

Jelena MARINKOV¹Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultetUniverzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultetUDK
821.163.41.09-2 Марковић М.

ANTIBAJKA, ANTIINICIJACIJA I LUTKA: REPREZENTACIJA ŽENSKE POZICIJE U DRAMI MILENE MARKOVIĆ *BROD ZA LUTKE*²

APSTRAKT U ovom radu nastojaćemo da analiziramo način na koji je tematizovana svojevrsna antiinicijacija protagonistkinje drame *Brod za lutke* u svet odraslih, u svet hegemonije maskuliniteta. Proces kroz koji junakinja prolazi može se smatrati antiinicijacijskim i oličen je u naslovnoj metafori broda za lutke. Smenjivanjem fabularnih etapa kojima se parodira žanr bajke, strukturiranih variranjem tipskih situacija, dijaloga ispunjenih žargonom i songova, formira se zaplet kroz koji (ne) napreduje glavna junakinja, Žena. Oštra, surova banalizacija služi demistifikovanju i razobličavanju uobičajenih ženskih uloga i pozicija.

Ključne reči: drama, Milena Marković, *Brod za lutke*, žena, bajka, inicijacija, radikalni feminizam, telesnost, umetnica

1. ANTIBAJKA

U okvirima poetike postmodernizma kao književnog perioda obeležnog nepredvidivošću, metapozicioniranošću, isticanjem rubova, nedovršenošću, pluralizmom, eksperimentalnošću i neregularnošću, nastale su autentične i provokativne drame Milene Marković. Unutar takozvane postdramske forme kojom se služi dramaturškinja primetan je uticaj dram-

1 E-mail: j.marinkov.93@gmail.com

2 Tekst je nastao u okviru naučno-istraživačkog rada na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu, gde je autorka angažovana kao stipendistkinja Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

skog stvaralaštva Aleksandra Popovića, Ljubomira Simovića, Milice Novković, Dušana Kovačevića; parodiranje, travestiranje, inkorporiranje elemenata burleske, manipulisanje dramskim vremenom i prostorom nalikuje postupcima primenjenim u dramama Svetislava Basare; takođe, uočljiv je uticaj Brehtovog epskog teatra i teatra apsurdna, prevashodno Ežena Joneska. U dramama Milene Marković stapaju se disparatni elementi avangardnog nasleđa, poznomodernističkih drama i popularne kulture. Naglašavajući disperzivnost i procesualnost teksta i scenskog dela, Milena Marković oblikuje glasove koji progovaraju o sistematskom urušavanju društva.

Autorka u dramski diskurs uvodi govor svakodnevice, žargon, urbani i ulični govor. Posebnu vrednost i funkciju imaju songovi,³ specifičnog spoja lirizma i brutalno devastirajućih iskaza, kao i jezik korporealnosti izražen u gestovima i telesnim ekscjesima likova. Diskurs drame *Brod za lutke*, izrazito radikalna u pogledu rušenja svih verbalnih inhibicija, sačinjavaju kratke i sažete replike snažnog retoričkog zamaha. Stil koji odlikuje intenzivna metaforizacija, kompozicioni diskontinuitet i fragmentarnost, isticanje telesnosti i ginocentrička perspektiva potvrđuju da je dramski diskurs Milene Marković moguće dovesti u vezu s varijantama ženskog pisma.

Struktura radnje drame *Brod za lutke* je rudimentarizovana, uzročno-posledične veze karakteristične za aristotelovsku konceptualizaciju dramskog razvoja u potpunosti su olabavljene. Dramska radnja postoji, ali nije izgrađena po principima tradicionalne dramaturgije, te *Brod za lutke* svakako pripada tipu antiaristotelovske drame.⁴ Segmentiranje celine uzrokuje neophodnost zauzimanja odstojanja i otežanu recepciju, iziskujući od čitaoca/čitateljke odnosno gledaoca/gledateljke da zauzme kritičku poziciju i da aktivno učestvuje u formiranju i promišljanju poruka, u čemu se može prepoznati paralela između postmodernističkih žanrova i modusa izražavanja.

3 Vera Kopicl, istražujući funkciju songa, ukazuje na to koliki značaj za formiranje drama Milene Marković ima „jezik poezije koji ona [Milena Marković – prim. aut.] uvodi u svoj dramski tekst u specifičnoj performativnosti songa u kojoj ta poezija funkcioniše i tako dekonstruiše samu dramsku formu” (Kopicl 2016).

4 „Termin antiaristotelovska drama pokriva doduše dosta raznorodne pojave, no čini nam se da se nećemo prevariti ako kao zajednički imenitelj tog pojma uzmemo prisustvo onih prosedea koji primoravaju gledaoca da se zainteresuje više za značenje, za sam proces stvaranja značenja, no za голу priču” (Miočinović 1981, 16).

vanja, pre svega historiografske metafikcije, i Brehtovog epskog teatra.⁵ Relativna samostalnost dramskih epizoda ne odgovara tradicionalnoj dramskoj shemi, te je među segmentima, analogno pojedinim bajkama, na čijim se žanrovskim konvencijama zasniva ova drama, moguće prepoznati nekoliko tokova, povezanih transformišućom junakinjom i elementom nanošenja štete: „Svako novo nanošenje štete ili povrede, svaki nov nedostatak stvara nov tok” (Prop 1982, 100).

Smenjivanjem fabularnih etapa kojima se parodira žanr bajke, strukturiranim variranjem tipskih situacija, dijaloga ispunjenih žargonom i songova, formira se zaplet kroz koji (ne) napreduje glavna junakinja, Žena. Dodeljivanjem junakinji određenih uloga, koje kao da se odvijaju u drami i na pozornici mehanizmom dvostruke igre, impliciraju se bespomoćnost i potreba za muškim spasiocima kao socijalno konstruisana svojstva koja za cilj imaju poricanje ženske individualnosti i femininog identiteta. Ironizacijom stereotipa latentno prisutnih u tradicionalnom žanru kritikuje se zasnivanje egzistencije na vrednostima patrijarhalnog društva, koje impliciraju manje ili više prikrivenu mizoginiju.

Parodija žanra u kontekstu drame Milene Marković predstavlja afirmaciju van-centra ironičnim tretmanom pozicija koje podležu opresivnom delovanju centara. Publika se poziva da preispita sopstvenu pozicionalnost i da razmotri rubne položaje, u čemu se otkriva bliskost postmodernističkih podsticaja i Brehtove koncepcije efekta očuđenja:

„Za umetnike i za njihovu publiku, parodija uspostavlja dijaloški odnos između identifikacije i distance. Poput Brehtovog *Verfremdungseffekt*-a, parodija nastoji da distancira i, istovremeno, da uključi i umetnike i publiku u saučesničku hermeneutičku delatnost” (Hačn 1996, 70).

