

Метајезик ишчашеног жанра: постдрамски текст Милене Марковић

Савремена српска драма обележена је у великој мери женским ауторским сензибилитетом, што не показује само присутност имена као што су Биљана Србљановић, Милене Марковић, Маја Пелевић, Милене Богавац итд., него и сама промена дискурса и форме драмског текста. Ове промене највидљивије су управо у драмама Милене Марковић: од фрагментарности до лиризма, од егзибиционизма перформанаса у телу класичног драмског патоса до кабареа историјске драме. Феминистичка теорија, критика и филозофија, а нарочито утопијски идеализам и радикални језик сајберфеминисткиња (Дона Харавеј), као и храброст преиспитивања граница сопствених теоријских постулата постфеминисткиња (Џудит Батлер), у овом тексту су платформа дијалога с текстовима Милене Марковић.

Кључне речи: драмски текст, декодирање жанра, постфеминизам, метатекстуалност, перформатив

Никада не гледам да погодим неки савремени контекст него се бавим поезијом. Мене много више занима експериментисање формом.

Милене Марковић¹

Разарање књижевних канона постаје само по себи битна одредница уметничких стратегија и важан део значењског поља женског писма, често и сама поента текста. Владислава Гордић Петковић у тексту *Женски гласови у савременој српској књижевности*² женско писмо дефинише као *напуштање оквира традиционалних модела, стилова и поступака зарад прихватања алтернативне и маргиналне позиције*. Неки теоретичари ће тај другачији, или нови *женски канон* видети и као осветљавање оног главног тока културе, али је свакако препознатљива и видљива стратегија позиционирања у односу на доминантан канон. И то не само у савременој књижевности, и не само у књижевности.³ Та отвореност и храброст према експерименту учиниће да савремена српска култура буде обележена управо женским дискурсом нарочито у уметности нових медија (перформанс, видео-арт)⁴ и драмској књижевности.⁵

У делу Милене Марковић можемо пратити све те промене кроз језик поезије који она уводи у свој драмски текст у специфичној перформативности сонга у којој та поезија функционише и тако деконструише саму драмску форму.

Историја, традиција и експеримент с формом и језиком у духу постмодернистичких трагања Александра Поповића, Роберта Вилсона (Robert Wilson), Саре Кејн (Sarah Kane)⁶ или Елфриде Јелинек (Elfriede Jelinek) преломљени су у тексту ове ауторке у својој истовременој присутности. Међутим, драматургија Милене Марковић није до краја огледалски сагласна ниједном од тих дискурзивних модела, да би истовремено била врстан прилог развоју истих, као и могући облик њихове деконструкције. Њен текст на сцени је јединствен; иако оставља утисак нестабилне конструкције у времену и простору због своје фрагментарне структуре изграђене од различитих текстова (песма, дијалог, сонг), ипак је то целовит текстуални организам заокружен попут песме, карактеристичан по знатно дубљем продору песништва у сам жанр драме од пуког експеримента са формом. То је свакако и траг суочавања и блискости Брехтовог епског и феминистичког театра, лиризма и фрагментарности постдрамског текста, метатекстуалности, али и претраживања једне посебне линије српске драмске традиције – Борисава Станковића, Александра Поповића, Љубомира Симовића.

Поетика Милене Марковић, подједнако у њеној поезији и драми, обележена је и стилским особеностима неоекспресионизма и неоромантизма, авангардног агонизма, врло јаким изразом тзв. „нових дивљих“, видљивом у избору тема и ликова из маргиналних друштвених група, у језику улице, панк култури, стилемама језичке поезије у експерименту са формом, идејом свакодневног позоришта⁷ из позиције *in-her-face* драме.

Поезија у контексту драматургије Милене Марковић

Ја себе замислијам првенствено као песника, па и моје драме имају форму песме у смислу комплетности и заокружености. Оне имају своју метрику и ритам.

