činjenice. Lekar i islednik. Feminizam. I bespolnost, takođe. Karijera. I Ništa.“ (Bogavac, 2008: 42). Posredstvom ovakvog autorkinog komentara možemo pretpostaviti kakav je stav autorke u odnosu na feminizam. Poredeći Dr sa feminizmom naslućujemo kako autorka na feminizam gleda kao na nešto što ženu tumači kroz statističke podatke, cifre, institucionalizovan pristup. Feministički stavovi koje izražava Dr nisu zaista na strani glavne junakinje (Ona); Dr se ne trudi da je razume i pomogne joj, nego je tu samo da izvrši svoj zadatak i dosledno sprovede u delo ideje za koje se zalaže, a koje se zapravo ne bave stvarnim problemom junakinje nego uspostavljaju pravila o tome kakva žena treba da bude, kako treba da postupi. Ona će čak i imati komentar na takvu praksu: „Ja sam napokon statistika, i ništa ne značim!“ (Ibid: 76). Dr mehanički, robotizovano vrši svoju dužnost koja je navodno na strani žene, a zapravo predstavlja stavljanje svih žena u isti obrazac željenog ponašanja i postupaka sa stanovišta feminizma; tako se feminizam svrstava među oblikovane društvene obrasce poželjnog ponašanja žene i otuđuje se od žene same, jer na nju gleda kao na svoj objekat, a ne subjekat.

Lik Dr služi kako bi „objektivno“ ukazala na stanje društva koje ih okružuje: govoreći o bipolarnosti jezika, Dr ukazuje na svet (drame) koji počiva na rodnoj neravnopravnosti: „Žene su ljudska drugost. One su sekundarne.“ (Ibid: 68). Autorka posredstvom lika Dr kritikuje društvo koje i žene i muškarce posmatra kao cifre i statističke podatke: „Dr stoji ispred školske table. Koncentrisano piše, ne obraća pažnju na publiku. Uzima vremena koliko joj treba da ispiše sledeći tekst: Za godinu dana u Srbiji 80.000 do 100.000 žena izvrši namerni prekid trudnoće.“ (Ibid: 43). Kod nje je uočeno odsustvo empatije što je moguće obrazložiti činjenicom da bi ona mogla da

simbolizuje rodno neutralno biće koje ne teži da zauzme stranu, već da pruži komentar stvarnosti sa stanovišta koje podržava feminizam. Njen lik je ukrštanje određenih kontradikcija: biološki ženski pol i pripadanje području javnosti, karijere, racia sa posebnim naglaskom na njenu suverenost i moć. S obzirom da Dr poseduje karijeru i obavlja tradicionalno muške uloge, ona predstavlja opasnu ženu – nepoželjnu iz perspektive patrijarhata. Isticanjem tradicionalno muških osobina, Dr se odvojila od patrijarhalnog sistema i podržala matricu za koju se zalaže feminizam – nezavisnost i emancipacija žene. Istovremeno, autorka posredstvom upotrebe generičkog roda ukazuje da je i jezik oblikovan prema androcentričnoj matrici, jer je opšte i primarno uvek dato iz perspektive muškog roda.

Takođe, Dr ima funkciju dramskog naratora koja joj je dodeljena kako bi recepijenta uvela u priču. Ona pruža narativni izveštaj o statističkim podacima u vezi sa abortusom i trudnoćom čime postiže „definisanje motivacije likova“ (Romčević, 2004: 201) i otvara temu važnu za osnovnu liniju zapleta. Iako pozicija naratora „uključuje izveštačev ugao posmatranja“ (Ibid), te nema govora o objektivnosti, nameće se pitanje zbog čega je autorka dodelila funkciju naratora baš ovom liku. To implicira kako je i sam lik deo te naracije, te kako je baš Dr koja govori o faktualnosti i „naučnosti“, lik koji stvara sopstvenu istinu, ali i potencijalnu istinu ovog fikcionalnog sveta. Naime iako je reč o perspektivi Dr, način na koji govori pretpostavlja da je u pitanju arbitarno mišljenje – relevantno za polje ove drame. Preko ovog se može naslutiti kako je pozicija onog ko poseduje najviša znanja namenjena zagovorniku feminističke misli što dalje implicira kako je autorka svesno uključila feminističke teorije u svoju dramu i odredila ih kao osnovni dramski predložak. Takođe, interesantno je da autorka ovu junakinju ne samo da smatra feministkinjom, već je naziva feminizmom što potvrđuje kako se Milena Bogavac služila upotrebom feminističkih teorija bez distance. Odnosno da ih je direktno uključila u tematski okvir komada u neizmenjenom obliku u odnosu na njihovo „pravo“ značenje.

## 15. KATEGORIJE ŽENSKIH IDENTITETA

### 15.1. Identitet i rod

Pojam identiteta smo posmatrali sa stanovišta socijalno-psihološke paradigme i stanovišta Erika Eriksona (1966) koji pod identitetom ličnosti podrazumeva „sposobnost čovekovog 'ja', stečenu po okončanju krizama ispunjenog psiho-socijalnog razvoja, da održava istovetnost i kontinuitet i da se uobliči u definisano 'ja' unutar određene socijalne realnosti.“ (Šnel, 2008: 233). Društveni teoretičar, Jirgen Habermas, nadopunjuje ovu Eriksonovu polazišnu definiciju, tako što identitet posmatra kao odnos između društvenog i ličnog identiteta što ujedno čini temelj za diskusiju o odnosu između individualnog i kolektivnog identiteta.

Posredstvom razmatranja uticaja društva i moći na individualni/kolektivni identitet, identitet se vezuje za „sposobnost preobražaja, nestabilnost, diskontinuitet i generiše se parodijsko-teatralnim insceniranjem očekivanja vezanih za uloge.“ (Leksikon savremene kulture, 2000: 235), što nas dovodi i do teze o performativnosti roda feministkinje Džudit Batler koja kaže kako je: „nemoguće izdvojiti 'rod' iz političkih ili kulturnih 'sjecišta' u kojima se stalno proizvodi i održava.“ (Batler, 2001: 19).

Feministkinja Kimberli Krenšo kategoriju identiteta shvata kao proizvod procesa ukrštanja: „Ukrštanje omogućava da se osim polnog i/ili rodnog identiteta, koji je u feminističkim raspravama bio privilegovan, uvaži i postojanje drugih identitetskih formi.“ (Duhaček, 2011: 363). Ovakvo viđenje ukazuje kako identitet nije homogen i ograničen, već kako za njega vezujemo sledeće kategorije: heterogenost, udvojenost, varijabilnost, neuhvaljivost.

Feminizam je doneo novo shvatanje veze između roda i identiteta, ukazujući na performativnost i fluidnost kao na njihove zajedničke tačke. Feministička teorija je „aktivirala kvalitativnu deskripciju upravo svojim izrazitim kritičkim konfrontiranjem sa patrijarhalnom ideologijom intepretativne norme, usmerila je perceptivno polje na drugi rod, uključivši razlikovnost i rodnost, povećavajući pritom rodnu osvešćenost.“ (Tomić, 2014: 88). Rezultat ovakve perspektive je „niz tipova koji zauzimaju višedimenzionalne pozicije“ što za posledicu ima identitete koje je „nemoguće fiksirati“. (Ibid). Ovakvo poimanje identiteta utiče na „dramatizovanje statičnosti tipologije.“ (Ibid) odnosno,

zahvaljujući sukobljavanju dve perspektive (patrijarhalne i feminističke) moguće je izvršiti kategorizaciju ženskih identiteta, a izbeći statičnost i hermetičnost samog postupka kategorizacije. Ovo je izuzetno značajno za kategorizaciju ženskih likova koji impliciraju postojanje fluidnosti već u samom pokušaju da se diskutuje o kategoriji kakve su rod i rodni identitet.

Socijalne teorije, posredno i/ili neposredno, uticale su na autorke da obuhvate određene pojave i probleme, i smeste ih unutar svojih drama, jer zahvaljujući problematizovanju pitanja kojima se bavi feminizam, autorke su došle do znanja koja su relevantna i primenjiva na polje umetnosti. Upravo to je i slučaj sa rodnim identitetima – autorke koriste fluidnost i performativnost identiteta kako bi svoje likove učinile neuhvatljivim i ambivalentnim, ali i kako bi pružile platformu za razumevanje postupaka i ponašanja likova, te situacija u kojima se nalaze. Likovi, u konkretnom slučaju ženski likovi i okolnosti u kojima se nalaze, oblikovani su posredstvom specifičnih elemenata kojima se bavi feminizam, te kako bismo date likove bolje tumačili/karakterisali, neophodno je da prepoznamo zakonitosti tih pojava i da dramske likove analiziramo baš iz perspektive tih teorija. Jedan od primera je lik Mali iz drame „Dragi tata“ Milene Bogavac koji je nosilac identiteta *butch* žene i nosilac transrodnog identiteta (identiteti preuzeti iz društvene stvarnosti), a koji su uključeni u polju drame kako bi objasnili motivaciju i položaj ove junakinje, odnosno na ovom primeru vidimo kako znanje iz feminističkih teorija ima funkciju u rasvetljavanju ovog lika. Slično tome, u drami „Pomorandžina kora“ Maje Pelević za izgradnju lika Problematične i Zrele upotrebljen je jedan od problema koji ispituje feminizam, a koji se odnosi na položaj žene u medijacentričnom svetu, što nam pored toga što osvetljava značenje ovih likova, ukazuje i na informaciju da je svet drame o kojem autorka govori – svet midsijske manipulacije i išaćašenih vrednosti. Konačno, značaj feminističkih teorija u kontekstu umetnosti ogleda se u tome da posredstvom znanja iz socijalnih teorija, uviđamo odlike sveta fikcije.

U ovom delu rada će se posredstvom feminističko-antropoloških teorija, u analiziranim dramama ispitati koji se ženski likovi mogu smatrati predstavnicama određenih stereotipa koji su predmet kritike feminizma, a koji u svetu umetnosti čine određene likove nosiocima određenih identiteta. Identiteti koje istražujemo predstavljaju identitete u teatrološko-teorijskom smislu, odnosno oni nastaju estetskom

funkcionalizacijom stereotipa i mišljenja preuzetih iz socijalnih teorija i upotrebljeni su zarad dramaturških ciljeva i izgradnje prepoznatljivih identiteta unutar sveta drame.

## 15.2. Balkanski identitet

Kada govorimo o konstrukciji balkanskog identiteta, neosporno je da naglasimo da time otvaramo poglavlje o jednom od najmarkantnijih stereotipa o i na ovim prostorima. Osnovna problematika ovog konstrukta leži u činjenici da je gotovo nemoguće odrediti tačne granice Balkana, a naročito ako uzmemo u obzir negiranje i odbijanje pojedinih država pripadnosti Balkanu – „Vrlo je neprimjereno uvrštavati Hrvatsku u nekakve balkanske države, jer ona tamo ne pripada ni u geografskom ni u povijesno-društveno-političkom smislu.“ (Feletar, 2010: 29), Mađari su „ogorčeni kada ih nazivaju Balkancima.“ (Todorova, 2010: 91), „Slovenija nije Balkan, već srednja Evropa.“<sup>145</sup> (Erjavec, 2015)<sup>146</sup>. Maria Todorova je istraživala značenje balkanskog identiteta koji počiva na stereotipizaciji, sa namerom da obrazloži niz učitanih, dogmatskih odlika koje operiraju unutar ovog identiteta. Razmatranje balkanskog identiteta značajno je za ovaj rad prema tome što omogućava uvid u određene odlike koje počivaju na stereotipu, a koje se mogu posmatrati kao poželjne/nepoželjne iz perspektive patrijarhata. Odnosno, istraživanje balkanskog identiteta kao često zastupljenog motiva u umetnosti<sup>147</sup>, a koji je nosilac stereotipa o patrocentризmu i dominaciji muškaraca, predstavlja putokaz u otkrivanju onoga što bi se smatralo prihvatljivim ili ne u patrijarhalnom društvu, a što bi potom moglo da ispita da li su i na koji način autorke ovaj stereotip koristile. Takođe, značajno je navesti način na koji autorke koriste ovaj stereotip, jer je po sredi kako i problematizacija datog stereotipa kao takvog, tako i upotreba stereotipa vezanih za balkanski identitet preventivno kao estetskog sredstva.

Identitet balkanske žene posredstvom kojeg je moguće pronicati do određenih činilaca koji karakterišu identitet balkanskog ženskog lika jedan je od često zastupljenih motiva koji nesumnjivo bude prepoznatljive asocijacije, a koji sam po sebi nije moguće

---

<sup>145</sup> Odbijanje pripadnosti Balkanu i negiranje veze sa Balkanom, takođe je velikim delom rezultat doživljaja ovog prostora kroz stereotipiziranu sliku o varvarizmu.

<sup>146</sup> <http://www.tportal.hr/vijesti/svijet/402077/Hrvatska-ima-problema-s-izbjeglicama-poostrit-cemo-kontrolu-na-granici.html>

<sup>147</sup> S obzirom da je balkanski identitet čest motiv u umetnosti, i sami autori i njihova dela u kojima su zastupljeni ovakvi motivi, snažno su uticali na učvršćivanje stereotipa o Balkanu.

definisati kao konačan i nedvosmislen. Pod terminom balkanski identitet, misli se na određena svojstva, uvrežena mišljenja i elemente koji se odnose na zemlje Balkanskog poluostrva. To su odlike koje najčešće nemaju veze sa geografskim osobenostima Balkana, već se odnose na različita kulturološka, sociološka i antropološka uverenja. Govoreći o geografskom prostoru, nemoguće je isključiti nematerijalno iskustvo poput emocija i sećanja, što se najbolje reflektuje u ispitivanju prostora poput Balkana. Pripajanjem iskustva, prostor se transformiše u mesto i poprima „genius loci“ što ga čini prostorom autentičnog identiteta (Relph, 1976: 48).

Maria Todorova, polazeći od balkanskog identiteta kao skupa stereotipa, uporedila je identitet Balkana i orijenta, ukazujući na osnovnu distinkciju u pozicioniranju i doživljavanju žena, odnosno muškaraca: orijentalna kultura ženu predstavlja kroz seksualnost i nasilje prema ženama, a balkanska kultura se predstavlja kroz potpunu dominaciju muškarca i muških principa uz odsustvo žena. Autorka ističe geografsku pripadnost Evropi, ali i činjenicu da je Balkan uvek „drugi“ unutar nje – „Za razliku od orijentalizma, koji predstavlja diskurs o imputiranoj opoziciji, balkanizam je diskurs o imputiranoj dvosmislenosti. (...) Taj među-položaj Balkana, njegov granični karakter, mogao je od njega jednostavno da stvori nepotpuno drugo; umesto toga, Balkan se poima ne kao drugo, već kao nepotpuno sopstvo.“ (Todorova, 2010: 71, 72). Međutim, upravo ovakvi isključivi i neargumentovani zaključci odnosno hipoteze, ukazuju na upotrebu postojećih stereotipa kao polazišta i ishodišta problematizacije Balkana od strane Todorove, jer viđenje Balkana kao drugosti u odnosu na Evropu proizvod je istorijske tendencije zapadnoevropskih istorijsko-političkih centara moći da Balkan okarakterišu kao divlji, samonikli entitet i da ga definišu pomoću kvalifikacija koje se odnose na ono šta, prema njima, Evropa nije. Dakle, zapadnoevropska vizija Balkana je antievropa predstavljena kroz divljaštvo, primitivizam, varvarizam, a kako je Zapadna Evropa u arbitarnoj poziciji, pozicija Balkana je uvek drugost. To se najčešće obrazlaže problematizacijom viševjekovnog uticaja otomanskog nasleđa koje ukazuje kako na nametanje, tako i na prisvajanje „verski, socijalno, institucionalno, pa čak i rasno stranih elemenata autohtonim hrišćanskim srednjovekovnim društvima.“ (Braun prema Todorova, 2010: 311), što rezultira doživljajem balkanskih zemalja kao okrnjenih, izmešanih i na posletku – inferiorno drugih u odnosu na zemlje Zapadne Evrope u kojima



je, što je takođe proizvod kulturno-istorijskih projekcija, hrišćanska civilizacija – norma. U tekstu koji nosi naziv: „Simbolička geografija Balkana: granični prostor u engleskim i američkim putopisima 1835–1909.“ možemo pronaći podatak kako je u XIX veku Balkan probudio interesovanje kod putnika Velike Britanije i SAD kada su „figurirali raznoliki oblici njegovog narativnog oblikovanja“, a koji su u vezi sa njegovim pozicioniranjem kao drugosti u odnosu na Veliku Britaniju i SAD – „Balkan se fiksira na simboličkoj mapi sveta reprezentacijama i u njih uključenim stereotipima, projekcijama, raznovrsnim oblicima zamišljanja.“ (Lazarević, 2013: 61). Jedan od pokazatelja ovakvog mišljenja o odnosu Evrope i Balkana je i esej „The Other Balkan Wars“ (1993) Džordža Kenana (George Kennan), ambasadora SAD u Sovjetskom Savezu '50-ih godina i u Jugoslaviji '60-ih godina: „suočavamo se sa tužnom činjenicom da je zbog događaja iz tih ranijih epoha, ne samo iz vremena turske vlasti već i iz još ranijih, na jugoistočne prostore evropskog kontinenta prodrila jedna izrazito neevropska civilizacija, koja je do današnjeg dana sačuvala mnoge od svojih neevropskih osobina. (Kenan prema Todorova, 2010: 51). Ovakvim upisivanjem istorijskih, kulturoloških, političkih asocijacija i značenja Balkana, stvara se simbolika koja nadilazi značenje pukog geografskog pojma „te ukazuje na mnogostrukost imaginacije priča koje označavaju jednu teritoriju negativne/kontra Evrope ili pozitivne/simbol zajedništva, utopije“ (Omeragić, 2013: 448) što potvrđuje kako je reč o kulturno-političkoj stereotipizaciji koju čine dve pomenute suprotstavljene varijante stereotipa o balkanskom identitetu.

Kako Balkan zapravo nije homogen kulturni prostor, ne možemo govoriti o definitivnim odlikama i istinama koje operiraju ovim prostorom. Todorova je nastojala da obrazloži balkanski identitet kao celovitu kulturnu kategoriju, pozivajući se na njegove odlike ambivalentnosti i patrijarhalnosti. Prema Todorovoj, ambivalentnost je učinila balkanski identitet arhetipskim, jer i sam Balkan više nije isključivo prostorno određenje, već predstavlja svojevrsni hronotop koji konstruiše ono što nazivamo balkanskim identitetom. Balkanski identitet u sebi sadrži „endogene“ i „egzogene“ slojeve koji ukazuju na ono kako subjekt želi da bude doživljen i kako doživljava sebe. Ipak, svi slojevi identiteta ukrštaju se sa različitim faktorima – „te mogu da budu predmet ‘stvaralačkog otkrivanja’, ili ‘konstruisanja’ (i ‘re-konstruisanja’) identiteta.“ (Đurić, 2008: 217). Ovakvo poimanje identiteta uključuje mnoštvo ambivalentnosti i

performativnosti o kojoj je govorila i Džudit Butler, iz čega sledi da je identitet posledica „diskurzivnih formacija“ (Duhaček, 2011: 365) što upućuje da identitet, a u ovom slučaju balkanski identitet, nije konačna, fiksirana i homogena kategorija.

Dakle, kada govorimo o Balkanu, ne možemo poći od celovitosti kao njegove osnovne odlike, već naprotiv od činjenice da je reč o heterogenom, višeslojnom, raznorodnom kulturnom entitetu. Ovakvo polazište rezultira time da se balkanski identitet menja i razlikuje u zavisnosti od samog subjekta, tako i u slučaju tri autorke čije drame analiziramo, posredstvom svojih junaka i junakinja one pružaju sopstvenu percepciju o balkanskom identitetu i na taj način ispunjavaju ono o čemu govori Bečev (Dimitar Bechev): „nije dovoljno pitati se što je regionalni identitet i koje su njegove karakteristike, jer se identitet ne svodi na zajednička kulturna ili društvena obilježja, već ovisi o percepciji njih samih.“ (Bečev prema Cvitanović, 2009: 331). Upravo ovo stanovište je kontradiktorno viđenju Balkana kao homogenog kulturnog prostora kod Todorove, jer uključuje perceptivnost i perspektivizam kao najmarkantnije činioce kada je reč o tumačenju identiteta Balkana.

Spekulacija o balkanskom identitetu i svim stereotipima na kojima počiva upućuju na mišljenje prema kojem je svet binarno konstruisan, a u kojem se mogu pronaći određene sličnosti između opozicije Evropa/Balkan i muškarac/žena koje se odnose na jednu, uvek vredniju krajnost. Stereotip o Balkanu kao uvek „drugom“ u odnosu na Evropu i „drugom“ u odnosu na dominaciju evrozapadnjačke matrice, odražava se i u predstavi da je i žena na Balkanu „druga“ u odnosu na vladajući patrocetrični društveni model. Tako na primer Merima Omeragić, vodeći se ovim stereotipima kao normativima, dovodi u vezu inferiornost balkanskog muškarca u odnosu na Evropu i njegovu potrebu da sebe „potvrđuje isključivo kroz patrijarhalnu hijerarhiju vlastite normativnosti i ženske drugosti.“ (Omeragić, 2013: 449). Ovakva konstrukcija, takođe je proizvod učitane prirode Balkana kao jednoznačanog i fiksiranog koja proizilazi upravo iz stereotipiziranog shvatanja balkanskog identiteta.