Dramska fantastika u *Brodu za lutke* zasnovana je na preuzimanju obrazaca likova, matrice postavljenih situacija i hronotopičnosti iz bajki, te se trivializacijom i izvrtanjem navedenih elemenata postiže destruiranje, gotovo

5 „I historiografska metafikcija i epski teatar primaoca dovode u paradoksalan položaj, i iznutra i spolja, i saučesnički i kritički: treba da budemo zamišljeni i analitični, pre nego pasivni ili nepromišljeno emfatični” (Hačn 1996, 362).

travestiranje žanra. „Autorka ovom strategijom postiže izrazito jak efekat parodije i apsurdna, a sam žanr postaje predmet metagovora” (Kopić 2016). Neobično je već to što se u okviru jednog književnog roda metapozicionira drugi književni rod u vidu izokrenutog žanra, koji se već samim inkorporiranjem u dramu dekonstruiše, prelazeći u kategoriju antižanra.

Transformacije junakinje drame *Brod za lutke* jesu Mala sestra, Alisa, Snežana, Zlatokosa, Palčica, Princeza, Žena, Veštica. Neprestanim transformacijama junakinje poriču se jedinstvenost i monolitnost dramskog lika i naznačuju nekongruentnost između individualnosti lika i njegove funkcije. Dramaturškom napomenom shodno kojoj različite uloge igra ista glumica postiže se ironizacija u koncipiranju likova preuzetih iz bajki. Isti efekat dobija se i ironičnim kvalifikovanjem likova: Medvedić – „fin dečko i otac Ženinog deteta”, Patuljci – „družina od zla oca i gore majke, siročići, narkomani, bludnici, proleter”. Svojevrsnim karikiranjem likova koji su u bajkama idealizovano koncipirani ne postiže se samo parodija žanra već uspostavljanje dublje kritičke podloge. Grotesknim perpetuiranjem funkcija iz bajki destruiše se žanr, ali zadržano je značenje bajke kao inicijalnog polja izgrađivanja percepcije sveta, ravnoteže snaga i odnosa. Podržavajući tradicionalnu postavku rodni uloga i pozicija i oponašajući primenu strategija isključivanja, Milena Marković univerzum antibajke i dekanonizaciju tradicije povezuje s kritičkim aktiviranjem društvene svesti.

U kontekstu strukturalističkog proučavanja narodnih bajki Vladimira Propa podrazumeva se da „bajka često jednake radnje pripisuje raznim likovima” (Prop 1982, 27). U drami *Brod za lutke* smenjuju se protivnici i oblića junakinje, dok delokruzi ostaju stabilni. Takođe, u antibajkovnim epizodama drame realizuju se tek nekolike funkcije u odnosu na sistem kompozicionih elemenata koji se, prema Propovoj teoriji, mogu ostvariti u narativu: junak napušta kuću (XI), junaku se izriče zabrana (II), protivnik pokušava da prevari svoju žrtvu kako bi je osvojio ili ovladao njenom imovinom (VI), žrtva dopušta da bude prevarena i time nehotice pomaže neprijatelju (VII). Opseg delokruga takođe je ograničen na delokruge junaka i protivnika (štetnoćine), i, uslovno rečeno, delokrug pošiljaoca. Iako se junakinja neprestano transformiše, a protivnici smenjuju, njihove funkcije ostaju istovetne. Suprotno postavci prema kojoj delokrug tačno odgovara liku, delokruzi junakinje i protivnika u *Brodu za lutke* podeljeni su na nekoliko likova. De-

lokrug pošiljaoca otelotvoren je u likovima roditelja i sestre, kao i Medinih roditelja, dok je indikativno odsustvo delokruga pomoćnika, što je još jedan od izrazitih signala destruiranja bajkovnog žanra. Protivnik se služi nagovaranjem, lažima, manipulacijom, postavljanjem zabrana, čije kršenje u bajci obično inicira radnju, međutim, u ovoj antibajci zabrane uglavnom ne bivaju prekršene, jer da bi zabrana bila prekršena, mora postojati individualna sloboda. „Obično se na kraju bajke nevolja preokreće u sreću. Oteta careva kći sretno se vraća s ženikom, otjerana pastorka vraća se s bogatim darovima i često poslije toga stupa u brak” (Prop 1990, 76). U drami *Brod za lutke* muško-ženski odnosi u potpunosti su deromantizovani, kao što se demistifikuje tradicionalna institucija braka, a naročito se problematizuje rodno zasnovano nasilje.

„Bajka voli sve što je ekstremno, a naročito ekstremne kontraste” (Liti 1994, 38), i autorka svoju junakinju smešta u kontekst ekstrema, apsurdnog sveta u kome se protagonistkinja „šeta” iz jedne ekstremno teskobne situacije u drugu. U bajkama nema nagoveštaja reagovanja na fizički ili psihički bol, lik u bajci „nije čovek koji misli i oseća, već samo obična figura, koja niti sama postavlja svoj cilj, niti je pak u stanju da ga sopstvenim snagama i naporima postigne” (Liti 1994, 60). Junakinja ove drame nije, međutim, samo figura – ona stari, ispoljava zbunjenost, nesigurnost, usamljenost, krivicu, bol. Ona je izolovana, ali ne i privilegovana. Oštra, surova banalizacija situacija u kojima je žena izložena ponižavanjima služi demistifikovanju i razobličavanju uobičajenih ženskih uloga i pozicija.

2. ANTIINICIJACIJA

Shodno antropološkom stanovištu Arnolda van Genepa (Arnold van Gennep), život svakog pojedinca sastoji se od velikog broja inicijacijskih promena, više ili manje sublimiranih pod naslagama modernizacije, a ovi prelazi nalaze se i u korenu bajkovnog žanra. Junakinja drame se epizodnim kontrainicijacijama udaljuje od bajkovnog ideala umesto da mu se približava; iako se u svakoj epizodi nalazi u izmenjenoj ulozi, nepovoljne okolnosti samo bivaju produbljene. Obred prelaza⁶ posuvraćen je u ovoj drami – ju-

6 „Van Genep obrede prelaza definiše njihovom zajedničkom osnovnom shemom: to su obredni nizovi ili sklopovi tročlane strukture koju, po-

nakinja se većito nalazi na ivici, na rubu prelaza, i čak i da uviđa uzaludnost pokušaja prilagođavanja tradicionalnoj matrici, svaki otpor bio bi strogo sankcionisan. Junakinju zatičemo u različitim etapama obreda prelaza, a ono što je karakteristično jeste da je ona, ma u kojoj se inicijacijskoj fazi zatekla, nestabilno pozicionirana. U skladu s Van Genepovom klasifikacijom obreda prelaza,⁷ a shodno fazi u kojoj se neofiti nalaze, može se reći da junakinja drame *Brod za lutke* stupnjevito prolazi kroz sve tipove prelaznih faza, što je moguće utvrditi prostim praćenjem razvoja radnje iz scene u scenu: dešavanja u scenama *Kolibić* i *Put* predstavljala bi deo preliminarne faze, u scenama *Šuma* i *Zlatokosa i tri medveda* junakinja se nalazi u međustanju liminacije, dok bi u dramskim scenama koje slede (*Močvara*, *Gnezdo*, *Tamni vilajet*) stupila u postliminarnu fazu, s tim što u završnoj sceni, nazvanoj *Ivica i Marica*, Veštica ima funkciju medijatora jer vodi neofite kroz liminarnu fazu. U ovoj sceni Veštica ima delokrug darivaoca, neuspešnog, doduše, jer je u njenoj završnoj replici iskazana želja da privremenom smrću i ponovnim rođenjem iznova prođe kroz obred inicijacije, ovog puta drugačije i uspešnije. Kako primećuje Vladimir Prop,

„vještica-otmičarka koja nastoji skuhati ili ispeći djecu, i vještica-darivateljica koja ispituje i nagrađuje junaka – nisu jedna cjelina. Ali one, ujedno, nisu ni dvije potpuno različite figure koje objedinjuje samo ime” (Prop 1990, 173).