Милене Марковић⁸

Иако по образовању драматуршкиња, Милене Марковић овај уметнички стејтмент доследно реализује не само објављивањем песничких књига него и у структури својих драмских текстова. Можемо чак говорити о некој врсти полижанровског

уметничког језика, односно о укрштању песничког и драмског у ткиву текста као некој врсти стратегије базиране на свести о њиховим жанровским могућностима. Грађење таквог ишчашеног жанра Милена Марковић реализује на неколико начина: преношењем песама из песничких збирки у драмски текст кроз сонг, деконтекстуализацијом и променом значења познатих матрица поп и турбо фолк културе, песмама инспирисаним контекстом драме... Сваки од ових начина води дијалог са историјом различитих поетика и коренспондира са стратегијама женског писма које се *игра жанровима и конвенцијама, користећи их као контрапункт канонским темама и поступцима*.⁹

Мада је Милена Марковић скоро паралелно објављивала збирке песама и драмске текстове, ретко се у њеном делу може пронаћи преклапање, у смислу дословног преноса стихова из песничке збирке у драмски текст. Такав поступак ауторка, на пример, користи када песму *реко моја речице* из збирке *Птичје око на тараби*¹⁰ користи и у драми *Шума блиста* као сонг МАЈЧИЦЕ, који певају драмски ликови девојака.

Кроз употребу сонга у драмском тексту могуће је пратити и дефинисати основне тематске кругове дела Милене Марковић, односно сонг постаје могућност истицања и коментарисања саме теме. Изразиту присутност, при томе, показују теме мајчинства, трагања за домом, пута, као и деконструкције традиције, архетипова и историје са којима ауторка води неку врсту активног дијалога.

*Сонг НИЈЕ НАШЕ*¹¹

ТАТА М и МАМА М

То што си ти родила
то није човек
то је биљка
то није наше дете
то је твоје дете
то што си ти родила
родила си свој грех

Тако и појам дома, куће постаје простор трагичности. За женске ликове кућа је затвор, гроб и у драми и у поезији.

Сонг УДОВИЧИНА ПЕСМА

УДОВИЦА¹²

Идем у своју кућу у свој затвор
идем у своју кућу у свој гроб...

Милена Марковић и у овом случају ступа у дијалог са архетипом. Док Софоклова Антигона свој гроб назива ложницом и подземном кућом, трагично је у њеној свести о казни у којој симболи смрти замењују симболе живота у парадоксалном односу с њеним инсистирањем на поштовању обреда сахрањивања, јунакиње Милене Марковић живе смрт, а њихове куће имају функцију гробова. Трагање за уточиштем с друге стране живота, утехом *са оног света* оксиморонски показује како биће у свим својим манифестацијама живи процес умирања света, друштва, сопства.

И антијунаци драме *Шума блиста*¹³ све време се налазе у граничној зони између живота и смрти. Њихова кућа постаје кафана на крају града, на ивици урбаног и дивљег, митски простор, дом одбаченим, пропалим, злоупотребљеним, маргинализованим.

У Удовичином сонгу драме *Наход Симеон* кућа постаје вир у којем је она извршила самоубиство, исти онај у који је спустила своје дете (*вир је моја кућа сине / у виру ме нађи*¹⁴).

Река је мотив са истовременим значењем смрти, куће, бега у бољи свет, као пре свега митска граница света живих и мртвих. Онако као што се у савременој уметности река често препознаје као симбол и фреквентан мотив женског дискурса са значењима мајке, плодове воде, рађања, менструације.

Ово подривање симбола истовремено гради његову вишезначност и омогућава Милену Марковић да мотив реке користи у *Броду за лутке* да би исказала чежњу за поновним рођењем које може да се деси само кроз смрт (*татице, хоћу поново да се родим*) и да на неки парадоксалан начин релативизује и сама значења живота и смрти, постајући обнављајуће амбивалентна поезија.¹⁵

(Де)контекстуализација матрица

У првим драмским текстовима Милене Марковић певани делови носе само одредницу „песма“, и најчешће су цитати популарних песама различитог жанра. Међутим, њихово значење је драстично промењено и умерено стављањем у другачији контекст, мењањем позиције певача, успостављањем иронијске комуникације певача с