Balkanski identitet koji se, kako je ranije naglašeno, zasniva na stereotipima i projekcijama, povezujemo sa patrijarhalnom ideologijom kao jednim od ključnih elemenata koji čine zapadnoevropski stereotip o Balkanu. Polazeći od ove premise koristimo značenja ovog društvenog stereotipa koji je predmet socijalnih teorija kako

bismo saznali više o ženskim likovima i njihovom identitetu. Jedan od zadataka odnosi se na ispitivanje koji su razlozi uključivanja identiteta likova poželjnih/nepoželjnih iz perspektive patrijarhata: „Za patrijarhalnu tipologiju, idealni tipovi muškaraca bili bi autoritativni muškarci, dok bi idealni tipovi žena bili viktimistički likovi.“ (Tomić, 2014: 90). Mapiranje određenih identiteta ženskih likova neophodno je polazište za ispitivanje da li je i u kojoj meri svet analiziranih drama baziran na patrijarhatu kao markantnoj odlici stereotipa o balkanskom identitetu. Naime, prepoznajući odlike društvene stvarnosti u dramskim likovima, ne samo što možemo više da saznamo o samim likovima, već i o namerama autorki da date društvene konstrukte koriste u svojim dramama. Odnosno, preko ovoga možemo da ispitamo da li su autorke koristile društvene teorije u čisto umetničke ili i u društveno-angažovane svrhe.

U okviru balkanskog identiteta obratićemo pažnju na sledeće kategorije identiteta ženskih likova<sup>148</sup>:

### 15.2.1. Žena-majka

Žena koja je idealna, sveta, bezgrešna, okrenuta porodici, domaćinstvu, stub porodice, simbol bezuslovne ljubavi, stradalnica, patnica. Likovi koji su nosioci identiteta žene-majke često zapostavljaju sebe i svoje potrebe, stavljajući potrebe dece u prvi plan, one preteruju u uslužnosti i požrtvovanju, a u najrigidnijim slučajevima postaju destruktivne i njihovo nezadovoljstvo se završava (samo)ubistvom. U dramskoj literaturi ovi likovi nivelišu od poslušnih domaćica koje su vezane za prostor kuće, pa do odlučnih žena spremnih na neverovatne poteze ne bi li spasile i zaštitile decu.

Identitet žene-majke je najuočljiviji kod Lepe iz drame „Paviljoni“. Verujući kako je uloga majke jedini put u ostvarivanju egzistencijalne suštine, Lepa koristi sva sredstva da bi dostojno obavila svoj zadatak. Njena funkcija se ogleda najpre u prihvatanju uloge

---

<sup>148</sup> Sa napomenom da likovi iz drama „Brod za lutke“, „Pomorandžina kora“, „Možda smo mi Miki Maus“ i „Crvena“ gube (markantne) odlike balkanskog identiteta zbog univerzalnosti i arhetipske priče, ali usled geografsko-istorijske, kao i nacionalno-književne pripadnosti autorki, prostor učitavanja balkanskih stereotipa je izrazito otvoren za razne projekcije i klasifikacije koje vezujemo za stereotipe koji operiraju unutar predstava o balkanskom identitetu, jer povezivanje od univerzalnog ka lokalnom ide upravo tim putem – likovima i svetu drame se, bez obzira na naglašenu univerzalnost, pripisuju određeni stereotipi o Balkanu zbog vezanosti autorki za prostor Balkana. Pokazatelj ove vezanosti je i program predstave „Crvena“ u režiji Jelene Bogavac: „Tragedija toka svesti. Spoznaja ženskenosti kroz bol. 'Sex & grad' na balkanski način.“ (<http://www.dksg.rs/event/1748>).

supruge i majke, zatim u pristajanju da bude žrtva, a potom i u servilnom odnosu prema okolini. Ovakvi zadaci ukazuju na njenu snažnu identifikaciju kroz porodicu. Takođe, značajno je što u okviru identiteta majke pronalazimo i identitet majke-zaštitnice kćeri koji je utemeljen na „vlastitoj iskustvenoj tragediji kćerke“ (Ibid: 94).

Baba Ljudmila, ženski lik iz iste drame, takođe poseduje karakterstike koje potvrđuju identitet žene-majke. Njeno ponašanje ukazuje da je život posvetila odgajanju dece, trpljenju muške dominacije i vođenju domaćinstva. Ljudmila je čak radila i teške fizičke poslove koji su vezani za imanje čime je prevazišla obavljanje poslova u okviru same kuće (održavanje domaćinstva), te je na sebe preuzela rad koji prema patrocentričnom sistemu pripada muškarcu (teški fizički poslovi), ali istovremeno ostajući u području privatnog. Stereotipna predstava balkanske žene koja je upotrebljena za oblikovanje lika Ljudmile, predstavlja u datom slučaju ženu kao, ne samo zarobljenu u konvencijama čednosti i kuće, lišenu lične slobode i seksualnosti, već ona postaje i oruđe, fizički radnik u društvu koje muškarca postavlja u prvi plan, gde vidimo kako se funkcija muškarca, pored izvršenja javnih funkcija, svodi i na ubiranje zadovoljstava, fizičku poštedu. To se ponavlja i u odnosu između Lepe i Kneza – iako je Knez taj koji insistira na svojoj dominaciji i zaslugama za obezbeđen život, jasno je da on dane provodi u lenčarenju, dokolici, dok je Lepa permanentno uposlena u kuhinji. Na ovom primeru prepoznamo koje su to očekivane uloge unutar patrijarhalne porodice korištene za izgradnju likova: „Autoritet oca/muža smatra se neprikosnovenim, i on u rukama drži sve 'rukovodeće funkcije'. Od žene pak zavise emotivni odnosi u porodici, te se one često nalaze u unutrašnjem i spoljašnjem konfliktu svojih uloga i osećanja.“ (Vasiljević, 2008: 98).

Za ove junakinje zajedničko je što se uloga majke povezuje sa viktimizacijom. Ovde uočavamo kako se preuzeti stereotip o reprodukciji kao osnovnoj funkciji žene, koristi u cilju estetizacije, odnosno u cilju stvaranja autentičnog dramskog sveta. Kako bi ostvarile svoju funkciju, ove junakinje pristaju na mišljenje okoline da su manje važne i da je njihova uloga u stalnom suzdržavanju. Interesantno je kako obe junakinje poseduju svest o svojoj nezasluženoj poziciji, ali progovaraju tek kada ostanu bez dominatora. Potreba da zaštite nasilnika i odbrane porodicu toliko je snažna da će Ljudmila braniti članove porodice koji su je oterali samo kako bi dokazala da je njena funkcija stuba

porodice superiornija i od potrebe za istinom. Ovde se vidi kako potreba za održavanjem identiteta majke nadjačava sve ostale potrebe i identitete, iz čega možemo da naslutimo kako je za oblikovanje ovog ženskog identiteta upotrebljena dogma važeća u patrijarhalnom društvu prema kojoj: „Žena bi uvek trebalo da teži moralnoj čistoti i žrtvovanju, bilo da time okajava prvi greh, ili udovoljava svom muškarcu. S druge strane, mitski model muškarca uglavnom poseduje dva lica: on je ili nasilnik ili ranjeno dete. Uklapanjem takvog muškog i ženskog modela dobija se nasilan brak, u kojem žena ima razumevanje za muškarca, jer uspeva da sagleda njegovu 'unutrašnju lepotu' i krhkost, i stoga može da razume njegove agresivne ispade.“ (Ibid: 100).

Kako bi stvorila jedinstven fikcionalni svet koji počiva na odnosima unutar devijantnih porodica, Milena Marković je ove identitete žene-majke smestila u patrijarhalnu porodičnu zajednicu koja na planu društvene stvarnosti podrazumava „tip porodice seljaka s privatnim poljoprivrednim posedom, u kojoj vlada princip starešinstva, a uloge su strogo podeljene i određene biološkim kriterijumima.“ (Ibid: 97) što se najbolje vidi u dominaciji muških likova i podređenosti ženskih, odnosno podeljivosti prostora na prostor javnosti koji je rezervisan za muške i prostor privatnosti i kuće koji je rezervisan za ženske likove.

Još jedan lik koji je nosilac identiteta žene-majke registrovan je u drami „Brod za lutke“ Milene Marković. Već samo ime lika (Mama Medved) otkriva da će u komadu dosledno sprovoditi funkciju roditelja. Međutim, za razliku od malopre navedenih ženskih likova, kod Mame Medved izostaje (auto)viktimizacija, ali se ispoljava potreba za kontrolisanjem deteta i namera da spreči njegovo osamostaljivanje i formiranje njegove sopstvene porodice. U ponašanju ovog lika je prisutno mnoštvo stereotipa o tome kako patrijarhalno društvo „zamišlja“ majku – ona mora da bude dobra domaćica, čestita, da uslužuje muža i dete, da ispoljava izrazito zaštitničku ulogu u odnosu na decu i da izražava rivalitet između svake žene koja preti da joj preuzme mesto.<sup>149</sup> Mama Medved svojim ponašanjem potvrđuje da živi po pravilima za koja nedvosmisleno uviđamo da su u skladu sa patrijarhatom, a ključni element u njenom podržavanju ovakvog mehanizma je oličen u surovim komentarima na račun Zlatokose: „Kakva je to devojka? Došla i

---

<sup>149</sup> Prema pomenutom stereotipu rivalitet je održiv samo ako je u pitanju muško dete, jer patrijarhalna majka lakše prihvata zeta nego snahu.

odmah prespavala!“ (Marković, 2012: 142), „Ti nisi dobra.“ (Ibid: 145), „Ona nikad neće biti dobra žena.“ (Ibid: 147), „Tvoja krv je gadna. (...) Videla bi ja nju kad bi ona morala i da skuva i da opere i da promeni navlake na foteljama. (...) Ona je pušila, pila, kako je mogla da rodi nešto normalno.“ (Ibid: 145) i listom pravila kako bi jedna žena trebalo da se ponaša: ne bi trebalo da prespava kod muškarca, mora da bude smerna, da dolazi iz poštene porodice, da ne puši, da bude krštena, da poštuje tradiciju i porodične običaje. Nabrajajući sve ono zbog čega je Zlatokosa nepodobna, Mama Medved zapravo pronalazi razloge zbog kojih Zlatokosa unižava identitet (buduće) majke onakvim kakvim ga doživljava Mama Medved, a samim time, i osnovni razlog zbog koga Zlatokosa nije odgovarajuća žena za njenog sina.

#### 15.2.1.1. Samohrana majka

Zasebna kategorija ženskog identiteta je lik samohrane majke koji je prisutan u analiziranim dramama – Ona „Pomorandžina kora“, Marina „Dragi tata“, Ona „Crvena“, kao i likovi samohranih majki koji nisu prisutni na sceni<sup>150</sup>. Uočeno je kako su se autorke služile idejom o negativnoj percepciji samohrane majke koja proizilazi iz patrijarhalnog shvatanja da se svaka samostalnost žene tumači kao negativna, te su je koristile kao polazišnu tačku u konstruisanju likova (budućih) samohranih majki u svojim dramama.

Glavna junakinja „Pomorandžine kore“ od najranijeg detinjstva se susreće sa zahtevima patrijarhata koji je usmeravaju da bude isključivo majka i supruga. Ona je naučena da zapostavlja svoje potrebe u korist brige o mužu i deci, a njen neuspeh kažnjen je odbacivanjem od strane okoline. Komentari sa strane, dati iz perspektive žena svih uzrasta i profesija, imaju za cilj obezvređivanje uloge samohrane majke čiji je nosilac glavna junakinja. Imenovanja: *bludnica*, *kurva*, *drolja*, *nevernica* svedoče o autorkinoj svesnoj upotrebi stereotipa i predrasuda sa kojima se često susreću samohrane majke. Strateški cilj likova koji izgovaraju ove uvrede je da ponize glavnu junakinju, te je evidentno da su potaknuti pseudomoralom, te da se njihove rekacije zasnivaju na diskriminaciji. Ostali ženski likovi<sup>151</sup> će komentarima na račun Njenog statusa samohrane majke ukazati kako ga povezuju, gotovo izjednačavaju, sa bludničenjem, grehom,

---

<sup>150</sup> Lica koja se spominju i imaju značajnu funkciju u sižejnoj strukturi komada, kao što su na primer majka Male iz „Paviljona“ i majke Mravketa i Marka iz drame „Tadž ili prva trojka“.

<sup>151</sup> Ovi ženski likovi imaju funkciju kolektivnog lika.

neodgovornošću i zasluženom kaznom, posredstvom čega se ističe kako je u svetu koji okružuje glavnu junakinju uloga samohrane majke društveno neprihvatljiva kategorija, ali i da je autorka ovakvom problematizacijom pružila direktnu kritiku društva koje na taj način stigmatizuje položaj samohrane majke.

Marina, lik iz drame „Dragi tata“, je majka glavne junakinje Malog. Pored toga što je reč o samohranjoj majci, Marinu svrstavamo i u kategoriju loše majke. Marina zapostavlja sopstvenu decu zbog neuspeha u bračnom životu, odnosno, status loše majke opravdava neuspehom na planu ljubavi. Autodestruktivno ponašanje pokazatelj je njene zavisnosti od muškarca što je takođe simptom jednog od osnovnih postulata muško-ženskih odnosa u kontekstu patrijarhata.

Iz prethodnog zaključujemo kako su u okviru analiziranih drama, najbrojniji devijantni tipovi majki iz perspektive patrijarhata (samohrana majka, pomahnitala majka, destruktivna majka, itd.). Likovi kćerki koji su u relaciji sa ovakvim majkama<sup>152</sup> mogu se dovesti u korelaciju sa stanovištem Svetlane Tomić koja je ispitivajući prozu srpskog realizma iz rodne perspektive ustanovila kako: „kćerke nisu bile zakonima povlašćena rodna kategorija (...)“ (Tomić, 2014: 90). U obuhvaćenim dramama uočili smo kako autorke koriste identitet samohrane majke kako bi bliže objasnile status njihovih kćeri, odnosno kako bi istakle motiv preuzimanja majčinog greha: Mali („Dragi tata“) i Mala („Paviljoni“) predstavljaju ženske likove koji postaju žrtve prerane samostalnosti i osuđenosti na sebe i svoje odluke. Ovaj postupak ukazuje na svesnu upotrebu stereotipa o samohranim majkama i njihovoj deci.

### 15.2.2. Žena-ljubavnica

Identitet žene-ljubavnice oličen je u ženskim likovima koji su grešni, telesni, objektualizovani. Ženski likovi nosioci ovog identiteta variraju od žene koja je predmet požude i čija moć traje koliko i njena fizička lepota, pa do žene koja svesno zavodi, manipuliše i često biva fatalna za okolinu. One se ostvaruju preko muškarca, a svoj integritet brane poželjnošću i atraktivnim izgledom koji koriste upravo kako bi pridobile muškarca.

---

<sup>152</sup> Nezavisno da li je reč o likovima majki koje se pojavljuju na sceni ili likovima majki koji postoje samo na planu teksta i sa napomenom da je njihov značaj neosporan za dramsku radnju i odnose među likovima.

Žena-ljubavnica je najbrojniji identitet ženskih likova u kompletnom analiziranom opusu. Predstavnice identiteta žene-ljubavnice su: Mala („Paviljoni“), Rupica („Šine“), Velika sestra, Snežana, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena („Brod za lutke“), Ona („Pomorandžina kora“), Una, Cica („Ler“), Taša („Deca u formalinu“), Ona, Lilit („Crvena“), Aja („Dragi tata“), Nina („Tdž ili prva trojka“).

Feminističke teorije na markantne odlike koje prepoznajemo u identitetu žene-ljubavnice, gledaju dvojako – dok pojedine struje kao što je seks pozitivni feminizam, žene ljubavnice smatraju slobodnim, seksualnim i slave njihovu orgazmičku prirodu, druge struje poput anti-porno feminizma veruju kako je insistiranje na seksualnosti zapravo vraćanje žene u poziciju inferironosti i zavisnosti od muškaraca i da se time nipodaštava uloga žene u obrazovnom i političkom delovanju. Autorke u svojim komadima upotrebljavaju ove stavove koji operiraju na istorijsko-društvenom planu kako bi što verodostojnije oblikovale dramske likove i dodelile im prepoznatljiva obeležja. Interesantno je kako autorke biraju različite društvene premise kako bi oblikovale svoje likove, pa su pojedini likovi seksualno slobodni i ispoljavaju svoju samosvojnost (Ona<sup>153</sup>, Ona<sup>154</sup>, Lilit, Mia), dok druge likove status žene-ljubavnice stavlja u manje vredan položaj u odnosu na muški lik uz koji stoji (Mala, Rupica, Velika sestra, Snežana, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena, Una, Cica, Taša, Aja, Nina)<sup>155</sup>.

Posredstvom eksplicitnih komentara dolazimo do relevantnih informacija koje se odnose na status glavne junakinje iz drame „Pomorandžina kora“ kao seksualnog objekta. Status druge žene<sup>156</sup> je u vezi sa statusom seksualnog objekta, jer položaj ljubavnice u slučaju glavne junakinje zavisi od njene seksualne, fizičke poželjnosti, odnosno – Ona da bi postala ljubavnica mora da bude fizički atraktivna, čulna, privlačna. Pretpostavljamo kako nam znanja iz feminističko-antropoloških teorija omogućuju bolje razumevanje nosilaca ovog ženskog identiteta, te da nam ideja o ženi kao: „objektu depersonalizovanih delova tela koji služe isključivo muškom zadovoljstvu“ (Valić Nedeljković, 2011: 449)

---

<sup>153</sup> „Pomorandžina kora“

<sup>154</sup> „Crvena“

<sup>155</sup> Naravno treba uzeti u obzir kako likovi nisu konačni, te se sa dramskom radnjom menja i položaj ženskih likova zbog čega ih ne možemo fiksirati uz jednu isključivu intepretaciju seksualnosti.

<sup>156</sup> Status druge žene je samo jedna od varijanti identiteta žene-ljubavnice koji je u ovom slučaju predstavljen u bukvalnom značenju – žena sa kojom muškarac čini preljubu. Naime, u „Pomorandžinoj kori“ glavna junakinja je pre nego što je postala supruga slavnog fudbalera, bila njegova ljubavnica, da bi nakon stupanja u brak i ona sama postala prevarena žena.



pomaže da sveobuhvatnije sagledamo položaj ženskih likova u kojem prepoznamo simptome pojava koje kritikuje feminizam. On, lik iz „Pomorandžine kore“, zapostavlja zakonitu suprugu, ali ljubavnicu vodi na Bahame, daruje je egzotičnim poklonima, živi svoju seksualnu fantaziju. Glavna junakinja od ljubavnice postaje supruga, a „nova“ ljubavnica menja svoj status u zakonitu ženu. Međutim, ovaj krug implicira da će i ona jednog dana biti zamenjena baš kao i njene prethodnice, jer žena-ljubavnica je ujedno i simbol strasti, razvrata i zabave, te je povezujemo sa ograničenim vremenom trajanja.

Rupica („Šine“) je lik koji u svom imenu sadrži asocijaciju na fizionomiju ženskog polnog organa čime se potvrđuje njena uloga seksualnog objekta. Ona u zavisnosti od vremensko-prostorne tačke, stoji uz određeni muški lik i potvrđuje svoju ulogu ljubavnice. Ta uloga varira od godina starosti samog lika, pa se u detinjstvu manifestuje privrženosti i pristajanjem na saučesništvo (Devojčica), da bi se kasnije ogledala u telesnom kontaktu i ugađanju (Laka ženska).

Slično je i sa sledećim ženskim likovima koji koriste telo kako bi održale status ljubavnice, ali njihovi ciljevi, pored toga što imaju veze sa seksualnim zadovoljstvom, ogledaju se i u dosezanju emotivnog ispunjenja. Taša („Deca u formalinu“), Una („Ler“), Cica („Ler“), Aja („Dragi tata“), Nina („Tdž ili prva trojka“) neguju imidž ljubavnice, one koriste telo i atraktivan fizički izgled da bi postale pripadajuće muškarcu. Takođe, odbijanje i neuspeh u kontekstu fizičko-emotivnog odnosa, utiče kod njih na pojavu autodestruktivnosti. Odbacivanje od strane muškarca završava se fatalnim padom u greh – Una poseže za alkoholom i pristaje na fizičko zlostavljanje, Cica pomišlja na suicid, Nina uzima heroin.

Mala je lik koji ima funkciju ljubavnice u odnosu na dva muška lika: Džige i Čope. Njen status ljubavnice je u uskoj vezi sa statusom trofeja što se najbolje uočava u nadmetanju dva centralna muška lika oko nje. Ona zavisi od muških likova, a kao instrument u pridobijanju njene naklonosti, oni koriste njenu slabost – narkomansku zavisnost. Iz komentara drugih likova dobijamo informaciju da je Mala bila ljubavnica mnogim muškarcima iz njihove okoline (Ćopa, Dule Dupe, Kepa, Baja) koji su iskorištavali njenu zavisnost kako bi je fizički posedovali. Iako se kada je u pitanju Mala muški odnos može okarakterisati kao rivalski, takmičarski, neprijateljski, možemo uočiti kako je ona kao nosilac identiteta žene-ljubavnice uvek žrtva takvog odnosa. Nakon

Džiginog komentara da je „izuo od batina“ Čopu koji je imao seksualni odnos sa Malom, sledi: „Na taliji je tad počela dobra tekma, Čopa se skinuo u potkošulju i napili smo se ko bulje.“ (Marković, 2012: 21). Ovde vidimo kako žena-ljubavnica samo naizgled poseduje značaj, te da je reč o njenoj seksualnoj instrumentalizaciji, dok poštovanje i vrednovanje žene, izostaju.

U „Brodu za lutke“ poimanje žene kao ljubavnice se dosledno prenosi kroz seksualnu objektifikaciju uloge ženskog lika u prisustvu muškog parnjaka: Velika Sestra zavodi i seksualno provocira starijeg muškarca, Palčica, Princeza, Žena, Zlatokosa i Snežana koriste sopstveno telo (mladost, jedrost, lepotu) kako bi se približile muškarcima koji će im kasnije obezbediti željeno. Ovde gotovo da izostaje emocija kao pokretač njihovog odnosa prema svom muškom partneru, pa se naglašava upotreba tela kao instrumenta u postizanju „viših“ ciljeva.