Veštica iz drame *Brod za lutke* predstavlja spoj otmičarke i darodavke, odnosno smenjuje se u tim ulogama, stereotipno pozitivno orijentisana ka Ivici, a neprijateljski raspoložena prema Marici.

Linijom dramske radnje, ukoliko se izuzme poslednja scena, ispoljava se ekonomska, emocionalna i mislena nesamostalnost junakinje; ona kao

stojanim redosledom, čine: (1) obredi koji znače odvajanje od prethodne sredine ili stanja (*rites de separation*); (2) obredi koji se svode na sam čin prelaza ili se protežu na kraće ili duže međustanje priprema, izolacije, i sl. (*periodes de marge*); (3) obredi prijema u novu društvenu sredinu, odnosno priključenja novoj zajednici, prisajedinjenja božanstvu, totemu i sl. ili čak poistovećenja sa njim (*rites d'agregation*)” (Loma 2005, XIX).

7 „Predlažem da se preliminarim nazivaju obredi odvajanja od prethodnog sveta, liminarnim obredi sprovedeni u toku prelaznog stanja, a postliminarnim obredi prijema u novi svet” (Van Genep 2005, 25).

da se iznova posuvraćuje u inicijalnu fazu upitne dovoljnosti i vrednosti, fazu dokazivanja i proveravanja. Proces kroz koji junakinja prolazi može se smatrati antiinicijacijskim i oličen je u naslovnoj metafori broda za lutke. Ova metafora može označavati separaciju od delova sebe o kojima odlučuju drugi, a sve pod prisilom odrastanja i imperativom preuzimanja nametnutih društvenih uloga. Metafora je ideološka, s obzirom na to da potcrtava tradicionalni, patrijarhalni sistem vrednosti unutar koga se rodne pozicije formiraju u kontekstu falocentrizma. Prilikom konstruisanja ove metafore autorka se ironično osvrće na psihoanalitička uopštavanja, ističući relativnost i protežnost društvene konstruisanosti, koja seže u rano detinjstvo, oblikujući „lutke”, koje će kad-tad biti „potrošene” i otplutati u brodiću. Junakinjina društvena pozicija se menja, ali ona ne dobija socijalni status koji joj pripada, već se njene metamorfoze odvijaju u skladu s očekivanjima socijalnog okruženja i u skladu s replikom koju izgovara Mama Medved – „Ti ćeš se potruditi da te mi volimo” (Marković 2014, 144), što je stav koji isključuje svaki pokušaj subverzije.

Van Genepovo određenje liminalne izolacije u ovako pervertiranoj postavci obreda prelaza posuvraćeno je u semantičko polje marginalizovanosti⁸ bez mogućnosti autentičnog i relevantnog uklapanja u kolektiv. Žena nikad ne može biti primljena u patrijarhalnu zajednicu kao ravnopravna članica i u tom smislu osuđena je na ciklično ponovljene pokušaje inkorporacije, iznova ostajući na rubu, odnosno ne mogući da napusti liminalnu poziciju, što je u vezi s ritualnom smrću, odnosom sakralnog i profanog i opozicijom čisto/nečisto. Žena je sinonim za večitu ambivalentnost kad je reč o formiranju identiteta u patrijarhalnim konstelacijama sveta: „Liminalna bića nisu ni tu ni tamo; ona su negde između, između položaja određenih i propisanih zakonom, običajima, konvencijama i ceremonijalom” (Loma 2005, XXIII).

Epizoda s patuljcima na brutalan način ilustruje sistemski falocentrizam i seksualnu eksploataciju žena. Ova scena nastala je po uzoru na epizodu

8 „Osoba ili grupa koja se nađe u tom međuprostoru, odnosno u tom prelaznom stanju, biva na kraće ili duže vreme odvojena od svoje sredine, nalazi se, kako to Van Genep kaže, na margini (fr. *marge* „rub, ivica”), s tim što se ovde ne radi o društvenoj marginalizovanosti, skrajnutosti, nego o izolaciji, privremenom izdvajanju iz ljudske zajednice, za kojim sledi reinkorporacija u staru ili prijem u novu društvenu sredinu” (Loma 2005, XXI).

iz bajke u kojoj je izgnana devojka, tzv. „sestrica”, prihvaćena u zajednicu šumske kuće: „Ona ili je oteta ili, u drugim verzijama, dolazi dobrovoljno ili slučajno; ona kod braće vodi kućanstvo i poštovana je; ona živi s braćom kao sestra” (Prop 1990, 189). U drami *Brod za lutke* Snežana je privremeno vlasništvo patuljaka – narkomana, kriminalaca, probisveta i podvođača. U songu u čijem podtekstu je dečja pesmica „Deset ljutih gusara” žena je si-negdohalno svedena na ruke, kolače i oralni seks, odnosno na elementarnu funkcionalnost zadovoljavanja muških potreba i nagona:

PATULJCI *hoćemo ruke da nas grle*
 hoćemo kolače
 hoćemo da nam popušiš
 ponekad
 mi ne tražimo mnogo
 to svaki čovek mora da ima
 ponekad (Marković 2014, 131).

U svetu ove antibajke žena ne može imati vrednost sama po sebi nego tek u usporedbi s muškarcem, kako kaže Uča: *ona nije moja žena, ona je moj čovek* (ibid., 129). Uprkos tvrdnjama o tobožnjem uvažavanju, kojima se samo prikriva duboko ukorenjeno osećanje superiornosti, žena je vezana isključivo za domen kuhinje i spavaće sobe, o čemu svedoči i Učino ironizovano rezonovanje o banalnom pitanju pranja sudova: *Ko će da opere sudove? To su teorije o jebenim sudovima. To su izlaganja od čuku vremena, koje normalan čovek ne može da drži u sistemu duže od dva minuta* (ibid.). Pritom, žene Patuljaka su i „sudopere” i seksualne radnice, baš kao i Snežana, koju nazivaju „mladom picom”, „mesom”, „žgepcem bepcem” „pilicom”, koja će da kuva kafu i da seksualno zadovoljava alegorijski koncipirano „loše društvo”, da posluži kao infantilni izvor zabave i objekat seksualne eksploatacije, što su pogodbe na koje otuđena devojčica svojevolejno pristaje: *Ti si ko lutka. Ti si žgebac, ali si i lutka* (ibid., 136).