текстом који пева и с публиком која у таквој комуникацији на препознатљивој матрици постаје део игре, перформанса – попут употребе дечје песмице у драми *Шине*:

*ШКОЛА*¹⁶

Дечја песма

Чини ми се вековима

вук са овцом нешто има

Сличан ефекат ауторка постиже и употребом хитова поп-културе у којима мења глас, гради полифоничност, уз наметнуте промене ритма у мелодији која покушава да се отргне новој контекстуализацији. Користећи песму популарне загребачке групе „Прљаво казалиште“ *Све је лако кад си млад* (1983), песму веселих осамдесетих, коју сада изводе српски војници усред грађанског рата, Милена Марковић отвара и питање драматике расклопљених идентитета, наметања нових колективних улога па и идеологизације културолошких матрица. Нулти знак, непомињање назива групе *Прљаво казалиште*, шири семантичко поље у правцу насилног и вештачког мењања културолошких матрица и националних идентитета. Доминантна карактеристика тог свеопштег надзирајућег дискурса постају управо две необележене речи: *прљаво* и *казалиште*. Сама ауторка у ОПИСУ СЦЕНОГРАФИЈЕ И НАПОМЕНАМА¹⁷ каже: „Песма којом почиње војска је популарна рок-песма из периода бивше Југославије, пева је познати хрватски бенд.“

Војници се тако истовремено доживљавају као још увек деца која се играју рата уз архетип иницијације који је постао део њиховог идентитета, мит из којег се не може изаћи, друштвена улога која не дозвољава субјективитет и коју су усвојили или им је наметнута.

Неминовна деформација текста као последица промене етичких и естетских мерила вредности представљена је у драми *Шине* и кроз употребу друге врсте мејнстрима, народну песму, показујући суштину самог развоја новог субкултурног кода. Тако песма *на народну* коју интерпретирају носиоци индикативних, брехтијанских имена Јунак и Весели, у мраку, мењајући речи *нано* са *Фато* а *закључано* са *заклато*, преноси сав ужас рата и дехуманизације света. Оскрнављено је и само тело песме:

*Јунак и Весели*¹⁸

Звуци. Мрак. Песма

Мирно спавај Фато
све ти је заклато
само Мујо није
виси крај капије

У Напоменама уз ову драму прецизира се контекст те песме и улога самих певача, наглашава се документарност и конкретизује значење песме на сцени: „Песма којом почиње ратни део је текст који су на фолк-мелодију певали српски војници на фронту.“

Стихови *Сиром сам, сиром сам / ал волим да живим* из познате фолк песме у драми су промењени у песму нероткиње коју у драми *Шума блиста* пева ЦРНА, одбачена као болесно и непотребно ткиво друштва:

Јалова сам јалова сам
ал волим да живим¹⁹

Промишљање форме и експеримент као да затварају круг – од пучких песама (песама на народну, кафанских, турбо-фолк, поп) до сонга и натраг до хора. Наравно, није то онај хор из античких трагедија, али има тај глас узвишеног патоса и у свом брехтијанском руху нове форме колективне свести и у гласу различитих социјалних и политичких група, као хор студената, радника, сељака...

(Де)кодирање жанра

Као што сами наслови драма откривају основу алегорије, углавном иронизирајући идеалистичку слику света, тако је промењен и жанровски код песама у сонговима. У драми *Брод за лутке* ауторка је, с обзиром на саму тему текста која се гради на анализи и утицају кода бајке на иницијацију индивидуе у друштво и посматрању кода бајке у новом дискурсу, бирала и посебне врсте песама. Према поетици жанра бајке, али и њеној културолошкој матрици, у овој драми се смењују успаванке, поскочице, разбрајалице и први пут изграђен сонг, као такав и формално обележен у самој структури драме. Сонгове о најважнијим и кључним темама ове драме певају Мама, Велика сестра, Патуљци, МамаМ и ТатаМ, Медведић, Ловац, Палчица, Жабац, Орао – дакле сви ликови у драми. Као што је важна чињеница да иста глумица игра све фазе у развоју јунакиње,

градећи неку врсту прототипа и девојчице и уморне Вештице, тако је важно и то што кроз сонгове, које такође пева један глас, пратимо посебну врсту музичке драме – од дечјих песмица, разиграног панка, шлагера, блуза до гласа који нема више снаге да пева.