Lilit iz drame „Crvena“ kao alter ego glavne junakinje, oličava njenu čulnu, seksualnu stranu. Ona je seksualno oslobođena, a telo koristi kako bi uživala i kako bi se zabavila. Za Lilit je svaka žena ljubavnica, jer je po prirodi grešna i čulna, dok emocije, brak i porodica služe da bi se njena orgazmička priroda sputala i u prvi plan postavio njen identitet žene-majke. Lilit manevriše orgazmičkom prirodom žene, telom, seksualnošću, ali za razliku od ostalih ženskih likova nosilaca identiteta žene-ljubavnice koje ovu funkciju obavljaju sa ciljem da služe ili se približe muškarcima, ona koristi svoj status ljubavnice da bi potvrdila svoju slobodu i nadmoć nad muškarcem.

### **15.2.3 Žena medijski objekat**

Identitet žene kao medijskog objekta se može povezati sa ekspanzijom plastične hirurgije, televizijskog programa, reklama, fotošopa. Ženski likovi koji su nosioci ovog identiteta za cilj imaju večnu mladost i lepotu; oni su iracionalni, nesamouvereni, labilni; zavise od mišljenja drugih, depresivni su, neispunjeni, žele da im se drugi dive.

Reprezentativni primeri ženskog identiteta formiranog na osnovu uticaja medija su Problematična, Zrela i (delimično) Ona iz „Pomorandžine kore“. Funkcija ovih likova je stalno prilagođavanje svog fizičkog izgleda normativu koji uspostavljaju mediji. Autorka problematizuje negativni aspekt uticaja medija, tako što naglašava dominaciju i značaj vizuelne prezentacije tela, u odnosu ženskih likova i njihove okoline. Tu se misli

na savršenu figuru, pravilne crte lica i večnu mladost, a to pravilo fizičke poželjnosti, ove ženske likove lišava individualnosti i ukazuje na neminovnost njihovog prilagođavanja kulturi mase i pravilima patrijarhalnog viđenja žene kao besprekorno lepe i negovane, čedne, i na usluzi muškarcima. Autorka je bez distance koristila feminističku kritiku ženske potlačenosti (muškom) društvu, ironizujući potrebu ovih junakinja da svoju vizuelnu prezentaciju modifikuju prema zahtevima medija. Istovremeno, autorka posredstvom ovih junakinja problematizuje ideju o performativnosti identiteta prema kojoj lice više nije „tradicionalno izraz nezamenjive individualnosti“ već postaje „rezultat izbora“ (Jovičević, 2007: 106), ironizujući ovu pojavu u drami, ukazivanjem kako ovi ženski likovi, nasuprot očekivanoj samostalnosti u „izboru sopstvenog lica“, samo gube svoja individualna obeležja i podržavaju norme androcentričnog i medijacentričnog društva. Ovde je važno dodati kako autorka na primeru ove drame kritikuje performativnost identiteta isključivo kao rezultat/sredstvo ženske želje da se povinuje pravilima medija, jer junakinje „Pomorandžine kore“ se ne menjaju radi sebe već radi drugih, odnosno razlozi zbog kojih se junakinje odlučuju za transformaciju tela/lica su potaknuti nametnutim oblicima ponašanja koje propagiraju mediji.

EksPLICITNI komentar u vezi sa statusom žene u svetu ove drame, najbolje vidimo u razgovoru koji vode glavna junakinja i predstavnik klinike za estetsku hirurgiju. Pored toga što dolazimo do značajnih informacija koje imaju veze sa njenim biološkim statusom (pol, godine, visina, težina, izgled, anamneza bolesti) i psihološkim statusom (seksualne navike, samoidentifikacija), uviđamo i kako se Ona bori, na jednoj strani, sa zahtevima okoline, a na drugoj strani, sa potrebom da zadrži individualnost što se ogleda u njenom cilju da bude normalna: „Da li smatrate vaš život normalnim? Ne. Da li želite da ga učinite normalnim? Da.“ (Pelević, 2006: 233). Takođe, Ona sebe definiše kao „pomorandžinu koru“ (Ibid), a Njeno poistovećivanje sa celulitom ukazuje da veruje kako će postati normalna, ako se reši ovog nedostatka<sup>157</sup> – ovde vidimo kako svaka nepravilnost, nedostatak, mana, odstupanje, postaju razlog da se Ona oseća nepripadajućom i odbačenom.

Feministička kritika potrošačkog društva i medijske politike prikazivanja žena

---

<sup>157</sup> U drugom delu drame, junakinja želi da vrati „pomorandžinu koru“, shvatajući da je upravo taj nedostatak čini autentičnom.

može poslužiti kao instrument u razumevanju statusa i postupaka ovog ženskog lika. Tako na primer informacija o prezentaciji žena u medijima koja glasi: „Moraju biti lepe, mlade, definisane u odnosu na muža, sina, oca, šefa i okarakterisane kao pasivne, neodlučne, pokorne, zavisne.“ (Valić Nedeljković, 2011: 448, 449) može nam preciznije objasniti ženske likove i njihovu težnju ka statusu „pripadajućeg“, kao i potrebu da stvore artificijelnu spoljašnjost kojom će pridobiti/zadržati takav status.

Autorka posredstvom komentara na račun promene glavne junakinje, ironizuje njen položaj i pruža oštru kritiku medijacentrizma i plastične hirurgije:

„Na tebi su upravo izveli sve moguće i nemoguće estetske zahvate i sada izgledaš najobičnije po najnovijoj modi kosa ti je plava, lice zategnuto, grudi okrugle, stomak ravan, noge bez ijedne nabrekle vene jer vena više nemaš i pomorandžina kora je odstranjena sa svih delova tela uključujući i mozak ali sada ćeš morati sve to da održavaš tako da ćeš sedamdeset posto svog slobodnog vremena provoditi u salONu lepote a to će višestruko koristiti tvom fizičkom izgledu i mentalnom zdravlju.“ (Pelević, 2006: 235, 236).

Na ovom primeru vidimo kako se sukobljavaju unutrašnji i spoljašnji slojevi Njenog identiteta: Ona želi da je drugi vide kao slobodnu, samosvojnu, pravu ženu, ali njen drastičan pokušaj da se približi slici idealne žene, svedoči kako Ona sebe ipak doživljava kao nedovoljno dobru što otkriva niz odlika (zavisnost, nesamostalnost, nesigurnost) koje se kose sa slikom onoga kako želi da bude doživljena.<sup>158</sup> Unutrašnji slojevi Njenog identiteta stvaraju sliku slobodne mlade žene, dok spoljašnji slojevi podsećaju na njenu zavisnost od društva i okoline.

Takođe, ističući značaj masovnih medija u izricanju zahteva kako jedna žena treba da izgleda i da se ponaša, autorka problematizuje fenomen hiperindustrijalizacije ženskog tela što implicira autorkino oslanjanje na feminističku kritiku poželjnog modela ženske vizuelne prezentacije: „Lepota diktira telesne standarde koji ne stvaraju posebnost nego totalni konformizam sa bezizražajnim izgledom koji je istovremeno nedostižan, kako bi nas naveo na potrošačke prakse koje obećavaju da će nam pružiti takvu

---

<sup>158</sup> Ovakav sukob između unutrašnjih i spoljašnjih slojeva Njenog identiteta je prisutan u prvom delu drame, dok kasnije dolazi do njihovog sklada.

istovetnost.“ (Garland Tomson, 2014)<sup>159</sup>. Autorka ovaj problem marikira uvodeći popularne ženske magazine – opšte mesto masovne kulture XX i XXI veka, kao dramaturško sredstvo koje služi da bi se istakli zahtevi tipični za te magazine, a koji utiču na pad samopouzdanja, gubitak individualnosti i fokusiranje na materijalno u životu junakinja. Naime, autorka je u cilju oblikovanja svojih likova i njihove pozicije u medijacentričnom svetu drame, modelovala ideju kojom se bave feminističke teorije i koja glasi: „Kada ženu određujemo isključivo njenim telom (što, na primer, čini modna fotografija, reklamno-propagandni materijal itd.) mi joj istovremeno oduzimamo lice, koje je simbol različitosti i subjektiviteta.“, što dovodi da „odsustvo lica briše identitet“ i „svodi je na reproduktivnu funkciju“ (Višnjić, Mirosavljević, 2008: 250, 251).

Glavna junakinja čini sve kako bi postala pripadajuća; ona se izlaže veoma skupim, invanzivnim, bolnim tretmanima, trošeći svoje vreme na unapređivanje svog fizičkog izgleda. Ono što je sporno u ovom potezu jeste činjenica da Ona veruje kako će je fizička transformacija dovesti do emotivne ispunjenosti. Posredstvom identifikacije Ona preuzima oblike ponašanja i proizvode koji ne postoje samo kao sredstva za unapređenje fizičkog izgleda, već sa sobom pretpostavljaju i pokušaj preuzimanja ostalih, nematerijalnih dodataka. Tako na primer, pored toga što kupuje „delove tela“ ili preparate za njihovo održavanje, Ona nastoji da preuzme i ispunjenost, sreću, dobar život reklamnog subjekta. Iz ovoga zaključujemo kako je diskutabilna motivacija glavne junakinje da doživi promenu, jer počiva na samozavaravanju. Posledice pogrešnih intencija se ogledaju u sve snažnijoj potrebi da bude neko drugi, kao i u potrebi za samouništenjem. Isto tako, ni druge junakinje ove drame, Problematična i Zrela, ne uspevaju da pronađu smisao, jer proces promene koji one sprovode nad sobom je večan. One nikada ne dosežu sreću zbog koje su svoje telo izlagale nasilju, jer njihova potreba da budu bolje/lepše uvek se završava mišlju da nisu dovoljno učinile, što kao osnovni zaključak nameće ideju o apsurdnosti njihovih postupaka.

Junakinje drame koje su izložene permanentnim pritiscima okoline, naučene da budu „drugi“ i trenirane da nikada nisu dovoljno dobre, predstavljaju materijal pogodan za svaki vid manipulacije. One svoja tela doživljavaju kao apriori defektna, odbačena,

---

<sup>159</sup> <http://zena.invalidnost.net/index.php/sekcije/rod-i-invalidnost/375-integrisanje-invalidnosti-transformisanje-feministicke-teorije>

pogrešna, a slika visoko estetizovanih ženskih tela, tela simulakruma i uspešnih žena kiborga sa reklama, učestvuju u slabljenju već oslabljenog samopouzdanja i jačanju potrebe da budu kao i drugi.

Prema Kešu razlikujemo sledeće faktore značajne za stvaranje slike tela: „istorijski faktori, evaluacija slike tela, investiranje u sliku tela, proksimalni faktori“ (Keš prema Branković, 2013: 20). Posredstvom mapiranih faktora kao simptoma uočenih u ovoj drami, moguće je dokučiti razloge zbog kojih su ovi ženski likovi okrenuti neprestanom usavršavanju sopstvenog tela. Istorijski faktori su najznačajniji u slučaju glavne junakinje kod koje je uočeno kako još od detinjstva postoje pritisci koji potiču iz same porodice, a koji se odnose na insistiranje da telo uvek mora da bude privlačno za muškarca. Norme koje potiču još od adolescentskog doba junakinje utiču na procenjivanje i doživljaj sopstvenog izgleda, iz čega dalje zaključujemo da je reč o negativnoj evaluaciji tela. Pokušaji da svoje telo unapredi, učini mladim, svežim, lepim, idealnim, posledica su Njenog pokušaja da fizičkim izgledom dosegne mit o savršenstvu i sebi kao o idealnoj partnerki za svog muškarca. Uočeni su i proksimalni faktori koji se odnose na stalno posmatranje artificijelnog ženskog tela u medijima koje stvara pseudoiskustvo da nije dovoljno dobra što rezultira stalnim preispitivanjem i pokušajima da se modifikuje.

Takođe, uočavamo kako Maja Pelević, u cilju oblikovanja biografije lika i okolnosti u kojima je lik smešten, upotrebljava tri faktora koji se navode kao osnovni sociokulturalni transmiteri – „porodica, vršnjaci i mediji“ (Lam i sar., Williams i sar., prema Branković, 2013: 27). U drami se uočavaju stalne reference na čvorište ova tri faktora: porodica koja je glavnu junakinju usmeravala ka trpljenju bola zarad sreće muškarca, vršnjaci koji su uticali na stvaranje Njene slike o sebi i svom telu (kompleksi, normativnost braka itd.), kao i mediji: časopisi samopomoći koji je uče kako da bude dobra za muškarca na uštrb samopoštovanja.

Postavlja se pitanje ko su prototipi poželjnosti i u kakvom su odnosu ženska tela predstavljena u medijima i ženski likovi koji ta tela posmatraju. Možemo pretpostaviti kako je Maja Pelević inspiraciju pronašla u stanovištu koje naglašava kako se „reprezentacijom naglašava da je nešto preoblikovano, kodirano teorijskim, tekstualnim ili likovnim terminima, nešto posve različito od svog društvenog postojanja.“ (Barker

prema Višnjić, Mirosavljević, 2008: 249). Virtualni svet televizije, interneta, modnih magazina, reklama, video igrice, bilborda, upisuje određena podrazumevana značenja u shvatanju rodne reprezentacije ovih dramskih likova; namenjeni masovnoj upotrebi, ovakvi vidovi promovisanja proizvode elemente koji se postavljaju kao simboli poželjnosti, a koji konstantnim ponavljanjem bivaju implementirani u sistem izgradnje poželjnih rodnih uloga i identiteta. Ženski likovi u „Pomorandžinoj kori“ posmatraju žensko telo posredstvom sredstava vizuelne komunikacije i prisvajaju odlike društveno poželjnog ženskog identiteta koji se zasniva na idealizaciji tela, uniformisanosti vizuelne prezentacije i odsustvu autentičnosti. Jednoobraznost željenog identiteta čiji su nosioci ženski likovi u pomenutoj drami se može dovesti u vezu sa mišljenjem o istom problemu identifikovanom na planu društvene stvarnosti i koje kaže kako se posredstvom medija „ostvaruje (samo)identifikacija, naturalizacija i internalizacija ovako konstruisanog ženskog rodnog identiteta“ (Stojanović, 2013: 6), a koje je upotrebljeno baš kako bi se oblikovali ovi likovi i apsurdnost njihovog pokušaja da se prilagode zakonima medija. Na primeru Problematične i Zrele, možemo primetiti kako simulakrumi zasnovani na vizuelnoj prezentaciji koja propagira artificijelnost, idealne mere, večnu mladost, utiču da ovi ženski likovi iznova izvode identitet koji se lažno naturalizuje, i tako se poistovećuju sa zakonima medijacentrizma i muškocentrizma.

Rozmari Garland Tomson je ispitujući odnos feminizma i invalidnosti, zaključila kako kozmetička i rekonstruktivna hirurgija: „Od ženskih tela i tela osoba s invaliditetom pogotovo, prave ne samo spektakl za gledanje nego i opipljiva tela koja treba beskrajno oblikovati da bi se uklopila u postavljene standarde zvane normalno i lepo.“ (Tomson, 2014)<sup>160</sup> i tako ukazala kako je u heteronormativnom sistemu prihvatljivo samo ono što je unapred određeno kao normalno i lepo, a što je ujedno i sistem vrednosti koji je Maji Pelević poslužio kao inspiracija za kreiranje sveta „Pomorandžine kore“. Ženski likovi u ovom komadu, svojim nastojanjem da budu onakve kakve ih želi muškocentrično društvo, pristaju na ulogu objekta i potvrđuju performativnost kao put do identiteta koji je stvorila njihova patrocetrična okolina. Takođe, neprestano tretiranje tela i nemogućnost dosezanja perfekcije implicira kako je

---

<sup>160</sup> <http://zena.invalidnost.net/index.php/sekcije/rod-i-invalidnost/375-integrisanje-invalidnosti-transformisanje-feministicke-teorije>

posredi nemogućnost fiksiranja identiteta što utiče da ovu pojavu u drami shvatimo kao simptom ideje koju pronalazimo unutar teorije o performativnosti tela Džudit Batler koja smatra da je: „biće muškaraca i žene posledica jedne nikad završene serije performativnih činova i stilizovanja tela, koje pak nije učvršćeno u jednoj pred-diskursivnoj i pred-kulturnoj 'prirodi'.“ (Metzler Lexicon Literatur-und Kulturtheorie, 2001)<sup>161</sup>. U vezi sa tim, Aleksandra Jovićević navodi ilustrativni primer umetnice Orlan koja je poznata po radikalnim performansima hirurških operacija koje služe ne samo kako bi potvrdile ideju o performativnosti i nefiksiranosti identiteta, već i da „postave i tematizuju njegov nepodnošljiv položaj, »njegovu opsesivnu povezanost sa statusom istine«“ (Jovićević, 2007: 105). Ovaj primer eksplicitno objašnjava kako društvo stvara identitet koji se lažno naturalizuje, a subjekt teži da ga dosegne serijom performativnih činova što je ujedno i osnovna težnja junakinja „Pomorandžine kore“ – da performativnošću (operacije, intervencije, korekcije) dosegne lažno naturalizovan rodni identitet (idealna žena predstavljena u medijima).

Stavljanje ženskog tela u prvi plan i isticanje njegove seksualnosti uzrokovalo je shvatanje žene kao seksualnog objekta– „seksualna objektivizacija događa se kada se spolni dijelovi odvajaju od osobnosti čovjeka te reduciraju na instrumente koji predstavljaju cijelu osobu.“ (Davis, 1999: 150), a simptom ovakvog shvatanja žene vidimo i na planu drame. Ženski likovi potvrđuju svoj status seksualnog objekta tako što otvoreno govore kako je njihov cilj da budu poželjne muškarcima i kako je njihova funkcija da muškarca seksualno zadovolje. Izgled tela ima seksualnu etiologiju: one su nesrećne, nezadovoljne i nastoje da sve učine kako bi se dopale drugima i svoje telo prilagodile modulu savršenosti koji kreiraju mediji. One pokazuju jasnu intenciju da budu instrumenti, pomagala, čime potvrđuju sebe kao „drugog“, kao telo i kao svoju osnovnu odliku ističu nedostatak samopoštovanja i pristajanje na falocentrične, seksističke zakone društva čiji su deo i tako ukazuju na prisutnost samoobjektifikacije.

Muški likovi u analiziranim dramama ženu posmatraju kao instrument, seksualni objekat. Poimanje lepote je u vezi sa mladošću i ženskim atributima. Likovi poput Ćere („Paviljoni“), Rupice („Šine“), Cice („Ler“), Taše („Deca u formalinu“), Snežane, Palčice, Princeze („Brod za lutke“), Nje („Pomorandžina kora“), muškarce privlače

---

<sup>161</sup> <http://karposbooks.com/dzudit-batler-biografija.htm>



svojim godinama i životnim neiskustvom što pruža temelj za zaštitničku ulogu muških likova i njihovu ulogu dominatora. Registrovano je kako ih muški likovi tumače kao seksualne instrumente koji služe kako bi ih doveli do seksualnog zadovoljstva. Oni će bez stida komentarisati njihove ženske attribute – grudi, zadnjicu, noge, doslovno ih oslovljavati sa imeniteljima za ženski polni organ čime se ističe seksualizacija ženskog tela i smeštanje žene u domen čiste pejzažne lepote. Muški likovi žene dele na seksualne objekte i svetice, a ta podela počiva na dihotomiji koja je vidljiva i u medijskoj slici žene gde je ona ili predmet muške seksualne fetišizacije ili idealizovana.

Govoreći o ove dve dijametralno suprotne predstave o ženi u medijima važno je naglasiti kako za razliku od seksualne objektivacije žene koja je prisutna u „Pomorandžinoj kori“, u drami „Crvena“ imamo prikaz žene kao idealne domaćice. Autorka posredstvom slajdova prikazuje reklamu za sredstvo za čišćenje koja je praćena Evinim komentarem o sterilnosti doma i zadovoljstvu muža. Eva u ovom komentaru govori identično kao i žene u takvim reklamama, što ukazuje na njenu samoidentifikaciju sa tim ženama, odnosno na to kako je žena u drami „Crvena“ žrtva medija koji joj nameću ponašanje savršene žene domaćice i uzorne supruge, te se takođe potvrđuje identitet ovog ženskog lika (samim tim i glavne junakinje) kao medijskog objekta.

#### **15.2.4. Emancipovana žena**

U poređenju sa idealnim tipovima ženskih identiteta iz perspektive patrocentričnog sveta oličenog u velikom broju muških likova, nalazi se tip nepoželjnog ženskog lika – samosvojna, emancipovana žena. Ženski likovi nosioci ovog identiteta poseduju odlike preduzimljivosti i hrabrosti; one su obrazovane, samosvesne, (samo)analitične. Okolina ih često ne razume i odbacuje ih, ali isto tako predstavljaju i predmet divljenja i moći.

Za ovaj ženski identitet najznačajnija je pripadnost redu višedimenzionalnih likova, jer visok stepen individualnosti, rezultat je njihove unutrašnje borbe i mnogostrukih ambivalencija. Za njih je karakteristično što uspostavljaju višu svest i protive se smeštanju u društveno poželjne kategorije.