Junakinjina (samo)svest fiksirana je u svetu bajki, a bilo kakva autorefleksija paralizovana je, blokirana, dovođenjem do potpunog samouniženja: „Ja mislim da ne vredim” (ibid., 153). Apсурd je naglašen pozicioniranjem junakinje u groteskne priče s „lošim” završetkom. Drama je konstruisana kroz ciklično

ponavljanje situacija, gradiranih kumulacijom junakinjinog iskustva i njenim starenjem, pri čemu protagonistkinji izmiče osvešćenje snage sopstvene femininosti. Maskulinističku hegemoniju izgrađuje društvo i na svaku naznaku mogućeg narušavanja poretka zdušno staje u njegovu odbranu, potčinjavajući vladajućem konceptu neosvešćene žene, nesamostalne i isfrustrirane. Devojčica koja se bez naznaka samosvesti i asertivnosti obrela u svetu hegemonije maskuliniteta izrasta u ogorčenu i usamljenu staricu. Na zamračenim horizontima prikrivene ili otvorene mizoginije u restriktivnom društvu patrijarhalnog tipa, žena se osvešćuje tek nakon brojnih i teških razočaranja.

3. LUTKA

Svetozar Marković, jedan od pionira borbe za ravnopravnost žena i muškaraca, kritikujući društveni sistem unutar koga se zagovara potčinjenost žena, rezonuje: „Po svome položaju i obrazovanju ona je stvorenje daleko niže od čoveka, osuđena da bude ili sluškinja muževljeva ili šarena lutka i igračka” (Marković 1987, 66). Pominjanje lutke u kontekstu devetnaestovekovnog profeminističkog teksta svedoči o ukorenjenosti i rasprostranjenosti poistovećivanja žene s lutkom – osobom u malom, nedoraslom, infantilnom. Ovu predstavu pronalazimo i u postmodernističkom dramskom tekstu koji se umnogome oslanja na teorijsko-političke implikacije radikalnog feminizma; u drami *Brod za lutke* oštro se kritikuje paradoksalni i poražavajući zaključak: za ženu je prihvatljivo i poželjno da funkcioniše poput lutke. Pojednostavljujuće i degradirajuće stereotipno imenovanje žene lutkom, osobu ograničava na fenomen fizičke lepote ili pre na prilagođenost aktuelnim poimanjima lepote, s druge strane implicirajući nemost i nepokretnost i svodeći ženu na poslušnu stvar, objekat.

Postojanošću patrijarhalnih stereotipa koji podrazumevaju pasivnost u socijalnim odnosima i uklapanje žena u standarde rodnih uloga i obaveza iznova se potvrđuje muška supremacija. Pasivnost glavne junakinje dovodi do potvrđivanja stereotipa; postupkom simbolizacije ukazuje se na inertnost protagonistkinje, s obzirom na identifikaciju s bespomoćnim i naivnim junakinjama iz bajki, a jedina delatna figura koja simbolizuje Ženu, Veštica, zapravo je i sama produkt polarizovanih predstava žene u muškoj kulturi, zasnovanoj na binarnoj opoziciji anđeo/čudovište.

I u drugim dramama Milene Marković aktualizovano je surovo suočavanje s konceptom bića kao konstruktata socijalnog okruženja, pri čemu se u okvirima društvenih kategorija razotkrivaju poželjne uloge i muškog i ženskog roda. Fizičko i verbalno nasilje koje vrše muškarci u patrijarhalnom sistemu funkcioniše kao potvrđivanje posedovanja žena. Žena je s kritičkom distancom predstavljena kao stvorenje predodređeno da trpi nasilje: verbalno, fizičko, ekonomsko, psihološko. U dramama Milene Marković posebno je problematizovan ratni sistem vrednosti koji formiraju muškarci, aludiranjem na postjugoslovenski građanski rat, ali i na period postsocijalističke transformacije. Muškost kao socijalna kategorija u jednakoj meri kao i ženskost predstavlja konstrukt; vrednosti i norme muškog iskustva nisu esencijalne: „Ženske priče ,objašnjavaju, i čak proširuju' mušku, budući da socijalna i seksualna represija u autoritarnom društvu odslikava nacionalnu represiju, i prošlosti i sadašnjosti” (Hačn 1996, 130).

Dvostruki moralni standardi predstavljeni su putem obrta uobičajenih uloga u scenama s Lovcem i Orličem, s obzirom na to da se Žena okreće mlađem muškarcu, čime se suprotstavlja stereotipu, ali sasvim u skladu sa stereotipom dopušta i trpi Orlovo psihičko i fizičko maltretiranje, što ocrta njen put iliti „pad” od Princeze ka Ženi. Lovac i Orlić su privilegovani, dok je junakinja diskreditovana, u epizodi s Lovcem intelektualno, a u sceni s Orlom moralno i fizički; u svakom slučaju, ona trpi seksističko ponašanje. Patrijarhalni seksualni moral ženi osporava pravo na slobodno, neuslovljeno delanje. Posledice sistema dominacije nakon dugotrajnog odsustva izbora dovode do toga da Žena naizgled preuzima izbor u ograničenom opsegu antiinicijacijskog procesa, antibajkovnog narativa. Na primeru Veštice, koja, naposletku, prelazi sve granice, naizgled ih rušeći za sobom, pokazuje se da su očekivanja interiorizovana i da otežavaju autonomno izgrađivanje identiteta, dovodeći do nemogućnosti artikulacije sopstva i autodestruktivnih tendencija.

Za konstituisanje idejno-problemskog sloja drame *Brod za lutke* ključne su teorijske implikacije drugog talasa feminizma, odnosno radikalnog feminizma. Milena Marković se služi postupcima ironizacije, bukvalizacije i banalizacije, čak i cinizmom, ne bi li demaskirala tradicionalne rodne uloge i uticaj koji implementacija ovih funkcija ima na formiranje ličnosti. Tradicionalni koncepti braka i porodice sastavni su delovi društvene prakse

i korpusa očekivanja koji se nameće individuama već u periodu detinjstva. Služeći se karikiranjem relacija među junacima i pervertiranjem bajkovnih funkcija, Milena Marković upućuje na zaključak da se tokom socijalizacije u devojčice infiltrira osećanje bespomoćnosti, što je jedna od temeljnih teza radikalnog feminizma. U tekstovima i studijama feministkinja drugog talasa, baš kao i u ovom dramskom tekstu, insistira se na neophodnosti osveščivanja i radikalnih promena u sferi ličnog, time i političkog. Porodični sistem kao osnovnu jedinicu društva radikalne feministkinje smatraju izvorom usađivanja nazadnih patrijarhalnih postulata. Obrazac u vidu niza nepovoljnih pozicija bez izuzetka prenaplašen je u svrhu kritičkog ukazivanja, a unutar porodice kao „glavne ustanove” (Millett 2000, 33)⁹ inicijalno se uspostavlja socijalne i etičke norme. Šulamit Fajerston (Shulamith Firestone) ističe relativnost opresije, povezujući je s porodicom: „*Patrijarhalna porodica* najskorija je u nizu ‚primarnih’ društvenih organizacija, od kojih sve definišu ženu kao drugu vrstu zbog njene sposobnosti rađanja” (Firestone 1972, 74). Fajerston porodicu posmatra kao osnovu iz koje potiču društveni pritisci. Kejt Milet (Kate Millett) smatra da se u detinjstvu formiraju predstave o rodnim ulogama, svest o inferiorizaciji stiće se u pubertetu – otud adolescencijske krize, ali i brojni pokušaji integracije – da bi se u odraslom dobu žena „skrasila” i uglavnom pasivno pomirila sa zatečenim stanjem.¹⁰ Milena Marković u svoju dramu inkorporira radikalno feminističku kritiku tradicionalnog koncepta porodice, višestruko ilustrujući opresivno delovanje porodične institucije na rano formiranje ličnosti, ali i na docnije formirana očekivanja, koja opterećuju odrasle pojedince. Ilustraciju generisanja osećaja inferiornosti spram dečaka predstavlja dijalog majke i kćerki u