Већ на самом почетку драме *Брод за лутке* наслућује се рушење основног постулата бајке о срећном крају приче, као што ни успаванка коју пева мајка о изгубљеном породичном дому не доноси смирење и лепе снове.

„С друге стране, својим лирским брутализмом, моћним, застрашујућим сликама и снажним емотивним избојима које постиже користећи бајку као код – Милена Марковић ефектно сведочи о неугаслом естетском и значењском витализму овог жанра и о томе да бајку, као особени „дивљи жанр”, култура не може поновити у њеној исконској једноставности, али је не може ни заборавити.”²⁰

Овакав поступак одузимања мотивације у теорији постмодерне познат је као ишчашени жанр и стратегија стварања полижанровских модела.²¹ Ауторка овом стратегијом постиже изразито јак ефекат пародије и апсурда, а сам жанр постаје предмет метаговора.²²

Обртање поетике и функције песме у њену супротност, у овом случају обртањем успаванке којом глас мајке не доноси успављујући осећај тоpline и мира, јесте фигура егзистенцијалне несигурности у свету у којем ништа није онако како изгледа, свету без ослонца. Форму успаванке у овој драми испуњава узнемирујући глас и тон тужбалице мајке над разрушеним домом, над болом и трпљењем сопствене деце, сопственим мајчинством.²³

Овакав начин одузимања жанру његових основних карактеристика може се ишчитавати и кроз термин *погрешног представљања*. Гризелда Полок (Griselda Pollock) је у теорији феминистичког филма термин *погрешно представљање* тумачила као обртање процеса идентификације које подрива очекиване моделе позитивног наратива, а Џо Ена Ајзек (Jo Anna Isaak) га види као разарање самог представљања на основу оног што је изостављено, одсутно.

Поигравање формом тако подупире значењску платформу слике света у ком управо оно што је одсутно постаје важно: права успаванка више не постоји, или не треба да постоји, или треба другачије да се чита цео културолошки код, иза огледала.²⁴

У драми *Наход Симеон* успаванку у маниру *on the road* песме пева чедоморка у тренутку док спушта дете у воду (*Сонг УСПАВАНКА*²⁵). Речи и синтагме у сазвучју скоро готског хорора – *звер, боли, пржи, хладна река, рибе не једу децу, коњи газе на децу, ја*

сам јахала – својом зачудношћу у односу на форму успаванке и саме добијају иронично и трагично значење.

Сонгови Маме, Златокосе, Палчице, Симеона, Удовице, Женске, Мутавог, хорова калуђера, радника, студената, певају о суровим људима, подземљу, болесној и одбаченој деци, неоствареном мајчинству, погрешним љубавима, инцесту, насиљу, жртвама. Певају их у пратњи звука хармонике, клања свиња, некада са омчом око врата, у боксовима, мочварама, дечјој соби, Тамном вилајету, Светој кући, на обали реке, на гробљу, поред пута, у кафани, у кући опасаној жицом.

Важност сонгова, али и других лирских форми, показује и њихово позиционирање унутар драмског текста: на самом крају слике, сцене, драме, или тако што су наглашени издвајањем у пролог, неку врсту увода, звучну кулису. Најзаступљенији су у драмама: *Брод за лутке* (дванаест песама различитих песничких форми у осам сцена) у којој се све сцене завршавају сонгом, па затим у драми *Шума блиста* (у прологу девет сонгова у три драмска дела) у којој обележавају сваку целину и лик, а понајвише у *Змајеубицама*, где доминирају у складу са изабраном формом кабареа. Мирјана Миочиновић посебно наглашава избор овог жанра: „Кабаре је субверзивна врста од самих својих почетака (крај XIX века), у њему се политичко претвара у метафизичко (схваћено као размишљање о 'последњим питањима') и обратно, меланхолија и сатиричка жестина смењују једна другу, и увек прети опасност да га прогласе недоличним, тачније неусклађеним с преовлађујућим мишљењем.”²⁶ Управо због сонгова, односно лирских делова који спајају фрагменте основне фабуле, Миочиновић *Змајеубице* види и као својеврсну рапсодију, у значењу који се овом термину придаје у модерној теорији драме.