Ona iz drame „Pomorandžina kora“ pokazuje najviši stepen samosvojnosti, opiranjem da bude robinja, odnosno simulakrum. Potom, tu je Ona iz drame „Crvena“

koja izražava želju da postane samosvojna; kroz dva suprotstavljena ženska principa u Njoj, Lilit i Eve, uviđamo (pod)svest o pritiscima kojima je izložena žena u muškocentričnom svetu drame. Ovaj ženski lik potvrđuje snažnu potrebu da se otrgne od onoga što podrazumevaju tradicionalne uloge žene<sup>162</sup> i pronade svoju autentičnu prirodu koja uključuje i pogrešne izbore, kao i bol i krivicu. Takođe, lik Veštice pokazuje visok stepen emancipacije odabirom nekonvencionalnog zanimanja i odlukom da bude drugačija u odnosu na svet. Još jedan lik je Mia iz drame „Deca u formalinu“ koja preuzima obrazac ponašanja koji pripada muškarcima iz njene okoline i izražava visok stepen samosvojnosti, pokušavajući da im parira u područjima koja su tradicionalno namenjena muškarcima. Lik Dr se takođe svrstava u red emancipovanih ženskih likova, ali za razliku od ostalih ženskih likova koji simultano sa svojom emancipacijom, razvijaju i ženstvenost, individualnost, samosvojnost, lik Dr potpuno potiskuje svoj rodni identitet i približava se bespolnom biću, što je, uostalom, i naznačeno u listi lica na početku komada. Ipak, najznačajnije za ovaj lik je pripadnost profesiji koja je tradicionalno vezana za muškarce što je ujedno i pokazatelj otpora prema pravilima patrijarhalne sredine koja čini svet ove drame.

Junakinje koje ispoljavaju obeležje emancipovanih i samosvojnih žena su često smeštene u polje umetnosti. Primer za to je Mia koja se bavi književnošću („Deca u formalinu), Ona je pisac („Pomorandžina kora), Veštica je konceptualna umetnica („Brod za lutke“). Umetnost se na taj način tumači kao međuprostor na kojem je moguće relativizovati položaj žene i dodeliti joj tradicionalno muške rodne uloge – stvaralaštvo, konstruktivnost, autorstvo. Takođe, pored toga što su ove ženski likovi samosvesni i na taj način pripadajući slobodnom svetu stvaralaštva, njihova pripadnost polju umetnosti će uvek ostati upitna iz perspektive okoline unutar drame koja je oblikovna postulat patrijarhata. Odabirom ovakvih ženskih likova, autorke na internom planu (drama) uspostavljaju odbranu svojih junakinja, a na eksternom planu (društvena stvarnost), autorke, na izvestan način, ukazuju na mogućnost izbora koji stoji pred svakom ženom. Na ovom primeru, može se pretpostaviti i autorska autorefleksija, jer je gotovo nemoguće, makar asocijativno, ne dotaći se paralele između ženskih likova u umetnosti i iskustva autorki kao žena u umetnosti.

---

<sup>162</sup> Bez obzira da li je reč o tradicionalno pozitivnim ili negativnim ulogama.

U analizi je ustanovljeno kako nasuprot idealnim ženskim identitetima iz perspektive feminističkih teorija, a koji se, u slučaju analiziranih drama, simptomatično prepoznaju kroz samosvesne ženske likove koji tragaju za sopstvom, preispituju svoj položaj, pokušavaju da ga menjaju – idealni muški identiteti iz perspektive feminističkih teorija, izostaju. Gotovo da se svi muški likovi iz navedenih drama mogu svrstati ili u idealne muške identitete iz perspektive androcentričnog društva kao što su autoritativni očevi, muževi nasilnici, opasni momci, ženomrsci, zavodnici, manipulatori ili likovi koji su flegmatični, nepreduzumljivi, vegetiraju, gotovo autistični, pa samim tim destruktivni kako za sebe, tako i za društvo, uopšte.<sup>163</sup>

### 15.2.5. Transrodni identitet

Ženski likovi koji su nosioci ovog identiteta poseduju odlike odvažnosti, smelosti. Često stoje uz muške karaktere i sa njima održavaju prijateljski odnos, dok su prema ženama ili izrazito grube ili zaštitnički nastrojene.

Mali je lik čiji postupci ukazuju na simptom pojave da se performativnim učinkom vrši dekonstrukcija polnog identiteta (Batler) i ukazuje kako se rodovi ukrštaju i stvaraju jedan novi identitet. Milena Bogavac insistira na transrodnosti kao osnovnom obeležju ovog lika. Mali zahteva da joj se obraćaju u muškom rodu, oponaša muškarce grubim pokretima, agresivnošću; ona se udaljava od modela ženskosti komentarima da žensko znači slabo, nemoćno, ali i poistovećujući ženskost sa seksualnom objektivacijom. Iz ovoga zaključujemo kako Mali sebe potpuno izuzima iz konteksta ženskosti. Razlozi negiranja ženskosti i naglašavanja muškosti mogu se pronaći u odsustvu oca za koje Mali krivi majku, njenoj potrebi da se izbori za slobodu, ali i da prkosi okolini, urušavajući pravila patrijarhalnog mehanizma u kojem polno određenje uslovljava i jedinu moguću rodnu determinaciju što se vidi u odnosu većine likova u komadu prema njenoj pojavi. Trasvestija, mimezis, transformacija stila, transformacija imena, preuzimanje muškog roda stvaraju novu, drugačiju sliku Milice čime se, u slučaju dramskog lika, potvrđuje performativni karakter identiteta, njegova konstrukcija i ukazuje se kako je za razumevanje ovog lika značajno tumačiti ovu pojavu kao simptom

---

<sup>163</sup> Debil iz drame „Šine“ je izuzetak, jer kao muškarac sa deformitetom (mentalna zaostalost) predstavlja nepoželjnu kategoriju muškarca iz perspektive patrijarhata.

gledišta prema kojem je „identitet nešto što sama osoba stvara i oblikuje prema sopstvenoj želji.“ (Jovićević, 2007: 104).

Svetlana Tomić je, upućujući na transrodne sklonosti Šamike iz Ignjatovićevog „Večitog mladoženje“, ukazala da je funkcija transrodnih likova odupiranje dualizmu muško-žensko, te da „Na taj način se otvaraju i prakse novih načina realnosti koje su u tesnoj vezi sa preoblikovanjem normi i nadasve sa nastojanjem da se prevaziđe potlačenost.“ (Batler prema Tomić, 2014: 126), a sličan princip je uočljiv i na primeru Malog. Mali je lik za čije tumačenje bi nam mogao biti važan kontekst kvir teorije, ali najznačajnije je ipak naglasiti da njena transrodnost nije produkt njene potrebe za nezavisnošću, već rezultat njenog osećaja da će preuzetim identitetom muškarca ostvariti značajniji uspeh na području koje tradicionalno pripada muškarcima (kriminal kao područje javnosti), te da se približava svom ocu koji ju je i nazvao Mali. Još jedan od pomenutih potencijalnih razloga zbog kojeg Mali preuzima muški identitet je to što krivi majku za očev odlazak. Mali na majku gleda sa prezirom i nepoštovanjem, dosledno ističući kroz dramu Marininu nesposobnost, devijantnost i permanentno je kriveći za napuštanje oca. Idealizacija oca i odnos prema majci proizvod su subjektivne i nerealne slike projektovane od strane Malog. Filip će putem monološkog komentara ukazati da je Marina bila dobra majka, ali da je doživela slom nakon što ju je muž izdao, a da ih je otac napustio i ostavio da se sami staraju o sebi, jer ga nikada nije bilo briga za porodicu. Ovaj podatak otkriva da su projekcije roditelja iz perspektive Malog pristrasne, ali istovremeno otkrivaju i razlog zbog kojeg Mali ne podnosi sve ono što je u vezi sa ženama, uključujući i identitet Milice, a obožava sve ono što je u vezi sa muškarcima i njihovim ponašanjem, što obrazlaže njenu želju da preuzme idenitet Malog.

Mali koristi transrodni identitet posredstvom kojeg otkriva na koji način želi da bude doživljena – kao hrabra, slobodna, neustrašiva, odlučna, surova, preduzimljiva, dok njena svest o odnosu koji okolina ima prema njoj (izuzev Baneta): Filip joj naređuje i kontroliše je, majka je vređa i nipodaštava, Crni unižava i seksualno zlostavlja, Socijalna radnica, Poštar, Aja i Ksenija je tretiraju kao dete, utiče na stvaranje kontradikcije između onoga kako želi da bude doživljena i kako sebe zaista doživljava, kao i između onoga kako želi da bude doživljena i kako je njena okolina doživljava. Zaključujemo kako u slučaju Malog postoji opozicioni odnos između unutrašnjih i spoljašnjih slojeva njenog

identiteta – njen lični doživljaj sebe se razlikuje od onoga kako želi da je drugi doživljavaju.

## **16. PERSPEKTIVA DRAMSKIH AUTORKI**

Polustruktuisani intervju sa autorkama, Milenom Marković, Majom Pelević i Milenom Bogavac, omogućio je u uvid u njihovu perspektivu koja se odnosi na status ženskih likova u njihovim dramama. Cilj ovog intervjua je da se usmeravajući razgovor na markantne teme koje su u vezi sa ovim radom, istraži perspektiva, motivacija i namera autorki u kreiranju takvih ženskih likova i takvog dramskog sveta. Autorke su odgovarale na ukupno šest pitanja koja se tiču: motivacije za stvaranje ženskih likova određenih značenja; prisutnosti stereotipizacije u pogledu ženskih likova; vrsta ženskih identiteta; komparacije statusa ženskih i muških likova; komparacije statusa žene u svetu drame i svetu stvarnosti. U nastavku slede odgovori autorki na postavljena pitanja.

### **1. Šta Vas je motivisalo da stvorite centralne ženske likove baš takvog značenja?**

**M.M.** *Za stvaranje i značenje svakog lika imam drugi razlog i ne bih baš mogla da povežem Rupicu i Vešticu ili Malu i Snežanu. „Paviljoni“ su bili mladalački krik i želja da svi oni pobegnu iz zatvora svojih porodičnih patologija, unapred određenih uloga u svojoj i tuđoj propasti. Što se tiče „Šina“ više sam bila vezana za muške likove nego za ženske. Ja sam životinjski patila zbog sudbina tih i takvih dečaka sa kojima sam odrasla, patim i dan danas. Svaka od tih Rupica je drugačija, svaku branim, pravdam i napadam. U principu, kada se postavi pitanje „takvog“ značenja, ja baš i ne znam kakvog. Osim ako ste mislili da su u pitanju žrtve. Da, jesu žrtve, ali su i muškarci žrtve u tim dramama isto tako. Ja sam se uvek čuvala da pripadam bilo kom rodnom spisateljskom obrascu i između ostalog mislim da je i to jedan od razloga zbog koga trajem i tretirana sam ozbiljno.*

*Kod ugroženih grupa (kao što su žene u raznim sredinama) evolucija i emancipacija mora da ide uporedo. Često je to problem sa ženskim spisateljicama što im to ne ide, na žalost. I mora da postoji uvek ironija u odnosu na svoje. Umetnost je surova stvar i nema poštene ako si žena ili mlad ili nešto treće.*

*„Brod za lutke“ je nešto što je potpuno odvojeno od tog konteksta. U bajkama je*

najvažnija čovekova težnja da pobedi prirodne sile koje su dobile fantastičan oblik u njegovoj svesti i da ih pobedi ili učini saveznikom, to je isto borba protiv društvenih sila, protiv jačeg, protiv onoga ko je u poziciji moći. Isto tako to je žudnja sa ispunjenjem, za srećom, za razbijanjem skučenih i određenih oblika života, želja da se izade iz sopstvene nedovoljnosti. Bajke su surova lekcija inicijacije vezane za ulazak u život i životnu borbu. U smislu psihologije i te vrste simbolike mladić ili devojka u bajci moraju da savladaju one koji su im najbliži. Znači, moraš da savladaš oca, majku, brata, sestru, muža, decu, sebe, sve to moraš da bi našao blago, muža ili ženu, da bi povratio kraljevstvo. Moraš pocepati cipele, pretvarati se da si životinja, spavati u blatu, plivati sa ribama, jesti sa zmajevima i legati sa vešticama i lagati da bi ostvario kraljevstvo. Naravno, uvek postoji i snaga iracionalnog, bujnog, mesečeva snaga, to je nešto što se uvek pripisuje ženama.

**M.P.** Kad sam počela da se bavim dramskim pisanjem i pozorištem uopšte, znala sam da želim da se bavim temama koje me se u tom trenutku tiču. Tada, početkom i sredinom dvehiljaditih, kada su te drame napisane, najviše me je zanimao položaj žena u društvu uopšte. U „Leru“ se priča jedne ispuštene otuđene postpetooktobarske generacije mladih, koja traži izlaz i utehu u klabinu i ne može da se snađe u novom poretku, prelama kroz lik Une. U „Deci u formalinu“ Mia je glavni lik i upravo kroz nju posmatramo pokušaj bekstva iz jednog patrijarhalnog sistema gde muškarci, čak i kada se bave subkulturom, stavljaju ženu u podređeni položaj i grade takvu realnost. U „Pomorandžinoj kori“, koja je napisana malo kasnije, sam počela da se bavim tretiranjem žene i ženskosti u tranziciji sa sve većim medijskim pritiscima i raznim konstrukcijama ženskog identiteta koje nameće kapitalizam. „Možda smo mi Miki Maus“ možda predstavlja jedan prelazni period gde žene prestaju da budu glavni likovi i gde zapravo otvaram jedno novo poglavlje u svom pisanju u kome sAmo društvo postaje glavni junak. Ženskoj temi sam se još jednom vratila, želeći da na neki način zaokružim ciklus, dramom „Posledice“ koju sam napisala, režirala i sama izvela 2013. u Bitef teatru u Beogradu. U neku ruku mislim da su „Posledice“ zapravo „Pomorandžina kora“ deset godina kasnije.

**M.B.** Komadi koje ste obuhvatili istraživanjem su neki od mojih prvih komada. „North Force“ i prvu verziju drame „Tdž“, pisala sam na prvoj godini studija dramaturgije, a i ostali komadi kojima se ovde bavite, pisani su u periodu dok sam studirala: dakle, između

moje osamnaeste i dvadeset druge godine. Mislim da sam u to vreme pokušavala da pišem držeći se „poznatog terena“, odnosno: da pišem isključivo o stvarima koje poznajem, imam u iskustvu, ili osećam kao bliske, jer su u pitanju iskustva ljudi koje poznajem. Sve ove junakinje su mlade, jer sam tada i ja bila veoma mlada, i svi se ovi komadi (na ovaj ili onaj način) bave problemima odrastanja i formiranja identiteta, u tranzicionom društvu, dakle: društvu bez jasno utvrđenog sistema vrednosti. Tada nisam imala svest o tome da pišem komade idealne za omladinsko pozorište – jer sam i sama bila takoreći: omladinka, pa je i moj pogled na svet neminovno polazio iz te perspektive. To sam shvatila tek kasnije: praksa je pokazala da ove komade najčešće postavljaju mladi i sa mladima, veoma često ih rade studenti i studentkinje glume (ne volim termin: amatersko pozorište, al shvatate valjda na šta mislim.) Slično je bilo i sa feminističkom perspektivom. Pitanja kojima se bavi feminizam, ključna su u ovim dramama i ako tada to nisam imala u svesti. Pisala sam, dakle, o sebi, u nekim (malo pomerenim i dramatisovanim okolnostima) a motivaciju sam, mora biti, pronalazila u želji da rešim lične probleme sa identitetom u vrlo dramatičnom društvu i istorijskim okolnostima. Da iskomuniciram neke priče koje sam smatrala važnim za svoju generaciju i naše odrastanje.

U „Tdžu“ i „Dragom tati“ junakinje su muškarache. Klinke odrasle u muškom svetu, bez jednog od roditelja. Nina nema mamu, Mali nema tatu. Obe se, u odnosima sa svetom, koriste strategijama karakterističnim za pol roditelja, odnosno: roditeljke koja nedostaje. Nina je odrasla lažući najbolje prijatelje da joj je mama mrtva, stideći se neke njene duševne bolesti ili (možda?) nekog porodičnog problema zbog koga se njena majka zamonašila. Mali raste uverena da joj je otac živ, iako niko ne zna gde je i mnogi veruju da je mrtav. Ninina mama je bila glumica, a i Nina želi da bude glumica. Malin tata je bio pilot i Mali želi da skače s padobranom, želi da radi nešto opasno, želi da se vrati na more (gde je bila samo jednom, sa tatom) i pre svega, želi da bude muško. Kao tata.

Zanimljivo je možda i to da se obe devojčice stide svojih majki. I da obe kod svojih majki lociraju neki duševni problem. Ali, dok vidimo kakvu majku ima Mali, o Nininim roditeljima saznajemo samo posredno i naslućujemo da u toj umetničkoj porodici nešto od početka nije funkcionisalo.

*Kada sam komad „Tdž“ čitala na času dramaturgije, Biljana Srbljanović – koja nam je predavala, prokomentarisala je kako misli da je Ninin tata neki „kvazi slikar i folirant“. Ja ga nisam tako zamišljala, ali se od ovog komentara nisam ni branila. Čudan je taj čovek koji odgaja svoju ćerku gotovo i bez pominjanja njene majke, koja je živa, ali koju devojčica nikad nije upoznala. To u drami ne piše, ali drama (sama po sebi) ostavlja prostor za takvo čitanje (ili učitavanje).*

*I drugi moji komadi iz tog perioda, imaju jednako pozicionirane glavne junakinje. U drami „North Force“, Boki je praktično muško. Jedina razlika između nje i mladića-huligana sa kojima raste, jeste u tome što ona čim progovori, dobije šamar i repliku „Ućuti, kurvetino!“ ... I Boki pominje da joj je majka umrla. Dakle, ima tatu i vršnjačku grupu u kojoj trpi rodno zasnovano nasilje, koje i sama prihvata kao nešto „prirodno“. Boki je, kao i Mali: automizogina.*

*U drami „3, 4 sad“ , glavni lik je Staša, fina devojka, studentkinja, ali devojka sa neverovatno izraženom, umetničkom potrebnom da se „isprlja“, da bude raspadačica, klošarka, eksplicitna poetesa. Staša želi da je percipiraju kao opasnu, ludu i alternativnu umetnicu.*

*Ali, vratimo se Nini i Mali (izvinjavam se zbog digresije!)... Nina je inteligentna devojka. Ona vlada svojom muškom vršnjačkom ekipom, koristeći se prikrivenim zavodničkim tehnikama. Ona manipuliše, glumi da je slabija nego što jeste, ima stav „male gospođice“, neku čudnu vrstu salonske otmenosti, dok bleji sa uličarima i drogira se. Neprekidno im stavlja do znanja da je ona „nešto drugo“, „nešto bolje“ i otmenije. Ona mnogo laže. Ti klinci u „Tdžu“ su klinci iz razorenih porodica, koji pokušavaju da porodicu zamene vršnjačkom grupom. Pokušavaju i da stvore svoj mali, izolovani svet, do kog ne dopiru veći društveni problemi, ali ih ti problemi stižu (ceo se komad odvija na fonu krupnih istorijskih događaja koji su obeležili odrastanje moje generacije) i raspad njihove ekipe, jeste simbol opšte-društvenog raspada i urušavanja.*

*Mali nema tatu, i to nejasno i ničim opravdano nestajanje Dragog Tate, kod nje izaziva potrebu da se sakrije iza muškog lika, koji je sebi odabrala. Za razliku od Nine, ona ničim ne vlada, ali pokušava da vlada i da uzme stvari pod svoju kontrolu. Tako se i desi da sve izmakne kontroli, pa mi trenutno na pamet pada Banetova replika iz tog komada:*



*„Šta je, komarac? Šta si se lansirala?! Em nemaš sise, em nemaš muda, ništa nemaš!“ ...  
Mislim da je ova replika dobro opisuje.*

*Naš kolega, dramaturg Miloš Krečković, sa kojim sam u vreme nastanka ovih komada blisko i intenzivno saradivala, jednom je primetio da moje drame nastaju „u odsustvu glavnog autoriteta“. Pokretač radnje je neko koga u komadu uopšte nema. U slučaju „Tdža“ i „Dragog tate“ to su roditelji, što je i logično, ako se setimo da ove drame govore o odrastanju. Čini se da su priče ovih junakinja postale dramatične, onda kada je iz njihovog odrastanja nestao autoritet roditelja, odnosno roditeljke.*

*Sa „Crvenom“ stvar je mnogo kompleksnija. Tu se pitanje ženskosti i ženstvenosti stavlja u prvi plan – to je glavna tema i polazna osnova za poetizovani traktat koji tretira pitanje abortusa i prava na abortus, pitanje nasilja u vezi, ali i sve različite (mizogine) modele ženstvenosti, koji se smatraju socijalno prihvatljivim. Četiri lica u ovom komadu mnogo su više teze nego likovi. Sve ove teze čine jedan lik, jednu Onu – bilo koju ženu u našem društvu. Ako govorimo o motivaciji za nastanak „Crvene“, onda možemo reći da se ona mnogo hrabrije i jasnije bavi pitanjem ženskog identiteta. Takođe, rad na „Crvenoj“ bio je polazna tačka mog feminističkog samoobrazovanja, pa je ovaj komad u ogromnoj meri nastao kroz moje istraživanje feminizma, mizoginije u javnim i privatnim sferama, istraživanje rodnih teorija.*

*Ako sam u „Tdžu“ i „Dragom tati“ pokušala da prikažem kako je izgledalo odrastanje Beogradanki mojih godina, onda sam u „Crvenoj“ po prvi put postavila pitanje: zašto je tako izgledalo?! Zašto je toliko teško biti žena, odnosno: prihvatiti sebe kao ženu? Mali i Nina su tinejdžerke. U „Crvenoj“, govori se o mladoj, ali odrasloj ženi. Šta su poruke koje nam zajednica šalje i koje tokom odrastanja upijamo, tako da zatim rastemo u zbunjene, nesnađene i rastrzane osobe? Duboko nesrećne. I jako zbunjene socijalnim očekivanjima, vezanim za naš pol, rod i rodne uloge.*

## **2. Da li su ženski likovi u Vašim dramama nosioci određenih stereotipa, i ako jesu, kojih?**

**M.M.** *Svaka otvorena drama ima tezu i često tipove umesto karaktera i oni mogu da predstavljaju određen stereotip. U drami „Paviljoni“ to je nevina ćerka koja postaje zaprljana, onda princeza koja postaje kurva, baba koja je gospođa i baba koja je seljanka, zapuštena frigidna majka nevine devojčice koju oskrnavimo. Ali to su ipak*

likovi od krvi i mesa. Ja se uvek trudim da mi likovi budu od krvi i mesa, da postoje odnosi između njih, da dijalog bude živ.