9 Milet koristi izraz *the chief institution*.

10 „Zbog naših društvenih okolnosti, muškarci i žene su zaista kulture za sebe i njihova su životna iskustva krajnje različita – i to je ono što je presudno. U celokupnom razvoju rodnog identiteta koji se odvija u detinjstvu imlicitno je prisutan skup predstava koje imaju roditelji, vršnjaci i kulturni milje o tome šta je prikladno za svaki rod kad je reč o temperamentu, karakteru, interesima, statusu, vrednosti, gestovima, i izražavanju. Svakog trenutka svog života dete zaključuje kako on ili ona mora razmišljati i ponašati se kako bi postiglo i udovoljilo zahtevima koje mu/joj rod postavlja. U adolescenciji, nemilosrdan zadatak usaglašavanja raste do kriznih razmera, uglavnom se smirivši i skrasivši u zreloom dobu” (Millett 2000, 31).

uvodnoj sceni drame *Brod za lutke*. Ukoliko majka smatra dečake superior-nijim od devojčica i neguje postojeće stereotipe, devojčice, na osnovu signala koje su primile iz najprisnijeg okruženja, i same u svojoj svesti mapiraju istovetna tumačenja:

VELIKA SESTRA Ko je bolji, dečaci ili devojčice?
 MAMA Dečaci su bolji.
 VELIKA SESTRA Ti više voliš dečake.
 MAMA Više. Oni manje lažu. (Marković 2014, 122).

Odrastanjem i stupanjem u svet odraslih, empatija i senzitivnost se eliminišu jer se u maskulinistički koncipiranom svetu smatraju znakom slabosti. Nasuprot tome, uspostavlja se sistem baziran na moralnom licemerju, na vrednovanju materijalnih dobara, čime se otvara prostor za banalizaciju života. U pogledu dominacije površnosti i nedostatka etičkih orijentira ilustrativan je song koji peva Velika Sestra, a citirani dijalog svedoči o ljubomori, odnosu rivalstva, o nedostatku empatije i ljudskosti unutar porodice, kao i o međusobnom diskreditovanju žena, čak i u okvirima uže zajednice:

VELIKA SESTRA Ti ne znaš da se paziš.
 ALISA Nauči me.
 VELIKA SESTRA Što bih ja tebe učila bilo šta? Uvek ti je bilo lakše (ibid., 128)

Devastirajuća iskustva stečena u porodici kao represivnoj instituciji koja interiorizuje i implodira društvene konvencije u individualnost nastavljena su i u narednom pokoljenju, kada je junakinji najpre onemogućena uloga majke, a potom joj je zabranjeno da se ponovo reproduktivno ostvari.

4. MEDINO SEME JE DOBRO

Junakinjino materinstvo, kao i njeno sopstvo, određeni su kao lažni, neautentični, a njena krv, njen fluid, kao loša. Cikličnost procesa upućuje ka postojanju zatvorenog modela, kalupa koji se ne sme narušiti, nekmoli prevazići:

„Da li je moguće da je na Zapadu, u naše vreme, žensko telo konstruisano ne samo kao nedostatak ili odsustvo, već još složenije, kao manjak, nekontrolisano curenje tečnosti; kao bezoblični tok; kao viskoznost, zamka, lučenje sekreta; ne toliko nedostatak falusa koliko nedostatak samo-sadržanosti – ne kao naprsli ili porozni sud, poput naprslog broda, već bezobličnost koja guta svaku formu, poremećaj koji pretili da ugrozi ceo poredak?“ (Gros 2005, 281).

Odlika žene je besadržajnost, ona postoji poput prazne, bezoblične ljuštore, poput nedefinisanog fluida, kako Gros navodi – poput naprslog broda, što implicira nedovršenost, procesualnost, načetost. Kao takva, žena se nikako ne može uklopiti u čvrst sistem koji nalaže strogo poštovanje normi i celovitost, te se javljaju različite strategije pokoravanja ženskog funkcionisanja. Jedna od strategija falocentrizma, razotkrivena u ovoj drami, sastoji se od okretanja žena jedne protiv druge, izazivanjem zavisti i ljubomore shodno maskulinističkom poimanju estetike ženskog tela, koje podrazumeva stereotipnu predstavu o idealnom ženskom telu kao lepom i mladom objektu. Ova strategija u skladu je s maskulinistički koncipiranim formiranjem predstava shodno binarnim opozicijama (muškost/ženskost, duh/telo, objektivno/subjektivno, kultura/priroda, aktivno/pasivno, mlado/staro) i stereotipnim, društveno konstruisanim i konvencionalnim predstavama o lepoti. Odnos rivalstva analogan stavu starije sestre prema mlađoj ogleđa se u replici koju Veštica upućuje Marici:

VEŠTICA Volim što me se plaše mlade devojke. Ti ne možeš da shvatiš koliko ja mrzim mlade devojke, i kad vidim da me se još uvek plaše i da češu zubiće na meni, ja pomislim... Jebem li ga, neću da ti kažem. Mnogo sam ja velika kučka za tebe
(Marković 2014, 173).

Scena između Žene i Orla odražava kompleksan odnos između zlostavljanja, fantazma i želje. Niz autoritarnih predstavnika hegemonog maskuliniteta u ovoj drami demonstriraju mušku potenciju i dominaciju, ali epizoda s Orlom ilustruje nerazrešivu opoziciju između pripadanja i seksualnosti, koja kod žena obično biva inhibirana, i muškarčeve grubosti i nasilja.

„Ženska seksualnost i ženske moći reprodukcije su određujuće (kulturne) karakteristike žena, a, u isto vreme, same ove funkcije ispostavljaju žene kao ranjive u potrebi za zaštitom ili posebnim tretmanom, kako to različito propisuje patrijarhat” (Gros 2005, 35).

Pored iluzorno-konstruisane ranjivosti i isključivo reproduktivne funkcije ženske seksualnosti, za patrijarhalno viđenje ženske telesnosti važna je i predstava o zagađenosti ženskog tela prljavštinom.¹¹ Epizoda s Lovcem i Orličem svedoči o patologiji odnosa shodno kojima je „jedina društveno vrednovana i priznata reprezentacija ženske seksualnosti ona koja se uklapa i usklađuje sa očekivanjima i željama izvesnih heteroseksualnih strukturisanja muške želje” (ibid. 280). I odnosi sa Patuljcima, Žapcem, Malim Medvedom takođe se mogu podvesti pod „seksploataciju” (Firestone 1972, 151). Agresija je naznačena već u uvodnoj scenografiji¹² i rečima koje Mama izgovara kao razbrajalicu (*boli boli trpi / boli boli trpi*), dok u sceni *Tamni vilajet* nasilje dobija najdrastičnije razmere. Orao Ženu maltretira, nipodaštava i obezvređuje pre svega na osnovu njene telesnosti: *Ti nemaš ni najnike. Počinju da ti ispadaju zubi. Kad ti se zagledam u oči vidim glave i glave unutra* (Marković 2014, 164). *Neko mora da ode* (ibid., 165), izgovara Žena na kraju scene, ali takođe se implicira da ona, apsurdno, ne odlazi.