Сонг као перформатив

МУТАВИ

Ја сам оштећен ратним дејством
сад могу само да певам ²⁷

Контекст уметничке сцене у Србији 90-тих, на који се надовезује драма Милене Марковић током прве деценије новог миленијума, утицаће на појаву тема о перформативности идентитета, насиљу надзирућег дискурса, промени идеолошких, вредносних, културолошких матрица, односу приватног и јавног, деконструкцији митова

и митоманије. Најзначајнија промена десила се у промени става, у изласку из позиције пасивне жртве и ироничног поигравања спознајом о трагедији сопственог бића и света. Тако је дефинисана и одговорност женског дискурса, али и њен језик, глас. Онај глас који у драми *Брод за лутке* деконструира бајку, у поетском, жанровском и извођачком концепту.

Деконструкција митова, нова читања традиције и стварање нових митских простора карактеришу у највећој мери феминистичку уметност нових медија, пре свега перформанс који је у овом периоду био једна од доминантнијих уметничких форми и начин изражавања неколико нарочито успешних ауторки.²⁸ Феминистичке теоретичарке²⁹ га називају континентом женске уметности у којем тело од објекта постаје субјект, свесно тело, једно од *тела која нешто значе*³⁰.

У драмским текстовима тај однос свесног тела према идентитету ауторка врло експлицитно исказује кроз имена својих ликова (Трбуља, Рупица, Мутави, Инвалид, Топа) и ликова преузетих из бајке (Златокоса, Палчица, Жабац) па датих у измењеном контексту. Тело тако постаје медиј друштвених и индивидуалних митова, као у феминистичком перформансу Кети Екер (Kathy Acker). Овај поступак сам по себи поставља питање могућности редефинисања митова, узимања оруђа у своје руке да би се обележио свет који је те ликове обележио као друге, маргиналне, жртве³¹. Управо Милена Марковић у својим драмама тај већ означени идентитет ставља у дискурс перформанса. Субјекат је свестан да не може да изађе из поља означитеља и прихватањем имена тог означеног/обележеног идентитета попут митских јунака (Едип – прободених стопала, Одисеј – лукави, или ликова бајки, као Љутко, Поспанко, Вештица)³² прихвата игру с њим, попут плеса са смрћу,³³ па тако од губитника, маргиналца постаје јунак. Гради сопствени мит. Његово херојско дело је у спознаји означености сопственог идентитета који он превазилази презиром и иронијом. По Брехту „човек није човек док га неко гласно не позове“³⁴ и на том нултом знаку одузимања личних имена својим ликовима Милена Марковић отвара теме идентификације и идентитета.

Тако мит о идентитету у идеолошком или архетипском огледалу, његова друштвена конструкција, у драми Милене Марковић прелази у једини могући вид побуне изгубљеног субјекта, иронијски перформанс са сопственим означеним идентитетима.

И у драми *Шине* ова ауторка експлицитно наглашава перформатив: Рупица, *она је женско а такође* ДЕВОЈЧИЦА, ЛАКА ЖЕНСКА, ПСИХОЛОГ, ЗАРОБЉНИЦА И МЕДИЦИНСКА СЕСТРА, као што и све улоге жене-уметнице у њеном развоју у *Броду за лутке* (дете, пубертет – Снежана и патуљци, брак – Златокоса са медама, каријера –

Палчица и Жабац, те на крају Вештица) игра иста глумица, истовремено користећи тело као хронотоп и као социјалну скулптуру. Тако исти глас пева сонгове Маме, Велике сестре, Девојчице, Вештице, откривајући кључ животних улога уметнице које су њено исконско биће претвориле у трагичну причу сукобљавања с друштвеним улогама. На тај начин Милена Марковић, у својој драми, кроз лик Вештице, експлицитно (као и из друге жанровске перспективе, у песми *Топло пиво*³⁵) проблематизује однос према жени у сфери уметности, што је и поред већ деценијског деловања концептуалних уметница³⁶ још увек ексклузивна тема.