U „Šinama“ je već teže jer su kompleksniji likovi, svaka slika i situacija su u ključu određenog stereotipa, međutim, uvek postoji i kontrast. Gotovo svaka Rupica je u isto vreme i žrtva i sudija i neko ko direktno vodi radnju određenom pravcu. Primera radi, Rupica Psiholog baci te momke u sistem koji ih uništi, a istovremeno zbog svoje podložnosti postaje žrtva izrazito muževnog i prerano poraslog Heroja. Kad skreneš sa puta, čeka te nešto strašno, to je nešto što sam htela da pokažem u toj drami. I htela sam da se oseća jeza, evo, u svakoj situaciji si mogao da postupiš drugačije, ali... I to ali ima svoje posledice. U principu, postavka mi je bila da je svako od tih glavnih likova u jednom trenutku bio nevin. U toj drami postoji jedan apartan motiv zla koji zavlada. Zato što su ta deca ostavljena na milost i nemilost svemu što ih snađe.

Stereotipi su jasni, nevina devojčica, žena nezadovoljna sobom koja misli da su joj uskraćene stvari koje je zaslužila, soldatuša, zarobljenica...

**M.P.** Ne bih rekla da jesu, mislim da su to pre muškarci. Prilikom izvođenja drama, posebno „Pomorandžine kore“ mnogi glumci su mi zamerili da ne postoji muški lik u tom komadu, da postoje samo obrisi, pa su onda imali potrebu da dopisuju, konstruišu, dopunjuju delove da bi dobili „ulogu“. Ženski likovi u mojim ranim dramama su u neku ruku autobiografski, pa samim tim ne mogu biti stereotipi. U njima su sadržana moja razmišljanja o svetu, dileme, ideje i sve ono što me muči u datom trenutku. Ja ustvari mislim da ne umem da pišem klasične likove, možda čak i ne verujem u to. Za mene su dramski tekstovi način da saopštim svetu određenu ideju, pa se samim tim manje bavim likovima a više idejom koju oni prenose. U međuvremenu sam u kasnijim dramama skoro skroz napustila ideju klasičnog dramskog teksta, mada mislim da je to već vidljivo u „Pomorandžinoj kori“ i delimično u „Miki Mausu“.

**M.B.** Verujem da se dramaturgija uvek poigrava sa stereotipima. Svako umetničko delo teži da neke fenomene predstavi jasnijim i upadljivijim nego što su u životu, a u tom preterivanju neizbežno dolazi do pravljenja stereotipa.

U „Crvenoj“ ta stvar ne može biti očiglednija: ovde imamo tri stereotipa (Evu, Lilit i Dr) i Onu (kao rezultat ukrštanja svih ovih „demona“). Eva je patrijarhalna „žena, majka, kraljica“ – zanimljivo je kako je publika uvek najviše voli. Lilit je kurva, veštica,

izrazito seksualizovana žena, koja kod muškaraca izaziva, frejdovski rečeno, kastracioni strah. Nju publika manje voli. Ona jede muškarce. Posle snošaja, ubija. Ona je stereotip „zle žene“, patrijarhalne noćne more. Njena sloboda i želja da bude ravnopravna sa muškarcima, nešto su što u patrijarhalnom svetu izaziva strah.

(Eva i Lilit tako su nazvane jer predstavljaju stereotipe koji su čak stariji i od hrišćanstva).

Tu je i Dr – „muškarača“, intelektualka, feministkinja, racionalna... Ona je takođe stereotip, ali stereotip novije generacije. Ona je ženski stereotip nastao nakon što su se feministkinje izborile za ženska prava. (treba imati u vidu da jednaka prava koje žene u našem društvu imaju, nisu uticala na slabljenje mizoginije). Dr je lik odnosno teza kojim se to pokazuje. Ona ima sve one osobine koje se (stereotipno) pripisuju muškom rodu, pa ako ima žene od koje patrijarhat zazire više nego od Lilit, to je Dr. Dr bi u našem društvu izazvala mržnju kakvu izazivaju pojave moćnih, obrazovanih i uspešnih žena.

Na kraju, kombinacijom ova tri stereotipa, dobija se četvrti. To je Ona – pomalo šizofrena, jako uplašena, žena na pola, žena koja u sebi ima sva tri stereotipa, koji se u njenom ponašanju smenjuju nedokučivom brzinom. Mislim da je i taj lik stereotipan. Ona je stereotipno zbunjena svojim identitetima. Ona ima iste probleme koje imaju Nina ili Mali, ali – dok Nina i Mali žive svoje živote u okviru realističnih drama, sa svojim mamama, braćom i prijateljima, Ona u „Crvenoj“ živi u realizmu sopstvene svesti. Sa Ninom i Mali pratimo neke priče. Upoznajemo ih, kroz dramsku radnju i linearan narativ. Kod One, pratimo njen tok svesti. Nema radnje, u dramskom smislu, samo su misli, osećanja i citati.

### **3. Da li je reč o svesnom ili nesvesnom poigravanju rodnim stereotipima?**

**M.M.** Sve što sam do sada uradila uradila sam svesno.

**M.P.** Kad je poigravanje u pitanju, ono je svakako svesno. Mislim da je opet „Pomorandžina kora“ možda najbolji primer za to. U toj drami sam se vrlo svesno poigravala sa raznim stereotipima i konstrukcijama koje nameću mediji.

**M.B.** Rekla bih: svesnom. Svi moji tekstovi tematizuju pitanja roda i rodnih uloga i polaze iz jedne feminističke perspektive. To je neodvojivo od mojih stavova i pogleda na svet. Ali, budući da feminizam nije stav, već korpus znanja, mislim da je to u vezi i sa mojim obrazovanjem. Baveći se ovim temama, istraživala sam rodne teorije, a

aktivizmom na polju rodne ravnopravnosti, bavim se u pozorištu i van njega. Ipak, kako pričamo o mojim prvim komadima, mislim da se crta može povući na „Crvenoj“. Nedavno sam u programu za verziju „Crvene“ u kojoj igraju muškarci, napisala kako sam radeći na ovom komadu „postala feministkinja“. To je prvi komad koji sam napisala istražujući feminističku literaturu. Pre toga, uviđala sam da postoje razlike u podeli moći između muškaraca i žena, ali još nisam umela da „nazovem stvari pravim imenima“. Zanimljivo, ali baš se ova rečenica u „Crvenoj“ više puta ponavlja, u vidu refrena. Pišući je, te stvari sam osvestila. Ili sam ih prvo osvestila pa zapisala? ... Sve jedno.

#### **4. Koje ženske identitete prepoznajete u svojim tekstovima?**

**M.M.** Mislim da sam odgovorila u prethodnom pitanju.

*U principu, ja ne razmišljam na taj način, nisam pamfletski pisac. Ja pričam priču, onda se bavim strukturom i formom. Poigram se sa raznim stvarima, ali nikako sebi ne sužavam polje delovanja.*

**M.P.** *Kod mene su ženski likovi, kao što već rekoh, nosioci ideja. One su tačka kroz koju se prelamaju društvene promene. To sigurno ima veze i sa tim što se ja osećam kao spisateljica a ne pisac. Čak kad teme kojima se bavim nisu „ženske“, one su ipak pisane iz ugla žene, tj. mene.*

**M.B.** *Mogu da nabrojim čega sve tu ima, ali mislim da to prepoznaje i čitalačka i pozorišna publika. Ono što je možda zanimljivije jeste koji su to motivi ili neke karakteristike mojih junakinja, koje se ponavljaju. Sve su one male muškarče. Veoma često: napucane, hrabre klinke, koje drskim stavom prikrivaju sopstvenu nesigurnost, krhkost, nežnost. One psuju i piju i drogiraju se. Često se tuku. Uvek su drske i neuklopljene u patrijarhalni šablon. Ne nose roze, ne igraju se barbikama. Glasne su i prodorne. Često su uličarke. Urbane su. Druže se sa muškarcima. Vezane su za očeve, čak i kada ih nema. Bezobrazne, a tužne. Bezobrazne zato što su tužne. Nikad ne plaču, ali su često besne. Skrivaju nežna osećanja, ali publika zna da ih imaju. Često imaju dodirne tačke sa hip-hop kulturom. Često imaju dodirne tačke i sa nekom umetnošću. Junakinje iz mojih realističnih drama (u ovom slučaju, Nina, Mali i Aja) sve žive u nekom (tek-tek malo fikcionalizovanom) Beogradu, i u tekstovima se pominju neka imena, koja ih povezuju. Dakle, njihove se priče odvijaju na istom prostoru, nedaleko jedne od*

drugih. U svim tim dramama, želela sam da dočaram sliku jednog konkretnog grada. Beograda, onakvog kakvim ga ja doživljavam.

**5. Da li je i na koji način status ženskih likova drugačiji u odnosu na položaj muških?**

**M.M.** U drami „Paviljoni“ svi odlete u vazduh. Propast je za sve i žensko i muško i mlado i staro. U drami „Šine“ strada čitava jedna mladost i muška i ženska. U „Brodu za lutke“ nema potrebe za tom vrstom interpretacija. U mojim dramama svi pate, bore se i stradaju. Ja čak pazim da žensko i muško nema poseban status. Čak i u kasnijim dramama, gde je zaoštrenija i konkretnija priča, mislim na „Šuma blista“ i „Nahod Simeon“. Poseban status kod mene može biti samo ako je neko na poziciji moći, a drugi nije. Poziciju moći može držati Otac, Majka, Muž, Žena, Kriminalac, Gazda, Čuveni Umetnik, Voljeni čovek, Voljena žena.

**M.P.** Mislim da u prvim dramama jeste. Moglo bi se čak reći da je u klasičnom smislu centralni ženski lik u mojim prvim dramama jedini lik, a da su sve ostalo tipovi. To se u kasnijim dramama skroz izgubilo, tako da su nestali likovi i ostali su samo obrisi, ideje.

**M.B.** Moji komadi se često centriraju oko žena, okruženih muškarcima. One žive u „muškom svetu“, u kom su nesrećne, bez obzira na to jesu li ili nisu svesne da njihovi problemi imaju veze sa rodom i rodno zasnovanom podelom moći u mizoginom društvu. Nisam brojala, ali mi se čini da sam u životu napisala više muških nego ženskih likova... Bez obzira na to: priče koje u dramama pričam, polaze iz ženske perspektive. One su u manjini, ali su u fokusu.

**6. Da li i gde pronalazite vezu između statusa žene kao ličnosti u današnjem društvu i statusa žene kao lika unutar sveta drame?**

**M.M.** Na koje društvo mislite? Na naše društvo ili na neko drugo? Zapad? Istok? Položaj žena je jedno ozbiljno pitanje i razlikuje se od zemlje do zemlje, od grada do grada, od klase do klase, od civilizacije, do civilizacije.

*Drama je drama.*

**M.P.** U istoriji pozorišta napisani su brilijantni ženski likovi, a mnoge od njih su napisali muškarci. Evo na primer Ibzenova „Nora“. Kasnije je Elfride Jelinek napisala nastavak „Nore“ i nazvala ga „Šta se dogodilo nakon što je Nora napustila muža ili Stubovi društ(a)va“ i paradoksalno se njena drama mnogo više bavi društvom nego samom

*Norom. Kroz ženski lik posmatramo krizu građanskog braka i propadanje kapitalističkog projekta.*

**M.B.** *Ne mislim da su svetovi mojih drama neki drugi svetovi, koji nemaju veze sa današnjim društvom. Moji komadi su jasno postavljeni u socijalne kontekste u kojim nastaju, radnja se zbiva tokom jasno naznačenih događaja iz novije istorije i rekla bih da sam svim svojim komadima, pokušavala da analiziram svet u kome živimo, pre nego da kreiram neki novi, drugačiji. Za moj rad, poslednjih godina, ključna je reč dokumentarizam, ali i u periodu kada se nisam bavila dokumentarnim pozorištem, pisanje sam počinjala od nekih istina iz svoje biografije. Ili iz biografija ljudi koji su mi bili veoma blizu. Ovaj postupak ponekad nazivam fikcionalizacijom autobiografije. Nikada nisam bila spisateljica koja ume da izmisli i konstruiše priču. Moja spisateljsko-dramaturška veština sadržana je u sposobnosti da priču prepoznam, uvidim u njoj neke detalje i neku pravilnost, koju zatim zapisujem. Sve veze između današnjeg društva i mojih drama su namerne. A mislim da ih ima mnogo.*

## **17. Zaključak**

Svet fikcije nije moguće izjednačiti sa svetom stvarnosti, baš kao što nije moguće izjednačiti status lika i ličnosti, a samim time ni domet teatroloških i feminističkih teorija nije istovetan. Međutim, moguće je ispitati na koji način se određene pojave registrovane na planu faktualnosti prepoznaju i manifestuju unutar sveta fikcije, te date probleme u svetu drame tumačiti, ne kao ilustraciju ili refleksiju, već isključivo kao simptom datih društvenih pojava.

Dramski svet nastaje kao subjektivno delo umetnika što relativizuje pokušaje da posredstvom analize određenih pojava unutar fikcionalnog sveta, dođemo do više spoznaje stanja u društvu. Ipak, umetničko delo, kako je u samom uvodu naglašeno, nije moguće posmatrati ni kao potpuno izolovan svet, jer upravo pripadnost autora određenom vremensko-prostornom entitetu u kojem operiraju konkretna aktuelna političko-društvena pitanja, omogućuje da se istraže tendencije registrovane na planu stvarnosti, a koje su uticale na svet drame i zauzimaju značajno mesto unutar njega. Analizi simptoma tih pojava pristupljeno je sa namerom da u svetu drame pronađemo vezu, sličnosti, razlike između samih društvenih pojava i njihove funkcije, odnosno upotrebe unutar drame.

Pored sociologije pozorišta kao veze između teatrologije i sociologije, kao instrument u povezivanju feminizma i drame, poslužile su i izjave sve tri autorke u kojima eksplicitno potvrđuju da su inspiraciju za svoj rad pronašle u ženskom pitanju, a koje je ujedno i najmarkantniji predmet izučavanja feminističkih teorija. Takođe, društveni angažman na polju feminizma (Bogavac i Pelević) pokazatelj je namere autorki da tendenciozno upotrebe svoju umetnost u cilju podizanja svesti o feminističkim problemima, te da u svoju umetnost integrišu feministička pitanja kao tematske ose, odlike, motive i ključne probleme likova, ali i kao sredstva za postizanje isključivo dramaturških i estetskih ciljeva.

Na primeru analiziranih drama uočili smo kako Milena Marković, Maja Pelević i Milena Bogavac veoma često preuzimaju pojave aktuelne u društvenoj stvarnosti i društvenim naukama, i vrše estetsko preoblikovanje istih. Autorke problematizuju društvene pojave koje vezujemo za period 90-ih i početak 2000-ih godina (rat, bombardovanje, nasilje, besparica, kriminal, apatija) ili koje vezujemo za univerzalna pitanja savremenog društva (mediji, vizuelna prezentacija, otuđenost, sopstvo) tako što ih upotrebljavaju kao dramske teme i motive koji karakterišu njihove poetike i predstavljaju distinktivno obeležje njihovih dramskih svetova, a samim time i ženskih likova i njihovih identiteta. Upravo kada je reč o ženskim likovima, važno je istaći kako su autorke svoje junakinje često oblikovale (svesno ili ne) kroz primenu problema kojima se bave feminističko-antropološke teorije.

Problematizujući pojave koje su vezane za feministička pitanja unutar sveta njihovih drama, autorke su tim pojavama dale novo značenje – one ih ne upotrebljavaju isključivo za teme, okolnosti, zaplet, odnose između likova, već datim pojavama daju i autorsku perspektivu, a tako oblikovano značenje pojava preuzetih iz stvarnosti, utiče da se kod recepijenata stvaraju nove projekcije i stereotipi. Do potencijalno novog značenja određenih društvenih pojava i problema, dolazi pre svega zbog postavljanja tih pojava u jedan nov, poseban kontekst koji važi unutar konkretnog estetski oblikovanog mikrokosmosa, te recepijent ne prepoznaje samo simptome društvene stvarnosti unutar umetničkog dela nego prvenstveno dobija širu sliku o stavu autora prema društvenim pojavama čije simptome prepoznajemo. Ovaj oblik novog značenja društvenih pojava je u uskoj vezi sa pitanjem autorskog pristupa društvenim problemima sa distancom ili bez

distance prema njihovom „pravom“ značenju, kao i sa pitanjem odnosa autorke prema društvenom angažmanu posredstvom umetničkog dela.

- **Drame sa čvrsto definisanim hronotopskim određenjima**

U radu smo videli da autorke temu 90-ih i ranih 2000-ih godina na području Srbije obrađuju apriori negativno što predstavlja referentno polazište za kasnija eventualna izučavanja ovog perioda i perspektive umetnica koje su odrastale, a i stvarale, u tom vremenu. Autorska negativna interpretacija života mladih, ali i onih starijih, u Srbiji u ovom periodu, počiva na njihovom proživljenom iskustvu, te na autentičnoj upotrebi baš tih okolnosti i istovetnom pristupu temi – sve tri autorke se odlučuju za dramaturgiju „krvi i sperme“, za prljavi, sirovi realizam. O prisustvu autobiografskih elemenata u svojim dramama posvedočile su i same autorke u segmentu rada koji nosi naziv „Perspektiva dramskih autorki“<sup>164</sup>.

Autorke su se u dramama koje obrađuju temu 90-ih i ranih 2000-ih godina mahom odlučile za ženske likove koji su žrtve nasilja (Lepa, Ćera, Mala, Rupica, Taša, Una, Mali, Aja), seksualne objektifikacije (Mala, Rupica, Taša, Mia, Cica, Una, Aja) i rodne diskriminacije što ujedno čini neke od osnovnih tema koje su predmet izučavanja feminističkih teorija. Takođe, isticanjem datih hronotopskih obeležja njihovih dramskih svetova, autorke su implicitno naglasile kako je u ovom hronotopskom okviru vladalo androcentrično društvo koje ih je inspirisalo za oblikovanje baš ovakvih ženskih likova i identiteta. U pomenutim dramama je prikazano društvo koje svu pažnju posvećuje ratovima, sankcijama, revolucijama, odnosno društvo koje sve svoje resurse ulaže u područje javnosti i politike što za posledicu ima zapostavljenost drugih značajnih područja (privatnost) i određenih socijalnih grupa (omladina). Ženski likovi u ovim komadima su često predstavljeni kao žrtve moći muškaraca, a okolnosti u kojima se nalaze su ili u znaku postutopije („Dragi tata“, „Tadž ili prva trojka“) ili potpune distopije („Paviljoni“, „Šine“, „Ler“, „Deca u formalinu“).

S obzirom da su autorke savremenice i svedoci određenih društvenih pojava i problema, te da svoje prve drame zasnivaju na vlastitom iskustvu, posrednom ili neposrednom, to im s jedne strane otežava mogućnost distanciranja u odnosu na stvarne

---

<sup>164</sup> Svi citati autorke u ovom poglavlju deo su intervjua koji se nalazi u poglavlju „Perspektiva dramskih autorki“.



okolnosti, a s druge strane im omogućuje da deluju u cilju društvenog angažmana ili bar pokušaja društvene analize unutar polja umetnosti. Autorke i same potvrđuju pristup ovom periodu bez distance – Maja Pelević kaže: „(...) želim da se bavim temama koje me se u tom trenutku tiču. (...) Ženski likovi u mojim ranim dramama su u neku ruku autobiografski (...)“; Milena Bogavac: „Mislím da sam u to vreme pokušavala da pišem držeći se 'poznatog terena', odnosno: da pišem isključivo o stvarima koje poznajem, imam u iskustvu, ili osećam kao bliske, jer su u pitanju iskustva ljudi koje poznajem. (...) Sve veze između današnjeg društva i mojih drama su namerne.“, te potvrđuje da je u „Tdžu“ i „Dragom tati“ pokušala da prikaže „kako je izgledalo odrastanje Beograđanki njenih godina“, te kako se drama „Tdž ili prva trojka“ „odvija na fonu krupnih istorijskih događaja koji su obeležili odrastanje moje generacije“ i da je reč o „tek-tek malo fikcionalizovanom Beogradu“. Milena Marković svoje referisanje na stvarnost obrazlaže komentarem u vezi sa junacima „Šina“: „Ja sam životinjski patila zbog sudbina tih i takvih dečaka sa kojima sam odrasla, patim i dan danas.“, a za svoju dramu „Paviljoni“ kaže da je bila „mladalački krik i želja da svi oni pobegnu iz zatvora svojih porodičnih patologija, unapred određenih uloga u svojoj i tuđoj propasti“.

Autorke se u ovim komadima ne udaljavaju od problema koji pripadaju društvenoj stvarnosti i koji su posledica tog vremena, te problematizuju položaj generacije koja je odrastala u Srbiji u tim godinama. Takođe, ratne 90-te i početak tranzicije 2000-ih godina u Srbiji nameću kao jedno od pitanja poziciju žene što je nesumnjivo osnovna veza sa feminističko-antropološkim teorijama, a u pomenutim dramama to je jedno od stalnih pitanja ukomponovanih u teme seksualnosti, objektivizacije ženskog tela, odnosa javnosti i privatnosti, tradicionalnih rodni uloga, viktimizacije žena. Autorke u pomenutim dramama problematizuju ove teme sa neizmenjenim značenjem u odnosu na društvenu stvarnost i karakterišu ih izrazito negativno, izlažući ih kritici i okrivljujući društvo za te pojave, a ovakvo viđenje nije samo umetnička projekcija, već je ujedno i odraz njihovog ličnog stava prema društvenoj stvarnosti, kao i njihovo objedinjeno iskustvo kao svedoka tog vremena.