Kad je reč o degradiranju na osnovu telesnog ispoljavanja, indikativna je scena *Zlatokosa i tri medveda*. Medvedići su malograđani, konzervativni i licemerni. Serijsko ponavljanje i održavanje patrijarhalne normiranosti ironično je reprezentovano uz referiranje na široko rasprostranjene stereotipe, generalizacije i skolnost ka osuđivanju. Sitničavost porodice Medveda fokusirana je na mebl fotelje, vrste šolja, pitanje krštenja. Antagonizam snaha–svekrva gravitira oko povlašćene muške osobe i potiče od patrijarhalne prirode i shvatanja o primarnosti onog što je maskulino: *Medina baka je bila*

11 „Pa ipak, paradoksalno je da razlika između ‚čiste’ i ‚nečiste’ žene ne potiče od bilo koje pretpostavke o nasleđenim zagađujućim svojstvima samo-zatvaranja ženske seksualnosti, nego je, naprotiv, funkcija količine, a u manjoj meri kvaliteta muškaraca sa kojima je ona već bila. Prema tome, ona se smatra zapravo nekom vrstom sundera ili kanala ‚prljavštine’ drugog muškarca” (Gros 2005, 273).

12 *Po zavesama igraju senke odraslih ljudi. U rukama imaju torbe, noževe, svinjske glave, vile...* (Marković 2014, 122).

jedna jako fina žena, sve me naučila. Ja sam došla sa sela i ja sam izdržavala među velikog dok nije završio fakultet (ibid., 142–143). Prividna jednakost polova u XXI veku uspostavlja se kao oblik hipokrizije koji ne isključuje potcenjivanje, predrasude, plitkoumnost, poštovanje nepisanih pravila i konvencija socijalnog života po svaku cenu, pri čemu norme, naravno, promovisu androcentrizam. Semena tečnost ima pozitivne konotacije, a mleko i menstrualna krv negativne, dok se krvarenje pri porođaju tumači kao emanacija stranog i zlog, stoga se porodilja u mnogim društvima izolovala:

„Dakle, ustanovljeno je da u ovom periodu žena biva izolovana, bilo zato što se smatra nečistom i opasnom, bilo zbog same činjenice da je trudna, koja je privremeno smešta u jedno fiziološki i društveno abnormalno stanje, te je stoga najprirodnije da se tretira kao i bolesnik, stranac itd.” (Van Genep 2005, 50).

Ovakav tretman ne biva transcendiran već se u sceni s Medvedima proširuje i nakon porođaja. Zlatokosa rađa dete koje ima neku vrstu posebnih potreba, iako u drami nije eksplicirano u čemu se sastoje detetove posebne potrebe. Bez obzira na to što je u pitanju muško dete, inače privilegovano u patrijarhalnim tipovima društva, simbolično imenovano Studen, ono se doživljava kao strano, drugačije, Drugo – bolesno, nečitavo, nenormalno, što se sve vezuje za telo majke. Reč je o paradoksalnom poimanju ženske (ne) moći delovanja: s jedne strane, ženu doživljavaju kao praznu posudu kojoj muškarac daje sadržaj i smisao, a s druge strane se smatra potpuno odgovornom kad je reč o invaliditetu deteta. Posmatranje žene kao „krivca” za rođenje deteta s posebnim potrebama u vezi je s poimanjem osoba s invaliditetom kao nečitavih i nedovršenih:

„Da li je pravo na izbor, u stvari, savremena eugenika? Prenatalni testovi, abortusi fetusa za koje se ustanovi da će deca imati invaliditet predstavljaju svojevrsnu poruku društva – *invaliditet se ne toleriše!*” (Milinković 2011, 392).

Tretiranje majke kreće se od drugorazrednog i manje vrednovanog ka stigmatizovanom i devijantnom, što vrhuni u „utešnoj” replici Mame Medveda upućenoj sinčiću: *Imaćeš ti pravu ženu i pravo dete* (Marković 2014, 147).

Žena koja rađa dete s posebnim potrebama posmatra se kao loša, nečista, zla, pri čemu se kvalifikativi preko predstava o majčinim telesnim tečnostima prenose i na dete, a navedeno se uopšte ne povezuje s muškim telesnim supstratima i supstancijalnim identitetom:

„Reprezentacija ženske seksualnosti kao nezadrživog toka, kao curenja povezanog sa onim što je nečisto, u paru sa idejom o ženskoj seksualnosti kao sudu, kontejneru, iznutra praznoj i po sebi nedostatnoj, ali koja se može spolja napuniti, omogućila je muškarcima da žene povežu sa infekcijama, bolešću, sa idejom upalnih truljenja, što se ne događa samo na genitalijama već na bilo kojoj, ili u svakoj tački ženskog tela” (Gros 2005, 285).

Žena se posmatra kao telo u dualistički usmerenom rezonovanju telo/duh i isključuje se mogućnost da telo može mapirati identitet, s obzirom na to da ono simbolizuje materijalno, animalno, nisko, dok je psihička unutrašnjost primarna i privilegovana. Uklanjanjem ove opozicione i degradirajuće postavke, postiže se da i telo progovori, jer „svi učinci dubine i unutrašnjosti mogu se objasniti u smislu upisivanja i transformacija telesne površine subjekta. Tela imaju svu moć objašnjavanja kao i duh” (ibid., 7).

5. ŽENE NEMAJU BAZU

Sfera kulture tradicionalno se doživljava kao muška sfera. Na polju kulture žene su neprestano izložene suspenziji i potiskivanju. Shvatanja o nekontrolisanoj ženskoj afektivnosti koja vodi u histeriju deluju kao strategija odbrane stava o povezanosti logocentrizma s falocentrizmom, koju je moguće tumačiti na podlozi fukoovske koncepcije uloga znanja i diskursa u mehanizmima moći. Tematski obuhvat drame *Brod za lutke* usložnjava se pozivom glavne junakinje. Tematizacijom položaja umetnice u falocentrički koncipiranom svetu pokazuje se da se ženska podređenost (fizička, ekonomska, intelektualna, kulturna, politička, profesionalna) podrazumeva, s obzirom na to da je junakinji onemogućeno da se ostvari na bilo kom planu.

Žabac u završnom rezimiranju, ironično ukomponovanom osvrtu na kraju drame, komentariše: *Žene ne treba da se bave umetnošću. To ih pojede, nemaju bazu* (Marković 2014, 180), pri čemu se misli na psihičku bazu, u

skladu sa Žapčevim psihoanalitičkim teoretisanjima u sceni *Močvara*, kao i povezivanjem ženskog kreativnog potencijala s Elektrinim kompleksom, manipulativnom mistifikacijom oličenom u tvrdnji da Palčicu muškarci njenih godina ne razumeju i da je ona impulsivno, iracionalno biće. Ipak, zahvaljujući seksualnim vezama sa Žapcem, a nakon toga i s Lovcem, junakinja doživljava uspeh i uzdizanje na društvenoj lestvici, ali to napredovanje tek je prividno, spoljašnje, fasadno. U Lovčevim obraćanjima uočava se bespoštedno degradiranje i lišavanje junakinje pozicije inteligibilnog i sposobnog bića:

Što bi radila? (ibid., 157);

Nemoj mnogo da misliš... (ibid.);

Ništa tebe ne čeka, to da ti je jasno. Sad ćeš da sedneš da radiš nešto gola, a ja ću da gledam i da uživam. Onda ću da te izmasiram, odavde dovde. Onda ću da ti napravim izložbu najveću do sada (ibid., 160).