„ЖАБАЦ: Жене не треба да се баве уметношћу. То их поједе, немају базу.”³⁷

Феминистичка теоретичарка Елен Сиксу дефинисала је такву позицију као долазак извана, из предела у којима се у животу одржавају вештице, испод, с ону страну „културе”. Можда баш отуд последње речи у драми говори управо Вештица и то после означавања њене смрти у монологу о реци и броду којим жели да оде, или се поново роди, о митском простору воде између живота и смрти или плодове воде (*ВЕШТИЦА*³⁸).

Џудит Батлер пак тврди да се идентитет на неки начин и потврђује кроз процес означавања и да наставља да означава док кружи у оквиру разних међусобно повезаних дискурса. Управо њена теорија перформативности идентитета може да служи као филозофски предлог за разумевање овог драматуршког поступка. Означени идентитет истовремено обележава и означитеља, односно природу трауме и субјекат насиља. Елен Сиксу у *Смеху медузе* то види као тумарање у круг у *скученој соби за лутке у којој су их затворили; у којој су прошле кроз убилачко образовање у испирању мозга*.³⁹

Кроз перформатив са врло индикативним симболичким именима ауторка досеже значење универзалне метафоре насиља према Жени, али тај поступак уједно користи и као знак мултипликације облика кроз које насиље може да се манифестује. У напоменама за драму *Шине* ауторка експлицира овај поступак:

„Намерно нема личних имена ни одредница локалитета, мада се по наречју види да је у питању Београд, па Сплит, а да је заробљеница Босанка. Не треба да буде тога јер је ово метафора о насиљу, пре свега према Жени.“

Феминистичке теоретичарке, попут Елен Сиксу (Hélène Cixous)⁴⁰ и Јулије Кристеве (Julia Kristeva), препознале би ту, свакако, и једну другу историју која је изван наратива моћи, револуционарну снагу маргиналних и потиснутих аспеката језика, свест о писању као активистичком чину.

Закључак

Доминантна карактеристика поезике Милене Марковић, подједнако изражена у њеној поезији и драми, свакако је експеримент и поигравање формом и канонима жанра, при чему је у целокупном њеном опусу посебно провокативна и занимљива употреба сонга. Поред упоредног читања песничких збирки и драмских текстова, покушаја позиционирања дела Милене Марковић унутар ширег корпуса савремене уметности, анализирања њеног односа према традицији и тумачења са становишта различитих теоријских, филозофских и аутопоетичких премиса, у овај рад сам морала да уврстим и поједине нове термине и апаратуру, да бих комплексни сплет уметничких стратегија присутних у делу Милене Марковић учинила јаснијим. Тако се термин ФОРМАТИРАЊЕ СОНГА односи само на драме Милене Марковић и прати функционисање делова текста намењених певању у тоталитету драмског текста – од употребе првих препева познатих матрица, промене контекста, песама које ова ауторка преноси из својих песничких збирки до фазе када их и формално обележава као сонг. Термин (ДЕ)КОДИРАЊЕ ЖАНРА користим пре свега за означавање процеса њеног другачијег читања жанровских кодова и функција уметничког дискурса, за разумевање промена које ауторка уноси у структуру познате уметничке форме и за то како њен експеримент функционише у новоконструисаној значењској равни.

¹ Dragana Tripković, „Spadam u pisce koji se bave ljudskim ponorima (intervju sa Milenom Marković)“, Art Vijesti (2012), <http://www.vijesti.me/caffe/markovic-spadam-u-pisce-koji-se-bave-ljudskim-ponorima-88096> (preuzeto 23. 9. 2016).