- **Drame bez čvrsto definisanih hronotopskih određenja**

Nasuprot dramama koje su smeštene na područje Srbije u periodu 90-ih i ranih 2000-ih godina, nalaze se drame bez čvrsto definisanih hronotopskih određenja ili ona

nisu od presudnog značaja za razumevanje drame – „Brod za lutke“, „Pomorandžina kora“, „Možda smo mi Miki Maus“, „Crvena“. U ovim dramama politika je stavljena u drugi plan i pažnja je posvećena univerzalnim pitanjima. U drami se akcenat stavlja na odnos između savremenog društva i pojedinca. Na primer, u „Pomorandžinoj kori“ akcenat je stavljen na potrebu pojedinca da se približi svetskim tokovima (ekspanzija interneta i plastične hirurgije). U „Crvenoj“ smo videli probleme koji pritiskaju jednu mladu ženu, a koji se tiču: abortusa, rađanja, seksualnosti. U „Brodu za lutke“ univerzalne dramske okolnosti otkrivaju razvojni put samospoznaje jedne žene. U drami „Možda smo mi Miki Maus“ problematizovalo se pitanje prolaznosti i ništavnosti pojedinca. Ovako otvorene dramske okolnosti, u smislu vremena i prostora, odnosno univerzalnosti likova i tema, sa jedne strane, pružaju veću mogućnost autorskog otklona prema društvenoj stvarnosti, a samim time i prema pitanjima koja operiraju u njoj, poput onih kojima se bavi feminizam, što je naročito uočeno u dramama „Brod za lutke“ Milene Marković i „Možda smo mi Miki Maus“ Maje Pelević.

Sa druge strane, u dramama „Crvena“ Milene Bogavac i „Pomorandžina kora“ Maje Pelević univerzalni pristup vremensko-prostornim određenjima poslužio je da se autorke bez distance fokusiraju na feminističke probleme kao egzistencijalna pitanja koja pritiskaju pojedinca u savremenom svetu.

Upravo iz ove razlike proizilazi ključno pitanje u vezi sa upotrebom društvenih teorija unutar sveta drame, a koje se odnosi na to da li su autorke temama iz feminističkih teorija pristupale sa distancom ili ne, zbog čega razlikujemo: autorski pristup feminističkim problemima bez distance i autorski pristup feminističkim problemima sa distancom.

- **Autorski pristup feminističkim problemima bez distance**

Autorski pristup bez distance pretpostavlja da su autorke bile svesne upotrebe feminističkih problema i da njihova upotreba nije nužno dramaturška, već da je važeća na nivou ideje čitavog komada. Autorke su problematizovale pitanja društvene stvarnosti kroz umetnost, ali njihov cilj nije uvek i isključivo umetnost nego i društveni angažman. Drame u kojima su autorke feminističkim pitanjima pristupile bez distance su: „Paviljoni“ i „Šine“ Milene Marković, „Ler“, „Deca u formalinu“ i „Pomorandžina kora“ Maje Pelević i „Dragi tata“, „Tdž ili prva trojka“ i „Crvena“ Milene Bogavac.

- Autorski pristup bez distance u dramama sa čvrsto definisanim hronotopskim određenjima

Uočeno je kako su autorke feminističke teorije koristile bez distance u svim dramama koje su hronotopski definisane. Ovakav pristup predstavlja još jedan pokazatelj da su autorke na ovaj način želele da svet ovih drama predstave kao muškocentričan, odnosno patrijarhalan. Autorke su obuhvatile pitanja koja izučava feminizam bez distance prema njihovom stvarnom značenju i smestile ih u odlike njihovih junakinja, njihove težnje, probleme, prepreke sa kojima se suočavaju. U „Paviljonima“ to se najbolje vidi kroz odnos tiranina i žrtve koji je uvek u odnosu muško-žensko sa markantnim primerom oličenim u jednoj destruktivnoj, patrijarhalnoj porodici. U „Šinama“ je autorka svesno upotrebila temu nasilja nad ženama i tako problematizovala jedno od stalnih pitanja feminizma. I mada Milena Marković naglašava kako su u „Šinama“ i muški i ženski likovi žrtve, uočljiva je razlika koja počiva na polnoj determinisanosti jer muški likovi pored uloge žrtve preuzimaju i uloge nasilnika, ubice, silovatelja, dok je kod Rupice dominantnija uloga žrtve nego uloga „sudije“ koju Marković dodeljuje Rupici Psihologu navodeći kako ona „baci te momke u sistem koji ih uništi, a istovremeno zbog svoje podložnosti postaje žrtva izrazito muževnog i prerano poraslog Heroja.“. I muški i ženski likovi su isključivo žrtve muških, osim u slučaju Rupice Psihologa. Izuzetak predstavlja Debil koji je zbog svoje biološke determinisanosti žrtva kako muških, tako i ženskih likova (Rupica Devojčica). U „Leru“ je Maja Pelević kao jednu od sižejnih osa komada, ali i problemskog pitanja značajnog na nivou cele drame, upotrebila feministički problem mizoginije i seksizma, dok je na sličan način pristupila drami „Deca u formalinu“ i u centar pažnje postavila pitanje seksizma i seksualne objektivacije žene. Milena Bogavac za svoje prve drame kaže: „Pitanja kojima se bavi feminizam, ključna su u ovim dramama i ako tada to nisam imala u svesti.“ – iako ih autorka možda nije preuzela prepoznajući ih u tom trenutku kao feministička, sa današnje tačke gledišta i ona sama svedoči o upotrebi pitanja za koja će kasnije shvatiti da su neodvojiva od feminističke misli. To se nedvosmisleno uočava u problematizovanju transrodnosti u drami „Dragi tata“ i u problematizovanju rodnih uloga u drami „Tdž ili prva trojka“.

Ovakav pristup dramama koje su hronotopski jasno definisane rezultat je autorskih intencija da dočaraju androcentrični svet koji prepoznaju u svom iskustvu, ali i umetničkom domaštavanju. Upravo zato ne čudi što biraju baš takve likove i kreiraju takve odnose.

- Autorski pristup bez distance u dramama bez čvrsto definisanih hronotopskih određenja

Autorke su bez distance prema feminističkim pitanjima pristupile i u slučaju dve drame čije hronotopske okolnosti nisu od ključnog značaja za razumevanje radnje i ideje drame – „Pomorandžina kora“ Maje Pelević i „Crvena“ Milene Bogavac. Ove dve drame su reprezentativni primeri upotrebe feminističkih teorija, o čemu svedoče i same autorke.

Prema rečima Milene Bogavac, socijalna pitanja i feministička kritika patrijarhalnog društva poslužile su joj kao inspiracija, ali i temelj za izgradnju sveta ove drame. Za dramu „Crvena“ kaže kako je „(...) komad u ogromnoj meri nastao kroz moje istraživanje feminizma, mizoginije u javnim i privatnim sferama, istraživanje rodnihi teorija.“; a za svoje celokupno dramsko stvaralaštvo dodaje: „Svi moji tekstovi tematizuju pitanja roda i rodnihi uloga i polaze iz jedne feminističke perspektive.“. Iz ovoga smo uvideli kako je autorka tendenciozno koristila pojedina pitanja feminizma i stavljala ih u prvi plan svojih dramskih svetova. Dakle, Milena Bogavac bez distance problematizuje pitanja kojima se bavi feminizam poput telesnosti, prava žene na izbor, seksualnosti, a njena namera da određene probleme postavi kao kritku društva koje počiva na rodnoj neravnopravnosti može se potvrditi njenom izjavom: „Šta su poruke koje nam zajednica šalje i koje tokom odrastanja upijamo, tako da zatim rastemo u zbunjene, nesnađene i rastrzane osobe? Duboko nesrećne. I jako zbunjene socijalnim očekivanjima, vezanim za naš pol, rod i rodne uloge.“.

U „Pomorandžinoj kori“ Maja Pelević je bez distance pristupila feminističkim problemima poput medijacentrizma, androcentrizma, seksualnosti, mizoginije i to ne samo kako bi oblikovala svoje likove i njihove međusobne odnose, već i kako bi problematizovala upitnost takvog društvenog poretka, najpre u drami, a potom i izvan nje. Maja Pelević u intervjuu otkriva kako ju je najviše zanimao položaj žene u društvu, što implicira kako je autorka svom umetničkom izrazu pristupila inspirisana temom koja je ujedno i osnovna tema feminističkih teorija. „Pomorandžina kora“ je najeksplicitniji

primer autorkine direktne upotrebe feminističkih pitanja koja ne postoje samo kako bi se stvorio dramaturški potentan lik žene koja je zavisna od medija i mišljenja okoline, već kako bi se predočio svet drame koji počiva na mizoginiji, neravnopravnosti i patrijarhatu – „Za mene su dramski tekstovi način da saopštim svetu određenu ideju, pa se samim tim manje bavim likovima a više idejom koju oni prenose.“.

Drame obe grupe pristupaju problemima i pojavama koje operiraju unutar feminističko-antropoloških teorija bez distance. Međutim, značajno je napomenuti da drame sa čvrsto definisanim hronotopskim određenjima omogućuju proces identifikacije od lokalnog ka univerzalnom, dok se u dramama bez čvrsto definisanih hronotopskih određenja univerzalnost podrazumeva, pa je proces identifikacije usmeren od univerzalnog ka lokalnom.

Odatle proizilazi i razlika u pristupu feminističkim problemima koji se, iako bez distance u oba slučaja, značajno razlikuje. Autorke u intervjuima navode svoje iskustvo odrastanja u datom vremenu kao ključno za drame koje su hronotopski definisane i govore o izgubljenoj generaciji, te je pristup problemima koje u ovim dramama prepoznajemo kao probleme relevantne za feminističko-antropološke teorije znatno drugačiji u odnosu na „Pomorandžinu koru“ i „Crvenu“ – androcentrizam, dominacija patrijarhata, seksualna objektivizacija žena, u dramama o izgubljenoj generaciji tretiraju se kao društveni problemi sa neizmenjenim značenjem, ali ovi problemi su na planu tih drama, pre svega, samo jedna od važnih posledica iščašenosti celokupnog društva koje se izlaže kritici kao takvo. Dakle, u prvom planu nisu feministički problemi nego celokupno društvo koje je posrnulo i moralno, i kulturno, i politički, i ekonomski. Androcentrizam je samo jedan segment koji se kritikuje u tim dramama, iako je taj segment ključan za status ženskih likova.

Sa druge strane, u dramama „Crvena“ i „Pomorandžina kora“ ne problematizuje se celokupno društvo i svi njegovi problemi koji pogubno utiču na jednu generaciju nego se problematizuje položaj pojedinca unutar društva. U ovim dramama su feministički problemi u prvom planu jer se glavne junakinje na putu samspoznaje sukobljavaju upravo sa problemima koje izučava feminizam. Dakle, ovde androcentrizam i drugi fenomeni nisu jedna od tema koje se izlažu kritici nego centralna tema čitave drame koja kritikuje

te pojave kao takve, problematizujući pritom i same feminističke teorije i njihov pristup određenim pojavama kojima se bavi.

- **Autorski pristup sa distancom u odnosu na feminističke teorije**

Za razliku od pomenutih drama kojima su autorke pristupile bez distance u odnosu na upotrebu problema kojima se bave feminističke teorije, registrovali smo dve drame u kojima su autorke feminističkim problemima pristupile sa distancom – „Brod za lutke“ Milene Marković i „Možda smo mi Miki Maus“ Maje Pelević.

U ovim dramama autorke su probleme kojima se bavi feminizam upotrebile isključivo u umetničku svrhu. Kako su u pitanju drame bez čvrsto definisanih hronotopskih određenja, verujemo da je baš ova specifičnost vezana za svet pomenutih drama omogućila autorski pristup sa distancom prema društvenim problemima čije simptome uočavamo na planu ovih komada.

Milena Marković je u „Brodu za lutke“ svim pojavama preuzetim sa plana društvene stvarnosti pristupila sa distancom prema njihovom značenju. Prilikom analize, uočili smo kako su i u „Brodu za lutke“ prisutna ženska pitanja koja operiraju unutar feminističko-antropoloških teorija, ali je upotreba tih pitanja prisutna isključivo radi estetske problematizacije razvojnog puta glavne junakinje unutar androcentričnog društva sa kojim je u sukobu, i akcenat nije na androcentričnom društvu nego na junakinji unutar takvih okolnosti. Na primer, Porodica Medved iz „Broda za lutke“ je simptom patrijarhalnog uređenja unutar porodice, a preko dramaturških sredstava kao što su songovi, potenciranje karikaturalnosti, nedvosmislena reminiscencija na arhetipske likove iz bajki, hiperbolizacija, jasno se ukazuje da je simptom pojave sa plana društvene stvarnosti oličen u Porodici Medved predstavljen kao negativan. Ipak, udaljavanjem od realističkog jezika koji je vladao u „Paviljonima“ i (pretežno) u „Šinama“, ta veza sa spoljnim svetom gubi na značaju jer se u prvi plan ističe problem glavne junakinje koja je u sukobu sa Porodicom Medved.

Maja Pelević u drami „Možda smo mi Miki Maus“ pojavama registrovanim na planu društvene stvarnosti, a samim time i feminističkim pitanjima, pristupa distancirano. Ona se ne bavi njihovim značenjima koja su važeća u spoljnom svetu, već pojedine motive/pojave/teme koje „deli“ sa feminizmom, koristi isključivo kao poetsko sredstvo. Primer za to je rodni stereotip o sećanju kao apriori subjektivnom, iracionalnom i

pripadajućem ženi, te o zaboravu kao apriori objektivnom, racionalnom i pripadajućem muškarcu koji autorka koristi, ali ne kako bi problematizovala važeću paradigmu koja operira na planu stvarnosti, već kao sredstvo u postizanju jasnog kontrasta između lika Njega i Nje koji predstavljaju svojevrsne stožere radnje.

Isto tako, Maja Pelević koristi rodne stereotipe na kojima počivaju Muškarac sa štapom i Žena u beloj bundi kao sredstvo u izgradnji slike apsurdne, isprazne porodice koja počiva isključivo na mehanički usvojenim malograđanskim obrascima ponašanja. Muškarac sa štapom, kao tip autoritativnog oca porodice, fizički kažnjava sina (Mladić sa rancem) i bez ijedne reči odlazi nakon što ga je sreo posle niza godina – dakle, reč je isključivo o estetskom preoblikovanju rodnog stereotipa kojim se potcrtava apsurdnost datog lika i naglašava se njegovo doslovno sprovođenje funkcije što stvara komični efekat. Isti slučaj je i sa Ženom u beloj bundi koja godinama plače tražeći sina što ukazuje kako ona dosledno izvršava svoj zadatak, a na kraju komada, kroz rezime likova koji daju On i Ona, Žena u beloj bundi biva opisana jednom rečju – majka.

- **Društveni angažman autorki**

Kod sve tri autorke uočavamo zajednički pristup kada je reč o dramama koje govore o izgubljenoj generaciji, a u kojima je androcentrizam samo jedan od problema koji se izlaže kritici. Međutim, u kasnijim dramama dolazi do znatne promene u pristupu kod sve tri autorke – Maja Pelević i Milena Bogavac uzimaju feminističke probleme kao centralne teme u „Pomorandžinoj kori“ i „Crvenoj“, a Milena Marković se u „Brodu za lutke“ udaljava od svake vrste kritike društvenih problema kao takvih i nastoji da se bavi isključivo umetnošću, a izvesnu dozu udaljavanja od društveno angažovanog pristupa primećujemo i u drami „Možda smo mi Miki Maus“, iako Pelević naglašava: „Čak kad teme kojima se bavim nisu „ženske“, one su ipak pisane iz ugla žene, tj. mene.“

Kada govorimo o primeni feminističkih pitanja u umetnosti u cilju društvenog angažmana, važno je istaći da dve od tri autorke aktivno učestvuju u ovakvim projektima. Ovaj podatak značajan je u najvećoj meri jer ukazuje kako su autorke svesno koristile feminizam u svom umetničkom izrazu kako bi problematizovale društvo u kojem žive i stvaraju.

Maja Pelević je u intervjuu istakla kako je nakon „Pomorandžine kore“, svoj angažman nastavila kroz autorski rad na predstavi „Posledice“ (svojevrsnom nastavku „Pomorandžine kore“) gde je potpisana kao autorka teksta, rediteljka i izvođač. Takođe, poznati su njeni brojni performansi i predstave, a njena odluka da se osim u spisateljskoj nađe i u poziciji rediteljke i glumice/performerke – implicira potrebu za direktnim društvenim angažmanom.

Milena Bogavac je napisala drugi deo „Crvene“ koja predstavlja početak njenog feminističkog angažovanja, pod naslovom „Crveno: samoubistvo nacije“ za koji je dobila nagradu „Anđelka Milić“ za feminističko stvaralaštvo u oblasti nauke i kulture.

To potvrđuje da Bogavac i Pelević počevši od „Crvene“ i „Pomorandžine kore“ koriste umetnost kao sredstvo u društvenom diskursu o feminističkim problemima – na primeru ove dve drame vidimo kako autorke umetnička dela doživljavaju kao potentna za aktivan društveni angažman.

Sa druge strane, Milena Marković se počevši od „Broda za lutke“ udaljila od kritike društvenih pojava, pa u njenim dramama prepoznajemo samo aluzije na postojanje određenih problema na planu stvarnosti, ali bez interesa da se društveno problematizuju. Dakle pomenuti problemi se estetski funkcionalizuju, jer ih autorka smatra dramaturški potentnim – više se ne problematizuje čitava jedna generacija i društvo („Paviljoni“, „Šine“), već položaj pojedinca u svetu. Ovakav pristup društvenim pitanjima unutar sveta drame, kod Milene Marković uočljiv je i kada je u pitanju prvenstveno istorijsko-politička tema što je slučaj sa „Zmajeubicama“.

Prilikom analize uočili smo kako, nezavisno da li autorke feminističkim problemima pristupaju sa distancom ili bez distance, kao i nezavisno od toga da li je reč o dramama sa čvrstim hronotopskim određenjima ili o univerzalnim vremensko-prostornim entitetima, autorke su nedvosmisleno oblikovale svet svojih drama kao androcentričan čime je ujedno i dokazana osnovna hipoteza rada. Takođe, uvideli smo kako potreba autorki da se bave društveno angažovanom umetnošću i sve prisutnija svest o položaju žene unutar svakodnevnog diskursa, upućuju na potvrdu druge postavljene hipoteze koja glasi da je promena statusa ženskog lika simptom promene statusa žene u stvarnom svetu.

Ostale hipoteze dokazane su u segmentima koji su istraživali ženske identitete čiji su nosioci ženski likovi u analiziranim dramama, a koje se odnose na tri najzastupljenija



ženska identiteta, kao i na ženske identitete koji odstupaju od tradicionalnih rodnih uloga važećih u heteronormativnoj matrici.

- **Ženski identiteti**

U radu je izvršena analiza ženskih likova koji se javljaju u dramama tri autorke i analiza identiteta čiji su oni nosioci. Uočeno je kako je u odnosu na tradiciju prikazivanja ženskih likova u srpskoj drami i dalje prisutna kvantitativna dominacija identiteta žene-majke i žene-grešnice kao identiteta čije odlike počivaju na tradicionalnim rodnim ulogama, poželjnim/nepoželjnim iz perspektive patrijarhata, kao i da je uočena pojava modifikacije određenih okolnosti koje su u vezi sa pojedinim identitetima, a koje su uzrokovane vremenskom distancom i tehnološkom revolucijom. O tome svedoče ženski likovi koji su nosioci identiteta žene-pomodarke čija je težnja bila moderna odeća, uvozna pomada ili dobra udaja, dok je u savremenoj drami ovaj identitet transformisan u identitet žene kao medijskog objekta koja teži artificijelnim delovima tela i invanzivnim kozmetičkim tretmanima, takođe kako bi se dopala okolini i dobro udala.

Identitet žene kao medijskog objekta je markantan primer „novog“ identiteta, jer pored preuzetih odlika identiteta mapiranih u tradiciji srpske drame (identitet površne žene koji smo podelili na: identitet dokone žene, identitet gramzive žene, identitet žene-pomodarke, identitet žene-licemerke), ženski likovi nosioci ovog identiteta poseduju jednu novu socio-psihološku dimenziju. Identitet žene kao medijskog objekta govori o ženskom liku koji je rastrzan između patrijarhalnog viđenja žene kao idealne domaćice sa tv reklama i robotizovane predstave o ženi kao o kibernetском biću – spoju bića i mašine što je u vezi sa tehnološkom revolucijom i sa autorkinom direktnom problematizacijom kibernetскоg feminizma.

Takođe, registrovano je kako su autorkama najznačajniji likovi koji se javljaju kao protivteža heteronormativnoj matrici. Oni su malobrojni, ali najautentičniji, i mogu se tumačiti kao simptom promene žene i simptom promene statusa žene u društvu (sve veća svest o feminističkim problemima zbog zastupljenosti feminističkih tema). Možda nije reč o potpuno „novim“ likovima, s obzirom da je identitet emancipovane žene registrovan i u tradiciji prikazivanja ženskih identiteta u srpskoj drami, ali je primetna nova reprezentacija ovih likova. Naime, nekadašnja emancipovana junakinja zaslužila je ovaj status zahvaljujući buntovnom stavu i odlikama koje su bile pripadajuće

muškarcima, dok junakinja savremene drame doživljava istinsku promenu svesti o sebi i svetu koji je okružuje. Tu se misli najpre na junakinju „Pomorandžine kore“, ali i na junakinju „Crvene“ i „Broda za lutke“, jer se u ovim dramama prepoznaje ono o čemu je, vezano za ženske likove, pisala Svetlana Tomić – „za osnovni zaplet ženske priče postavlja se potraga za samoodređenjem.“ (Tomić, 2014: 74). Ove junakinje su u svojim dramskim svetovima predstavljene kao ambivalentne, otvoreno koncipirane i kontradiktorne; one se suočavaju sa strahovima, krivicom i patnjom, kako bi došle do onog najdragocenijeg – samospoznaje. Taj simbolički preobražaj u samosvesnu individuu obezbedio im je status nove pojave u srpskoj dramskoj književnosti.