„Žena nije samo slika, ona je slika seksualne privlačnosti” (Firestone 1972, 153) – to je uslov na koji Princeza/Žena pristaje, jer Žabac je „čuveni umetnik” a Lovac „mecena”.

Očekivanja kao proizvod društvene prakse oblikuju ispoljavanje polnosti, što za sobom povlači političku uslovljenost koja otkriva povezanost patrijarhalne ideologije i vlasti. Ukoliko se žena odvaži da nastupi slobodno, a ne u skladu sa sekundarnom pozicioniranošću, biće stigmatizovana: „U onim slučajevima kada je žena, umorna od gubljenja u muškoj igri, pokušala da učestvuje u kulturi na ženski način, ona je sputavana i pogrešno shvatana, nazivana od strane (muškog) kulturnog miljea ‚gospođom umetnicom’, tj. trivijalnom, inferiornom” (ibid., 159). S obzirom na to da „svaki iskorak iz dominantne i legitimne matrice o ulozi žene koji čini tradicionalno i konzervativno društvo podrazumeva neku vrstu sankcije, makar to bilo i nasilje” (Višnjić 2012, 144), može se reći da Žena umesto sankcija okoline bira izolaciju, što je autodestruktivni izbor kojim se sklanja od spoljašnjih regulacija, ali ne i od onih koje su interiorizovane. Kršenje svojevrsnog tabua rezultira izolacijom. „Tabu je zabrana, zahtev da se ‚ne čini’, da se ‚ne deštuje’. Psihološki on odgovara ne-htenju” (Van Genep 2005, 12), a junakinja, s obzirom na to da bira htenje i činjenje, biva suočena s neprijatnim

posledicama kršenja regulatornih normi, koje kulminiraju izopštavanjem.

Tipizovane situacije i predrasude dovedene su do apsurdna i oličene u pitanju koje ironično postavlja Lovac: „Ko tebe pita?” (Marković 2014, 161). Ženi je uskraćeno slobodno izražavanje misli i uverenja. Zabrana na upitanost konstituiše se kao metaforična situacija ženskih svetova. Sandra Gilbert i Suzan Gubar (Susan Gubar) stanje umetnice opisuju sintagmom *strepnja od autorstva*.¹³ Ističući značaj redefinisanja uslova socijalizacije, one naglašavaju da

„za razliku od svog muškog pandana, dakle, umetnica prvo mora da se bori protiv efekata socijalizacije zahvaljujući kojoj sukob sa voljom njenih (muških) prethodnika izgleda neizrecivo besmislen, uzaludan, ili čak – kao u slučaju Kraljice u ‚Snežani’ – samoponištavajući” (Gilbert i Gubar 1996).

Postavlja se pitanje ko je u ovoj drami subjekat, osoba koja treba da se izbori protiv naizgled samodefinišućih mehanizama društvenih identifikacija. Da li subjekat izražava težnju ili pasivnost? U ovoj drami nema nezavisnosti i slobode subjekta, identitet iznova biva poništavan, u skladu sa stanovištem An Ibersfeld (Anne Ubersfeld):

„U svakom slučaju možemo sa sigurnošću tvrditi da analiza aktancijalnog modela isključuje autonomiju subjekta: kada nam se učini da takva autonomija postoji, to samo može biti iluzija ili podvala redukcionističke ideologije” (Ibersfeld 1981, 94).

S obzirom na to da u ovoj drami hegemonija maskuliniteta ima ulogu adresanta nasuprot ženi kao objektu, zapravo nema prostora za realizaciju subjekta: „Jasno se vidi da mesto adresanta nosi ideološko značenje dramskog teksta” (ibid., 89). Shodno aktancijalnom pozorišnom modelu, udružena dva vida protivništva koja određuje An Ibersfeld, a prema kojima „protivnik je

13 Sandra Gilbert i Suzan Gubar *strepnju od autorstva* definišu kao „kore-niti strah da ne ume da stvara, da će je zato što nikada ne može postati ‚prethodnik’ čin pisanja izolovati i uništiti”. Delujući nasuprot i uprkos blumovskom konceptu *strepnje od uticaja*, književnica, time i umetnica „zaista deluje kao anormalni, neobjašnjivi, otuđeni, groteskni autsajder” (Gilbert i Gubar 1996).

protivnik subjekta” i „protivnik je protivnik subjektove želje”, funkcionišu i u drami *Brod za lutke*. Žena ne može da se ostvari kao subjekat, a uzaludni, pogrešno usmereni naponi rezultiraju situacionalnom repetitivnošću, samounižavanjem i samoponištavanjem neprilagođenog bića.

Licemerje prividne ravnopravnosti ženu smešta u iracionalne sfere ludosti i infantilizma ili pragmatički mod seksualne eksploatacije (i sama junakinja se zbunjeno pita: „Pa sve je zato, zar nije...”). Žapčeva konstatacija – „Žene ne treba da se bave umetnošću” – eksplicitno izražava vid profesionalne diskriminacije, ali istovremeno i reprezentacije *strepnje od autorstva* koja se ženama iznova nameće, i ne samo *strepnja od autorstva*, već i *strepnja od slobodnog bivanja ženom*. Žena se drznula da se bavi umetnošću i profesionalno ostvari, što rezultira izolovanošću. Bukvalizacija stereotipa o usedelici ilustruje produžetak propisanih oblika neposlušnog femininiteta; zaoštreni i umetnički transponovani vidovi društvenih reprezentacija u stvarnosti se formiraju, reprodukuju i iznova potvrđuju. Veštica je cinična, nesrećna, usamljena, isfrustrirana, alkoholičarka. Ona je i žrtva imaskulinizacije¹⁴: prilikom zavodjenja Ivice, ponavlja obrazac koji je Žabac primenio na njoj (*Volim što smo prešli na ti* [Marković 2014, 171]). Iz Veštičine neostvarenosti zjapi besmisao: *Ne mogu sad. A možda neću moći ni sutra. A možda svi umremo. I koga zaboje za radove* (ibid.). Žena je, međutim, diskreditovana i kao majka i kao umetnica, lišena poziva i lišena materinstva, javnog i privatnog, profesionalnog i ličnog. Začarani krug bola, agresije, ali i snage, uočljiv je u Veštičinom prizivanju Studeni, jer Studen je imenica ženskog roda, iako je reč o sinu. Veštica svoje dete vidi u nevidljivom i osetilnom, tek kao vihor, vetar koji dolazi s one strane ponovnog rađanja. Milena Marković „motiv reke koristi u *Brodu za lutke* da bi iskazala čežnju za ponovnim rođenjem koje može da se desi samo kroz smrt” (Kopcić 2016).

14 Pojam imaskulinizacije Džudit Feterli (Judith Fetterley) definiše na sledeći način:

„Iako je kastratorska kučka jedan od najupornijih književnih stereotipa, u kulturnoj stvarnosti ne dolazi do kastracije muškaraca od strane žena već do imaskulinizacije žena od strane muškaraca. Žene se, kao čitateljke, profesorkice i naučnice, uče da razmišljaju kao muškarci, da se identifikuju sa muškim stanovištem i da, kao uobičajen i legitiman, prihvate muški sistem vrednosti u kome je mizoginija jedan od centralnih principa” (Feterli 2002, 52).

Brod za lutke jeste brod za stare stvari, istrošene, lišene svrhe, stvari koje će biti zbrinute tek kad budu isplovile, tek s one strane reke. Veštica dostiže osvešćenost i gorko dramsko saznanje u prihvatanju sopstva tek na kraju drame, kad rezignirano priznaje: *Slobodan znači neko ko sledi sebe bez obzira na sve. Ja nisam slobodna* (Marković 2014, 175). Prostor slobode je prostor Studeni, koji će Veštica doći tek kroz privremenu smrt i ponovno rođenje, dakle, ponovljenu i uspešnu inicijaciju, kada će moći samu sebe da zbrine.

Drama Milene Marković *Brod za lutke* razotkriva i remeti ustaljene odnose moći i uobičajene reprezentacije žena. Variranjem antibajkovnog žanra autorka demonstrira brojne ekstremne situacije u kojima se junakinja drame nalazi, ostajući u području liminalne izolacije kad je reč o društvenoj pozicioniranosti. Ciklično ponavljanje značenjski upućuje ka zadržavanju unutar polja marginalizovanosti, gde je junakinja nestabilno pozicionirana i poistovećena s lutkom. Teorijske implikacije radikalnog feminizma dobijaju potvrdu na idejnom planu ove drame: tradicionalne, socijalno konstruisane rodne uloge uskraćuju ženama individualnu nezavisnost, nesputanu seksualnost i profesionalnu ostvarenost, zatvarajući ih unutar paradoksalnog kruga u kome se spajaju doživljaj besadržajnosti, ali i biološka moć uticaja na plod. Ponavljanjem tipizovanih situacija i predrasuda, autorka ukazuje na autodestruktivnost junakinje, koja se, nakon ponovljenih i neuspešnih inicijacija, ne uspevši da se ostvari u profesionalnoj sferi na način na koji je želela, samoizoluje, jer nepristajanje na društvene norme implicira stigmatizaciju i izopštavanje. Milena Marković dramom *Brod za lutke* ukazuje na rezistentnost sistema rodni uloga, koji direktno proističe iz patrijarhata, i simbolički oblikuje zahtev za radikalnom promenom. Preispitivanjem uverenja i otkrivanjem internalizovanih opresija, otkriva se da žene ne diskredituju samo muškarci, već one često nipodaštavaju i ugrožavaju jedna drugu, što je uočljivo na primerima Mame, Velike Sestre, Mame Medveda, odnosa Marice i Veštice, a sve pod uticajem vladajućeg androcentrizma i bez uvažavanja perspektive razlike, već isključivo u kontekstu posmatranja drugosti u nekome. „U pozorišnom tekstu ne postoji privilegovani glas koji bi bio glas dominantne ideologije: pozorište je po prirodi stvari decentrirano, konfliktno, u krajnjoj liniji osporavajuće” (Ibersfeld 1981, 111). Pozorište je prostor koji implicira polifoniju i policentričnost, dok je tekst *Broda za lutke* mesto susreta dramskih, ženskih i žanrovskih ambivalentnosti.

LITERATURA

- Feterli, Džudit. 2002. „O političkoj prirodi književnosti.” *Genero: časopis za feminističku teoriju* 1: 46–56.
- Firestone, Shulamith. 1972. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: A Bantam Book.
- Gilbert, Sandra, i Suzan Gubar. 1996. „Zaraza u rečenici: žena pisac i strepnja od autorstva.” *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju* 5/6. Dostupno na: <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-5-6/235-zaraza-u-recenici-zena-pisac-i-strepnja-od-autorstva>
- Gros, Elizabet. 2005. *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*. Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda.
- Hačn, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi.
- Ibersfeld, An. 1981. „Aktancijalni model u pozorištu.” U *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, 84–118. Beograd: Nolit.
- Kopicl, Vera. 2016. „Metajezik iščašenog žanra: postdramski tekst Milene Marković.” *Knjiženstvo, časopis za studije književnosti, roda i kulture* 6. Dostupno na: <http://www.knjizenstvo.rs/sr-lat/casopisi/2016/zenska-knjizevnost-i-kultura/metajezik-iscasenog-zanra-postdramski-tekst-milene-markovic#gsc.tab=0>
- Liti, Maks. 1994. *Evropska narodna bajka*. Beograd: Orbis.
- Loma, Aleksandar. 2005. „Misterija praga: obredi prelaza Arnolda van Genepa na pragu svoga drugog stoleća.” U *Obredi prelaza*, Arnold van Genep, VII–XL. Beograd: Srpska književna zadruaga.
- Marković, Milena. 2014. *Brod za lutke. Drame*. Beograd: LOM.
- Marković, Svetozar. 1987. „Je li žena sposobna da bude ravnopravna sa čovekom?.” U *Svetozar Marković: celokupna dela*, knjiga II, 63–71. Beograd: Narodna knjiga.
- Millett, Kate. 2000. *Sexual Politics*. Champaign: University of Illinois Press.
- Milinković, Milesa. 2011. „Rod i invalidnost.” U *Uvod u rodne teorije*, uredile Ivana Milojević i Slobodanka Markov, 383–396. Novi Sad: Mediterran Publishing.

- Miočinović, Mirjana. 1981. „Predgovor.” U *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, 9–40. Beograd: Nolit.
- Prop, Vladimir. 1982. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
- Prop, Vladimir. 1990. *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost.
- Van Genep, Arnold. 2005. *Obredi prelaza*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Višnjić, Jelena. 2012. „*Killing Me Softly*: izveštavanje štampanih medija o ženama žrtvama nasilja.” *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture* 16: 141–156. Dostupno na: <http://generojournal.org/downloads/genero-16-2012-pp-141-156.pdf>

Primljeno/Received: 28.06.2020.

Izmenjeno/Changed: 29.09.2020.

Prihvaćeno/Accepted: 15.10.2020.

Anti-fairytale, Anti-initiation and a Doll: Representation of the Female Position in Milena Marković's Play *Doll Ship*

Jelena MARINKOV

University of Belgrade
Faculty of Philology

University of Novi Sad
Faculty of Philosophy

Summary: In this paper, we will try to analyse the anti-initiation of the protagonist of the drama *Doll Ship* into the world of adults, into the world of the hegemony of masculinity. The process that the heroine goes through can be considered as anti-initiation and is embodied in the title metaphor of a doll ship. By changing the fable stages of a fairytale, varying typical situations, and by dialogues filled with jargon and songs, a plot is formed, through which the main heroine, the Woman, (does not) progress. Sharp, cruel banalization serves to demystify and expose common female roles and positions.

Keywords: drama, Milena Marković, *Doll Ship*, woman, fairytale, initiation, gender, radical feminism, corporeality, female artist