Popularizovanje feminističkih tema i promena statusa žene u društvu (makar i na formalnom planu, u smislu promene pogleda na pojave koje kritikuje feminizam, odnosno te pojave moderno društvo karakteriše kao negativne) – obezbedilo je stvaranje ovakvih ženskih likova i upravo zato su nam za njihovu analizu bile potrebne feminističko-antropološke teorije koje, bez obzira na paralelizam teorije drame i feminizma, mogu bliže, jasnije i preciznije da osvetle uticaj feminizma kao pokreta, te uticaj promene statusa žene u društvu na stvaranje ovakvih ženskih likova u savremenoj srpskoj drami. Takođe, značajno je to što su odabrani komadi ženskih dramskih pisaca što je omogućilo žensku perspektivu unutar umetnosti, a kako su autorke potvrdile (direktno ili indirektno) svoju svest o feminističkim problemima prilikom pisanja ovih drama, neosporno je da su feminističko-antropološke teorije odgovarajući instrument u ispitivanju njihovih umetničkih svetova.

## LITERATURA:

- Ajdačić, Dejan, Demonski hronotopi u usmenoj književnosti, *Projekat Rastko*, 2007, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/10038>, [12.2.2015.]
- Andrić, Dragoslav, *Dvosmerni rečnik srpskog žargona*, Topalović, Valjevo, 2005.
- Artuković, Kristina, *Performativnost u teoriji Judith Butler iz perspektive semiologije znanja*, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 2013.
- Asman, Alajda, O metaforici sećanja, *Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja*, 1999.
- Asman, Jan, *Kultura pamćenja*, Prosveta, Beograd, 2007.
- Bahovec, Eva, Feminizam i ambivalentnost: Simon de Bovoar, *Genero – časopis za feminističku teoriju*, Beograd, 2007.
- Bajić, Stanislav, *Stariji dramski pisci*, Matica srpska/Srpska književna zadruga, Novi Sad/Beograd, 1972.
- Batler, Džudit, Diskurzivna ograničenja pola, *Reč – Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, Beograd, 1999.
- Batler, Džudit, *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000.
- Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama „pola“*, Samizdat B92, Beograd, 2001.
- Beckermann, Bernard, *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, Drama Book Specialists, New York, 1970.
- Blagojević, Jelisaveta, Lončarević, Katarina, Posmoderni feminizam, *Uvod u rodne teorije*, Centar za ženske studije, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.
- Blagojević, Jelisaveta, S one strane binarnih opozicija: teorijska razjašnjenja pojma rod, *Genero časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, Beograd, 2006, 47-63.
- Bogavac, Milena, Dragi tata, *Otvorena arhiva nove drame*, 2011, [https://docs.google.com/document/d/1EfYRZEcU6n18gL-urngUG2n8xczYL1EiBFOrIZciW\\_c/edit?pli=1](https://docs.google.com/document/d/1EfYRZEcU6n18gL-urngUG2n8xczYL1EiBFOrIZciW_c/edit?pli=1), [18.11.2012].

- Bogavac, Milena, Tdž ili prva trojka, *Teatron – časopis za pozorišnu umetnost*, br. 123, Beograd, 2003, 123-159.
- Borić, Rada (ur.), *Pojmovnik rodne terminologije prema standardima Europske unije*, Biblioteka Ona, Zagreb, 2007.
- Branković, Maja, *Medijsko predstavljanje ženskog tela, zadovoljstvo telesnim izgledom i samopoštovanje kod devojaka*, Filozofski fakultet, Niš, 2013.
- Braunmiller, Suzan, Protiv naše volje: muškarci, žene, silovanje, *Ratni zločini silovanja*, ur. Zajović, Staša, Urošević, Miloš, *Žene u crnom*, Beograd, (Novi Sad : Artprint), 2013.
- Bugarški, Ranko, *Žargon*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2006.
- MacKinnon, Catharine, *Toward a Feminist Theory of the State*, Cambridge, Mass, Harvard, 1987.
- Butler, Judith, *Nevolje sa rodom*, Ženska infoteka, Zagreb, 2001.
- Crenshaw, Kimberlee, Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, *Feminist Theory and Antiracist Politics*, The University of Chicago Legal Forum, Chicago, 1989.
- Cvitanović, (Re)konstrukcija balkanskih identiteta kroz popularnu glazbu, *Migracijske i etničke teme* 25, 2009, 317–335.
- Ćopić, Sanja, *Priručnik o rodnoj ravnopravnosti i rodno zasnovanom nasilju*, [http://www.gendernet.rs/files/Publikacije/Publikacije/Prirucnik\\_o\\_rodnoj\\_ravnopravnosti\\_i\\_rodno\\_zasnovanom\\_nasilju\\_-\\_SUK.pdf](http://www.gendernet.rs/files/Publikacije/Publikacije/Prirucnik_o_rodnoj_ravnopravnosti_i_rodno_zasnovanom_nasilju_-_SUK.pdf), 2012. [12.12.2013.]
- Davis, Deirdre, The Harm Has No Name. Street Harassment, Embodiment and Africa America Women, *UCLA Woman's law journal*, 4 (2), 1994, 133-178.
- De Bovoar, Simon, *Drugi pol*, BIGZ, Beograd, 1982.
- Delač, Nataša, Fenomen i funkcija psovki. *Zbornik Filum*, Kragujevac, 2013, 453-463.
- Delač, Nataša, *Fenomen psovki u savremenoj srpskoj drami. Slučaj Milene Marković. Master*, (neobjavljeni master rad), Fakultet dramskih umetnosti, 2009.
- Deretić, Jovan, *Književnost 18. i 19. veka*, [http://www.rastko.org.rs/isk/isk\\_14.html](http://www.rastko.org.rs/isk/isk_14.html), [12.5.2015.].
- Divinjo, Žan, *Sociologija pozorišta*, BIGZ, Beograd, 1978.

- Duhaček, Daša, Rod i identitet, *Uvod u rodne teorije*, Centar za ženske studije, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.
- Dworkin, Andrea, *Our Blood: Prophecies and Discourses on Sexual Politics*, Harper and Row, New York, 1976.
- Đakovac, Aleksandar, Bigović, Radovan, *Leksikon Hrišćanstva, judaizma i islama*, Agencija „Matić“, Beograd, 2006.
- Đurić, Jelena, Identitet i interkulturalnost – Srbija kao mesto proimanja Balkana i (Srednje) Evrope, *Filozofija i društvo*, Beograd, 2008, 217-232.
- Eliacheff, Caroline, Heinich, Natalie, *Majke-kćerke, odnos utroje*, Prometej, Zagreb, 2004.
- Erikson, Erik, *Identitet i životni ciklus*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2008.
- Erjavec, Karl, Slovenija nije Blakan, već Srednja Evropa, *Tportal hr*, <http://www.tportal.hr/vijesti/svijet/402077/Hrvatska-ima-problema-s-izbjeglicama-poostrit-cemo-kontrolu-na-granici.html>, Zagreb, 2015 [11.2.2016.].
- Feletar, Dragutin, Postoji li uopće Blakan. Zablude nepostojećeg poluotoka, *Meridiani*, Samobor, siječanj 2010, 29-33.
- Frajd, Marta, *Istorija u drami – drama u istoriji*, Novi Sad/Beograd, Prometej/Sterijino pozorje/Institut za književnost i umetnost, 1996.
- Fridl, Ernestina, Spor o determinantama polnih uloga, *Antropologija žene*, ur. Papić, Žarana, Sklevicky Lidia, Biblioteka XX vek, Beograd, 2003.
- Fisher Seymour, *Development and Structure of the Body Image*, Vol. 1, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 1986.
- Friedan, Beti, *The feminine mystique*, W.W. Norton & Co., New York, 2001.
- Fuko, Mišel, *Istorija seksualnosti*, Karpos, Loznica, 2006.
- Galić, Branka, Stigma ili poštovanje? Reproductivni status žena u Hrvatskoj i šire, *Revija za sociologiju*, Vol. 37 No. 3-4, 2006, str. 149-164.
- Garland Tomson, Rozmari, Integrisanje invalidnosti, transformisanje feminističke teorije, *Žena i invalidnost*, 2014, <http://zena.invalidnost.net/index.php/sekcije/rod-i-invalidnost/375-integrisanje-invalidnosti-transformisanje-feministicke-teorije> [12.9.2014.]

- Glavač, Boris, *Psovke*, Prometej, Novi Sad, 2006.
- Goldman, Ema, *Anarhizam i feminizam: eseji*, Autonomni ženski centar, Beograd, 2001.
- Graimas, Algirdas-Julien, *Structural semantics: an attempt at a method*, University of Nebraska press, Lincoln, 1984.
- Gros, Elizabet, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, Centar za ženske studije i istraživanja roda, Beograd, 2005.
- Haraway, Donna, Manifest kiborga, *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, Beograd, 1995.
- Haravej, Dona, *Womenngo*, 1991,  
[http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s2/kibor.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html), [14.9.2014].
- Horna, Karen, *Neurotična ličnost našeg doba*, Grafički zavod, Titograd, 1970.
- Hristić, Jovan, *Eseji*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.
- Hristić, Jovan, *Pozorište, pozoriše II*, Prosveta, Beograd, 1982.
- Hunt, Mary, *Fierce Tenderness: A Feminist Theology of Friendship*, Cross road Press, New York, 1991.
- Ibersfeld, An, Čitanje pozorišta, *Kultura*, Beograd, 1982.
- Ignjatović, Jakov, *Odabrana dela*, knjiga IV, Budućnost, Novi Sad, 1987.
- Ignjatov-Popović, Ivana, *Likovi u srpskoj ekspresionističkoj drami*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2009.
- Irigaraj, Lis, Moć diskursa i podređenost ženskog, *Agon*,  
[http://www.agoncasopis.com/Broj\\_06/o%20poeziji/6\\_liz\\_irigaraj.html](http://www.agoncasopis.com/Broj_06/o%20poeziji/6_liz_irigaraj.html), 2010, [3.3.2015]
- Irigaraj, Lis, Spekulum – Svaka teorija subjekta je uvek bila prilagođena „muškom“, *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, Beograd, 1995, 59-72.
- Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985.
- Istar Lev, Arlin, Transrodna lezbejka, <http://transserbia.org/trans-populacija-mainmenu-26/transrodnost-mainmenu-29/70-transrodna-lezbejka-70>, *Gayten LGBT*, 2008, [23.11.2014.].

Jakšić, Jelena, Razlike u intelektualnom, emocionalnom i socijalnom razvoju adolescenata iz potpunih i nepotpunih porodica, *Godišnjak za sociologiju*, br. 3, 2004, 39-50.

Jarić, Vesna, Radović, Nadežda, *Rečnik rodne ravnopravnosti*, Uprava za rodnu ravnopravnost Ministarstva rada i socijalne politike Republike Srbije, Beograd, 2011.

Jezerkić, Vesna, Jovanov, Svetislav, *Predsmrtna mladost. Antologija najnovije srpske drame (1995-2005) (I deo)*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2006.

Jirgen, Habermas, Državljanstvo i nacionalni identitet, *Filozofska istraživanja*, godina 11, br.1, 1991, 137-155.

Jovanović, Bojan, *Sudbina i magija*, Prosveta, Beograd, 1997.

Jovanov, Svetislav, Rečnik drame i pozorišta, *Međučin – časopis za pozorišnu umetnost*, br. 1, 2014, 64-69.

Jovanov, Svetislav, Tragedija nacrtae aure, *Scena – časopis za pozorišnu umetnost*, br. 3-4, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2007, 117-138.

Jovićević, Aleksandra, *Uvod u studije performansa*, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Jug, Stephanie, Novak, Sonja, Antipoetika Ivane Sajko: Što ludilo, revolucija i pisanje imaju zajedničko?, *Sic – časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, br. 9, Zadar, 2014.

Jugović, Ivana, *Zadovoljstvo rodnim ulogama*, 2004, <https://bib.irb.hr/datoteka/213866.IvanaJugovic.pdf>, [10.5.2014.].

Karahasan, Dževad, *Dnevnik melankolije*, Vrijeme, Zenica, 2004.

Klajn, Ivan, i Šipka, Milan, *Veliki rečnih stranih reči i izraza*, Prometej, Novi Sad, 2006.

Kojić Mladenov, Sanja, Rod i umetnost, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.

Kostić, Laza, *Maksim Crnojević, Pera Segedinac*, Savremena administracija, Beograd, 1964.

Kovačević, Božidar, Stefan Stefanović i njegovo delo (predgovor), *Smrt Uroša Petog: tragedija u pet činova*, Prosveta, Beograd, 1951.

Krid, Barbara, Mračne želje: Muški mazohizam u horor filmu, *Ženske studije 8/9*, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske->

studije/zenske-studije-br-8-9/206-mracne-zelje-muski-mazohizam-u-horor-filmu, Centar za ženske studije, Beograd, 2015. [16.7.2015.].

Kristeva, Julia, Motherhood According to Giovanni Bellini, in *Desire a Language: A semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

Lazarević, Sanja, Simbolička geografija Balkana: granični prostor u engleskim i američkim putopisima 1835–1909, *Kulturna prožimanja: antropološke perspektive*, Balkanološki institut SANU, Beograd, 2013, 51-63.

Lehmann, H.T., *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd, 2004.

Levi-Stros, Klod, Kulinarski trokut, *Kritika*, sv. 4, Zagreb, 1970, 167-175.

Ležajić, Milica, Abortus – od pčelinjeg voska do savremenih metoda, *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, prir. Adriana Zaharijević, Centar za ženske studije, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, 2008.

Lokar, Joža, Seksualni poremećaji, *Psihijatrija*, ur. Dušan Kecmanović, Medicinska knjiga, Beograd/Zagreb, 1989.

MacKinnon, Catharine, *Only Words*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1993, 121-122.

MacKinnon, Catharine, *Toward a Feminist Theory of the State*, Cambridge, Mass, Harvard, 1987.

Maravić, Manojlo, Izvođenje ženskog identiteta u konceptualnoj umetnosti, *Vojvođanski art direktorijum*, <http://www.vojvodina.com/art/> [12.10.2014.].

Marić, Damir, Feminizam i pornografija, *Zeničke sveske – časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijagnostiku*, 2006, 283-300.

Marjanović, Petar, *Jugoslovenski dramski pisci XX veka*, Akademija umetnosti, Novi Sad, 1985.

Marjanović, Petar, *Srpski dramski pisci XX stoleća*, Akademija umetnosti/Fakultet dramskih umetnosti, Novi Sad/Beograd, 1997.

Marković, Milena, *Drame*, LOM, Beograd 2012.

Matijević, Nikolina, Kapor Stanulović, Nina, Milojević, Ivana, Psihoanalitički femnizam, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.



Medenica, Izgubljena generacija, *Vreme*, 2002,  
<http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=328268>, [20.11.2014.].

Medenica, Urbana Virdžina, *Vreme*, 2006,  
<http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=447354> [18.5.2014].

*Metzler Lexicon Literatur-und Kulturtheorie*, Batler Džudit (Judith Butler, 1956- ),  
Stuttgart, 2001, <http://karposbooks.com/dzudit-batler-biografija.htm>, [10.6.2015.].

Mijatović, Marija, Žene između privatnog i javnog, *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, prir. Adriana Zaharijević, Centar za ženske studije, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, (Novi Sad: Artprint), 2008.

Milačić-Vidojević, Dragojević, Stigma i diskriminacija prema osobama s mentalnom bolešću i članovima njihovih porodica, *Specijalna edukacija i rehabilitacija*, Vol. 10, br. 2, Beograd, 2011, 319-337.

Milinčević, Vaso, *Srpska drama do Nušića*, Rad, Beograd, 1985.

Milinković, Milesa, Rod i invalidnost, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.

Milojević, Ivana, Kiberfeminizam, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011a.

Milojević, Ivana, Tri talasa feminizma, istorijski i društveni kontekst, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011b.

Mitscherlich Margarete, Interview, *Emma*, 2010, <http://www.emma.de/artikel/ein-gespraech-margarete-mitscherlich-ich-bin-uralt-265137> [18.5.2013.].

Mršević, Zorica, *Rečnik osnovnih feminističkih pojmova*, IP „ŽarkoAlbulj“, Beograd, 1999.

Nenić, Iva, Matrica koja obećava? Predstavljanje i učešće žena u popularnoj kulturi, *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, prir. Adriana Zaharijević, Centar za ženske studije, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, (Novi Sad: Artprint), 2008.

- Nikčević, Sanja, Pomodna je kontroverznost besmilsena, *Vijenac* 336, 2007, <http://www.matica.hr/vijenac/336/Pomodna%20je%20kontroverznost%20besmilsena/> [11.6.2015.]
- Nikolić Ristanović, Vesna, Rod i nasilje, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.
- Omeragić, Merima, Da li je moguća de/balkanizacija rodova? Kažnjene progovaraju, *Sarajevske Sveske* br. 41-42, Sarajevo, 2013.
- Ortner, Sherry, Is female to male as nature is to culture? In M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1974, pp. 68-87.
- Ortner, Šeri, Žena spram muškarca kao priroda spram kulture?, *Antropologija žene*, ur. Papić, Žarana, Sklevicky, Lidia, Biblioteka XX vek, Beograd, 2003.
- Pančić, Teofil, Dar, svest, poezija i drama, *Vreme*, 2012, <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1090606> [10.5.2010.].
- Papić, Žarana, Sklevicky, Lidija, *Antropologija žene*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2003.
- Papić, Žarana, *Sociologija i feminizam. Savremeni pokret i misao o oslobođenju žena i njegov uticaj na sociologiju*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1989.
- Parker, Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora, London, 1981.
- Pejčić, Aleksandar, Uloga u Svetu. Svet u ulozi: građanske drame Branislava Nušića, *Psihologia Mediana*, 2015, 177-191.
- Pejtman, Kerol, Bog je čoveku dao pomagača, *Ženske studije – časopis za feminističku teoriju*, Beograd, 1995, 91-111.
- Pejtman, Kerol, Polni ugovor, *Womenngo*, 2001, <http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/feministicka94/pejtman/sadrzaj%20pejtman.htm>, [16.9.2014.].
- Pekić, Borislav, *Izabrane drame I*, Laguna, Beograd, 2014.
- Pelević, Maja, Deca u formalinu, *Otvorena arhiva nove drame*, 2003, <http://nova-drama.org.rs/otvorena-arhiva-nove-drame/>, [18.11.2012].
- Pelević, Maja, Kako izaći iz Diznilenda, *Elektronske novine*, 2009, <http://www.e-novine.com/index.php?news=27382>, [18.5.2014.].
- Pelević, Maja, Ler, *Scena*, br.4, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2004.

- Pelević Maja, Možda smo mi Miki Maus, *Scena 3-4*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2007, 117-138.
- Perišić, Bukvić, Žene i psihologija, *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, prir. Adriana Zaharijević, Centar za ženske studije, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, (Novi Sad: Artprint), 2008.
- Perović, Vanda, Anarhistički feminizam, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.
- Pfister, Manfred, *The theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- Pinker, Steven, *The Stuff of Thought*, Penguin Group, USA, 2007.
- Popović, Aleksandar, *Drame*, Verzalpress, Beograd, 2001.
- Popović, Dragana, Duhaček, Nađa, Rod i obrazovanje, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.
- Popović, Miodrag, *Romantizam III*, Nolit, Beograd, 1972.
- Prieto, Laura, Sherry B. Ortner. Making Gender: *The Politics and Erotics of Culture*. *H-Net Reviews*, Boston: Beacon Press, 1996, 1-2.
- Prop, Vladimir, *Morfologija bajke*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2012.
- Putnik, Radomir, Zamišljenost Aleksandra Popovića, *Bela kafa i druge drame*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1992.
- Ralf, Šnel, *Leksikon savremene kulture*, Plato, Beograd, 2006.
- Relph Edward, *Place and Placelessness*, Pion, London, 1976.
- Repišti, Selman, Sadizam i mazohizam ili sadomazohizam: konceptualna i empirijska razmatranja, *Antropologija 10*, sv. 3, Sarajevo, 2010.
- Ristić, Stana, Diskurs psovki u srpskom jeziku, *Diskurs i diskursi*, ur. Vera Vasić, Filozofski fakultet, Novi Sad, 2010, 195-214.
- Rječnik LGBTIQ pojmova, *Kontra*,  
[http://www.kontra.hr/cms/index.php?option=com\\_content&view=article&id=42%3Arjek-lgbtiq-pojmova&Itemid=56&lang=hr](http://www.kontra.hr/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=42%3Arjek-lgbtiq-pojmova&Itemid=56&lang=hr) [12.12.2013.].
- Romčević, Nebojša, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2004.

- Rosaldo, Mishelle, *The Use and the Abuse of Anthropology, Signs*, N5, University of Chicago, USA, 1980.
- Rosaldo, Mishelle, *Woman, culture and society*, Stanford University Press, Stanford, 1974.
- Rubin Gejl, *Trgovina ženama: Beleške o političkoj ekonomiji polnosti, Antropologija žene*, ur. Papić, Žarana, Sklevicky, Lidia, Biblioteka XX vek, Beograd, 2003.
- Rupčić, Tijana, *Femnizam i ambivalentnost, Afirmator –časopis za umetnost i društvena pitanja*, 2012, <http://afirmator.org/feminizam-i-ambivalentnost-pise-tijana-rupcic/>, [15.5.2014.].
- Savić, Svenka, Mitro, Veronika, *Psovka u srpskom jeziku*, Futura publikacije, Novi Sad, 1998.
- Savić, Svenka, *Žena skrivena jezikom medija, Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, Čigoja štampa, Beograd, 1998.
- Sekulić, Nada, *Francuski poststrukturalni feminizam, Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.
- Selenić, Slobodan, *Antologija savremene srpske drame*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1977.
- Seligman, Martin, *Helplessness: On Depression, Development and Death*, W.H. Freeman, San Francisco, 1975.
- Simović, Ljubomir, *Drame*, Stubovi kulture, Beograd, 2002.
- Slijepčević, Pero, *Kritika i publicistika*, Svjetlost, Sarajevo, 1980.
- Spasić, Ivana, *Feminizam i sociologija svakodnevnog života, Filozofija i društvo*, Br. 22/23, Beograd, 2003, 151-169.
- Spence, J. T., Deaux, K. & Helmreich, R. L., *Sex roles in contemporary american society, The handbook of social psychology*, Vol 2, Random House, New York, 1985.
- Stefanović-Pavlović, Nataša, Petrović, Stevan, *Dvojstvo žene, Psihijatrija danas*, br. 2, Vol 37, Institut za javno zdravlje, Beograd, 2005, 335-347.
- Stevanović, Jasmina, *Reproduktivna prava u Srbiji, Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, prir. Adriana Zaharijević, Centar za ženske studije, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, (Novi Sad: Artprint), 2008.

- Stojanović Dragana, Viktimizacija žena kroz prizmu rodne neravnopravnosti u tradicionalnom i savremenom kontekstu, *Pedagoška stvarnost*, godina LIX, broj 4, Pedagoško društvo Vojvodine, Novi Sad, 2013, 593-603.
- Stojanović, Jovica, *Seks i kultura*, Čigoja štampa, Beograd, 2011.
- Timotijević, Milena, Prostitucija na feminističkoj političkoj agendi, *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, prir. Adriana Zaharijević, Centar za ženske studije, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, (Novi Sad: Artprint), 2008.
- Todorova, Maria, *Imaginarni Balkan*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2010.
- Todorović, Dragana, Rod i seksulanost, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.
- Todorović, Milorad, Kompleks muškosti – od realne diskriminacije do nesvesne realizacije, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, (43-2), 2013, 197-212.
- Tomić, Svetlana, *Realizam i stvarnost: nova tumačenja proze srpskog realizma iz rodne perspektive*, Alfa univerzitet, Beograd, 2014.
- Trebješanin, Žarko, *Leksikon psihoanalize*, Nova knjiga, Podgorica, 2005.
- Trebješanin, Žarko, Stereotip o ženi u srpskoj kulturi, *Nova srpska politička misao*, posebno izdanje, Beograd, 2002.
- Zaharijević, Adriana, *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Centar za ženske studije, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, (Novi Sad: Artprint), 2008,
- Zaharijević, Adriana, *Osvajanje prava glasa u engleskoj: Postajanje građaninom u sistemu privatnog i javnog*, doktorska disertacija, Fakultet političkih nauka, Beograd, 2013.
- Zaharijević, Adriana, Radikalni feminizam, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.
- Zajović, Staša, Urošević, Miloš, *Ratni zločini silovanja*, Žene u crnom, Beograd, (Artprint, Novi Sad) 2013.
- Zangen, Britta, *Our Daughters must be Wives: Marriageable Young Women in the Novels of Dickens, Eliot, and Hardy*, Peter Lang, Frankfurt, 2004.

Zoječevska, Cvetanka, Kao u životu, *Vest*, Skoplje, 2003,  
<http://www.pozorje.org.rs/2003/predstava2.htm>, 2003, [18.5.2013.].

Žigo, Ivana Rosanda, Žene kao dramatičarke i žene kao dramske junakinje – komparativna analiza suvremene hrvatske i najnovije srpske dramske književnosti, *Sarajevske sveske 41-42*, 2004, <http://sveske.ba/en/content/zene-kao-dramaticarke-i-zene-kao-dramske-junakinje-%e2%80%93-komparativna-analiza-suvremene-hrvatske>, [12.5.2015.].

Živanović, Aleksandar, *Rječnik različitosti*, Grafid, Banja Luka, 2010.

Živić, Ivan, Performativne karakteristike roda subverzija identiteta u filmu 'Marble Ass' Želimira Žilnika, *Diskrepancija*, V, br. 9, Beograd, 2004.

Valić Nedljković, Mapiranje mizoginije u Srbiji: Diskursi i prakse (II tom), *Komunikacija*, Uredila Marina Blagojević, AŽIN – Asocijacija za ženske inicijative, Beograd, 2005,  
[http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLVIII\\_4/06/html\\_ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XLVIII_4/06/html_ser_lat) [12.12.2013.]

Valić Nedeljković, Rod i mediji, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad, 2011.

Vasiljević, Lidija, Feminističke kritike pitanja braka, porodice i roditeljstva, *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, prir. Adriana Zaharijević, Centar za ženske studije, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, (Novi Sad: Artprint), 2008.

Višnjić, Jelena i Mirosavljević, Mirjana, Problem reprezentacije roda u medijima, *Neko je rekao feminizam, Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, prir. Adriana Zaharijević, Centar za ženske studije, Beograd: Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, (Novi Sad: Artprint), 2008.

Volk, Petar, *Pisci nacionalnog teatra*, Muzej pozorišne umetnosti, Novi Sad, 1995.

Vujanović, Ana, Drama bez scene: hrapave konceptualizacije dramske produkcije novih autora u Srbiji, *Scena*, Novi Sad, 2004a,  
<http://www.pozorje.org.rs/scena/scena404/19.htm> [15.4.2013.].

Vujanović, Ana, *Razarajući označitelj performansa*, SKC, Beograd, 2004b.

Waterlow, Lucy, Did the feminists burn their bras for nothing? Majority of British women would pick being a housewife over having a career, *Daily mail*, 2013, <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2324926/Majority-British-women-pick-housewife-having-career.html>, [3.3.2015.].

## PRILOZI

Tabela konfiguracija „Paviljoni“ I deo

Konfiguracija	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Likovi																		
Mala												1	1					
Džiga			1			1		1		1	1	1	1					
Macan			1			1		1		1		1		1			1	
Knez	1	1							1						1		1	
Lepa		1							1						1			
Ćera														1			1	
Ćopa																		
Dobrića				1	1		1									1		1
Ljudmila					1		1									1		1
Lopov 1																		
Lopov 2																		
Gustina konfiguracije	0,09	0,2	0,2	0,1	0,2	0,2	0,2	0,2	0,2	0,2	0,1	0,3	0,2	0,2	0,2	0,2	0,3	0,2

Tabela konfiguracija „Paviljoni“ II deo

Konfiguracija	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
Likovi																	
Mala					1	1		1		1		1			1		1
Džiga					1	1		1		1		1			1		1
Macan					1	1		1		1		1			1		1
Knez		1	1	1													
Lepa		1		1					1		1			1		1	
Ćera				1					1		1			1		1	
Ćopa						1		1		1		1			1		1
Dobrića	1						1						1				
Ljudmila	1						1						1				
Lopov 1	1						1						1				
Lopov 2	1						1						1				
Gustina konfiguracije	0,4	0,2	0,1	0,3	0,3	0,4	0,36	0,4	0,2	0,4	0,2	0,4	0,4	0,2	0,4	0,2	0,4



Tabela konfiguracija „Šine“ I deo

Konfiguracija	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Likovi										
Debil	1			1						
Junak	1			1			1	1	1	1
Gadni	1			1		1			1	
Devojčica	1	1	1							
Psiholog				1						
Laka						1				
Zarobljenica									1	1
Medicinska sestra										
Pecaroš 1										
Pevaroš 2										
Domorodac 1					1	1				
Domorodac 2					1	1				
Veseli			1				1			
Masni			1							
Gustina konfiguracije	0,33	0,08	0,25	0,33	0,2	0,33	0,2	0,1	0,25	0,17

Tabela konfiguracija „Šine“ II deo

Konfiguracija	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Likovi									
Debil					1	1			
Junak	1	1		1		1		1	
Gadni	1			1	1	1			
Devojčica									
Psiholog									
Laka									
Zarobljenica	1	1	1	1					1
Medicinska sestra								1	
Pecaroš 1							1	1	
Pevaroš 2							1	1	
Domorodac 1									
Domorodac 2									
Veseli			1						1
Masni									
Gustina konfiguracije	0,25	0,2	0,17	0,25	0,2	0,25	0,2	0,33	0,2

Tabela konfiguracija „Ler“ I deo

Konfiguracija	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Likovi																		
Vukan	1	1	1			1	1		1	1	1	1		1		1	1	1
Una	1	1		1	1	1		1		1		1	1	1	1		1	
DJ								1										
Dejana							1											
Deda Šmeker				1											1			
Cica		1	1													1		
Gustina konfiguracije	0,3	1	0,3	0,3	0,2	0,3	0,3	0,3	0,2	0,3	0,2	0,3	0,2	0,3	0,3	0,3	0,3	0,2

Tabela konfiguracija „Ler“ II deo

Konfiguracija	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Likovi																		
Vukan	1	1					1	1			1	1					1	1
Una	1			1			1		1	1		1	1	1	1			1
DJ			1	1					1								1	1
Dejana						1					1		1		1	1		
Deda Šmeker			1	1														
Cica					1	1												
Gustina konfiguracije	0,3	0,2	0,3	1	0,2	0,3	0,3	0	0,3	0,2	0,3	0,3	0,3	0,2	0,3	0,2	0,3	0,5

Tabela konfiguracija „Ler“ III deo

Konfiguracija	37	38	39	40	41	37
Likovi						
Vukan				1	1	
Una	1	1	1		1	1
DJ	1	1				1
Dejana						
Deda Šmeker						
Cica						
Gustina konfiguracije	0,3	0,3	0,2	0,2	0,3	0,3

Tabela konfiguracija „Deca u formalinu“ I deo

Konfiguracija	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Likovi																		
Mia	1						1	1	1	1	1	1		1	1	1		1
Srđan	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1		
Ikar			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1	1	1
Bantu			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1		
Taša					1			1		1		1	1		1	1		
Gustina konfiguracije	0,4	0	0,4	0,6	0,8	0,6	0,8	1	0,8	1	0,8	1	0,8	0,4	0,4	1	0,2	0,4

Tabela konfiguracija „Deca u formalinu“ II deo

Konfiguracija	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Likovi																		
Mia	1	1	1		1		1	1					1					1
Srđan			1	1	1	1	1	1	1	1				1		1	1	1
Ikar	1	1	1	1		1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1
Bantu			1	1		1	1			1				1	1	1	1	1
Taša	1						1											
Gustina konfiguracije	0,6	0,4	0,8	0,6	0,4	0,6	1	0,4	0,2	0,6	0,2	0,4	0,2	0,6	0,4	0,6	0,8	0,6

Tabela konfiguracija „Deca u formalinu“ III deo

Konfiguracija	37	38	39	40	41	42	43	44
Likovi								
Mia		1	1	1	1	1	1	1
Srđan	1		1	1	1			1
Ikar	1	1	1		1			
Bantu	1	1	1		1			
Taša							1	
Gustina konfiguracije	0,6	0,6	0,8	0,4	0,8	0,2	0,4	0,4

Tabela konfiguracija „Dragi tata“ I deo

Konfiguracija \ Likovi	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Mali	1	1		1	1	1	1			1	1	1			1	1		
Bane					1		1			1	1	1						
Filip														1	1	1	1	
Crni											1							
Aja																1	1	
Ksenija																		1
Marina		1	1															
Socijalna radnica																		
Poštar						1	1	1										
Gustina konfiguracije	0,11	0,22	0,11	0,1	0,2	0,2	0,3	0,1	0	0,2	0,33	0,2	0	0,11	0,22	0,3	0,22	0,1

Tabela konfiguracija „Dragi tata“ II deo

Konfiguracija \ Likovi	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Mali	1									1			1	1		1	1	
Bane	1							1		1	1						1	
Filip			1				1	1	1				1	1				
Crni																1		
Aja			1				1	1	1				1					
Ksenija	1	1																
Marina					1	1												
Socijalna radnica						1												
Poštar																		
Gustina konfiguracije	0,33	0,11	0,22	0	0,1	0,2	0,2	0,3	0,2	0,2	0,1	0	0,3	0	0	0,22	0,2	0

Tabela konfiguracija „Dragi tata“ III deo

Konfiguracija \ Likovi	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54
Mali		1			1	1	1		1	1	1			1				1
Bane					1	1	1		1	1		1			1		1	
Filip			1					1							1		1	
Crni										1	1			1				1
Aja			1					1							1			
Ksenija																		
Marina	1	1																1
Socijalna radnica																		
Poštar						1												
Gustina konfiguracije	0,1	0,22	0,22	0	0,22	0,3	0,2	0,2	0,2	0,3	0,2	0,1	0	0,2	0	0	0,22	0,3

Tabela konfiguracija „Dragi tata“ IV deo

Konfiguracija \ Likovi	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
Mali	1		1	1						1	1	1	1					1
Bane	1										1	1	1	1				
Filip	1				1	1										1	1	
Crni	1															1	1	
Aja																1		
Ksenija						1												
Marina	1						1	1	1									
Socijalna radnica				1				1		1	1		1					
Poštar																		
Gustina konfiguracije	0,56	0	0,11	0,22	0,11	0,22	0,1	0,2	0,1	0,2	0,3	0,2	0,3	0,11	0	0	0,22	0,11

Tabela konfiguracija „Dragi tata“ V deo

Konfiguracija	73	74	75	76	77
Likovi					
Mali			1	1	1
Bane					
Filip					
Crni					
Aja					
Ksenija	1				
Marina					
Socijalna radnica				1	
Poštari	1				
Gustina konfiguracije	0,2	0	0,1	0,22	0,1

Tabela konfiguracija „Tdž ili prva trojka“ I deo

Konfiguracija \ Likovi	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Nina		1	1			1	1	1						1	1	1	1	1
Marko		1	1	1	1	1		1						1	1	1	1	1
Mravke		1	1			1								1	1	1	1	1
Nik					1	1										1		1
Mala Nina	1										1							
Mali Marko	1										1							
Mali Mravke	1										1							
Gustina konfiguracije	0,4	0,4	0,4	0,1	0,3	0,6	0,1	0,3	0	0	0,4	0	0	0,4	0,4	0,6	0,4	0,6

Tabela konfiguracija „Tdž ili prva trojka“ II deo

Konfiguracija \ Likovi	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
Nina			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Marko			1	1	1		1	1			1				
Mravke			1	1		1	1							1	
Nik										1	1	1			
Mala Nina	1														
Mali Marko	1														
Mali Mravke	1														
Gustina konfiguracije	0,4	0	0,4	0,4	0,3	0,3	0,4	0,3	0,1	0,3	0,4	0,3	0,1	0,3	0

Tabela konfiguracija „Brod za lutke“ I deo

Konfiguracija	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Likovi																	
Mala sestra	1																
Alisa		1															
Snežana					1	1	1	1	1	1							
Zlatokosa											1	1	1	1			
Palčica															1		
Princeza																1	1
Žena																	
Veštica																	
Majka	1																
Velika sestra	1	1															
Tata medved												1	1	1			
Mama medved												1	1	1			
Medvedić											1	1		1			
Orao																	
Orlić																	1
Uča			1	1	1		1	1		1							
Pospanko				1	1	1	1			1							
Ljutko			1	1	1	1	1	1	1	1							
Žabac															1		
Lovac																1	1
Ivica																	
Marica																	
Gustina konfiguracije	0.14	0.09	0.09	0.14	0.18	0.14	0.18	0.14	0.09	0.18	0.09	0.18	0.14	0.18	0.09	0.09	0.14

Tabela konfiguracija „Brod za lutke“ II deo

Konfiguracija	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
Likovi															
Mala sestra															
Alisa															
Snežana															
Zlatokosa															
Palčica															
Princeza	1	1	1												
Žena				1											
Veštica						1		1	1	1		1		1	1
Majka															
Velika sestra															1
Tata medved															
Mama medved															
Medvedić															1
Orao				1											
Orlić	1	1													
Uča															
Pospanko															
Ljutko															
Žabac															1
Lovac		1	1												1
Ivica					1	1	1	1		1	1	1	1	1	1
Marica					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Gustina konfiguracije	0.09	0.14	0.09	0.09	0.09	0.14	0.09	0.14	0.09	0.14	0.09	0.14	0.09	0.14	0.32

Tabela konfiguracija „Pomorandžina kora“ I deo

Konfiguracija	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Likovi																	
Ona	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
On		1							1				1			1	
Zrela						1				1					1		
Problematična						1				1					1		
Ljudi u klubu		1															
Mladi bračni par								1									
Žene na ulici																	
Gustina konfiguracije	0.14	0.43	0.14	0	0.14	0.43	0.14	0.29	0.29	0.43	0.14	0.14	0.29	0.14	0.43	0.29	0.14

Tabela konfiguracija „Pomorandžina kora“ II deo

Konfiguracija	18	19	20	21	22	23	24
Likovi							
Ona	1	1	1	1	1	1	1
On							
Zrela	1						
Problematična	1						
Ljudi u klubu							
Mladi bračni par							
Žene na ulici				1			
Gustina konfiguracije	0.43	0.14	0.14	0.29	0.14	0.14	0.14



Tabela konfiguracija „Možda smo mi Miki Maus“ I deo

Konfiguracija	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Likovi																		
On		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Ona		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Mladić sa rancem			1															
Devojka sa kapom			1												1	1		
Muškarac u 30-im					1					1	1							
Devojka sa kosom							1			1								
Devojka sa pivom							1	1										
Žena sa detetom													1			1		
Muškarac sa štapom																		1
Žena u bundi																		1
Gustina konfiguracije	0	0,2	0,4	0,2	0,3	0,2	0,4	0,3	0,2	0,3	0,4	0,2	0,3	0,2	0,3	0,4	0,2	0,4

Tabela konfiguracija „Možda smo mi Miki Maus“ II deo

Konfiguracija	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Likovi																		
On	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Ona	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Mladić sa rancem		1						1	1					1				
Devojka sa kapom													1					
Muškarac u 30-im															1			
Devojka sa kosom																1		
Devojka sa pivom						1											1	
Žena sa detetom										1								1
Muškarac sa štapom								1										
Žena u bundi				1														
Gustina konfiguracije	0,2	0,3	0,2	0,3	0,2	0,3	0,2	0,4	0,3	0,2	0,3	0,2	0,3	0,3	0,3	0,3	0,3	0,3

Tabela konfiguracija „Možda smo mi Miki Maus“ III deo

Konfiguracija	37	38	39
Likovi			
On	1	1	1
Ona	1	1	1
Mladić sa rancem			
Devojka sa kapom			
Muškarac u 30-im			
Devojka sa kosom			
Devojka sa pivom			
Žena sa detetom			
Muškarac sa štapom	1		
Žena u bundi		1	
Gustina konfiguracije	0,3	0,3	0,2

Tabela konfiguracija „Crvena“

Konfiguracija	
Likovi	1
Ona	1
Lilit	1
Eva	1
Dr	1
Gustina konfiguracije	1

## Summary

### **WOMAN DRAMA AND (MALE) SOCIETY. THE STATUS OF A WOMAN IN SOCIETY AND ART IN THE CASE OF DRAMAS BY MILENA MARKOVIĆ, MAJA PELEVIĆ AND MILENA BOGAVAC**

Status of female characters, even though not interpreted as a reflection of social reality, seeks to examine the relationship between factuality and fiction. Female characters and the world of drama are aesthetic transformation of the author, but with the strong influence of what is happening in the "real" world. Three authors, Milena Marković ("Pavilions, or Where I Am Going, Where I Come from and What's for Dinner", "God Had Mercy on Us – Tracks" and "The Doll Ship"), Maja Pelević ("Out of Gear", "Children in Formalin", "Orange Peel" and "Maybe We Are Mickey Mouse") and Milena Bogavac ("Dear Daddy", "Tdz or A First Three Pointer" and "Red, Sex and Consequences"), on the one hand, they form the specific female characters who are often victims of the system in which they are, on the other hand, the heroine in their works can be free and self-conscious despite the system. The worlds of these authors are designed according to stereotypes, patriarchal law and are based on the gender issue, and as such represent a significant material for interpretation of the position of female characters.

This paper attempts to, by analysis of the characters and their discourse, map their most striking elements which will then be interpreted with the help of relevant terms operated by feminism and woman anthropology. The aim of this study is to indicate how stereotyping, phallocentrism, androcentrism, patrocentrism work in the field of drama, and to examine the reasons why the author decided for certain identity such as the identity of butch woman, woman as a sexual object or women-lovers. Also, one of the questions is why the identities of women that are desirable from the perspective of patriarchy are more numerous, while the identities of emancipated women occur rarely and appear to be insufficient.

When taking the subject of female characters of female drama writers, there is the possibility to carry out an investigation, including a female perspective – perspective which is undeniably important for feminist theories and women's studies.

In the final consideration, it is noticed that the new female identities are only actualization of existing women's identities registered in the chapter concerning the tradition of female identity in Serbian drama during the first half of the 19th century to the 80s of the twentieth century. Also, it is identified that identities are mutually interwoven which confirms the idea of identity categories performativity. Finally, the paper proved the hypothesis that androcentrism is present in the analyzed dramas as an indication of the repressive situation of female characters in relation to the position of men, which confirms that with the dramas by Milena Marković, Maja Pelević and Milena Bogavac we can identify the characteristics of male society in which the status of female characters is mostly the result of the dominant (male) order.

Keywords: *status of female characters, contemporary serbian drama, feminism, female identity, androcentrism, patriarchy...*