² Vladislava Gordić Petković, „Ženski glasovi u savremenoj srpskoj književnosti: između kanonizacije i komercijalizacije“, Slavistična revija, br. 59 (2011).

³ Јефимија традиционалну форму веза користи за политички текст; Каталин Ладик поезији даје форму песничког перформанса, Барбара Кругер своје радове рализује на билбордима...

⁴ Марина Абрамовић, Милица Томић, Тања Остојић, Соња Савић, Весна Токин.

⁵ Биљана Србљановић, Милене Марковић, Милене Богавац, Маја Пелевић.

⁶ Милене Марковић је боравила као резидент у лондонском „Royal Court“ позоришту, познатом по текстовима *in-yer-face* нове британске драме, чија је главна представница Сара Кејн.

⁷ Bertold Brecht, „O svakodnevnom pozorištu“, u *Svakodnevno pozorište* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1977), str. 91.

⁸ Slobodan Georgijev, „Godine idiotizma (intervju sa Milenom Marković)“, Vreme 621 (2002), <http://www.vreme.com/cms/view.php> (preuzeto 23. 9. 2016).

⁹ Vladislava Gordić Petković, „Ženski glasovi u savremenoj srpskoj književnosti: između kanonizacije i komercijalizacije“, Slavistična revija, br. 59 (2011), str. 314.

¹⁰ Milena Marković, *Ptičje oko na tarabi* (Beograd: Lom, 2009), str. 66.

¹¹ Milena Marković, „Brod za lutke“, u *Drame* (Beograd: Lom, 2012), str. 144.

¹² Milena Marković, „Nahod Simeon“, u *Drame* (Beograd: Lom, 2012), str. 222.

¹³ Првобитни назив ове драме требало је да буде *Чума*, у значењу *Куга*.

-
- ¹⁴ Milena Marković, Song „Vir“, u *Drame* (Beograd: Lom, 2012), str. 227.
- ¹⁵ Svetislav Jovanov, *Pozorišni autori i njihovo delo – Milena Marković*, Sterijino pozorje, 9. 5. 2013, Novi Sad, audio zapis RTV.
- ¹⁶ Milena Marković, „Šine“, u *Drame* (Beograd: Lom, 2012), str. 67.
- ¹⁷ Milena Marković, „Šine“, u *Drame* (Beograd: Lom, 2012), str. 65.
- ¹⁸ Ibid, str. 88.
- ¹⁹ Milena Marković, „Šuma blista“, u *Drame* (Beograd: Lom, 2012), str. 258.
- ²⁰ Љиљана Пешикан Љуштановић, „Бајка као културни код у 'Броду за лутке' Милене Марковић“, *Књижевност и култура*, бр. 39/2 (2010): 587–601.
- ²¹ Александар Поповић шездесетих година пише ироничне сценске бајке за децу, такође декодирајући симболички језик жанра бајке: *Црвенкапа, Пенелџа...*
- ²² Miško Šuvaković, *Postmoderna* (Beograd: Narodna knjiga, 1995), str. 163.
- ²³ „Дубинска значења успаванке (пре свега усмене, али и писане), која нуди заштитничку љубав, благослов, мир, у потпуности се поричу у драми Милене Марковић.“ (Љиљана Пешикан Љуштановић, „Бајка као културни код у 'Броду за лутке' Милене Марковић“, *Књижевност и култура*, бр. 39/2 (2010): 587–601).
- ²⁴ Алиса је у драми Милене Марковић *Брод за лутке* име за једно од стања главне јунакиње.
- ²⁵ Milena Marković, „Nahod Simeon“, u *Drame* (Beograd: Lom, 2012), str. 187.
- ²⁶ Mirjana Miočinović, „Izvesna je samo smrt“, *Vreme* 1223 (2014), <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1204670> (preuzeto 23. 9. 2016).
- ²⁷ Milena Marković, „Žica“, u *Drame* (Beograd: Lom, 2012), str. 297.
- ²⁸ Марина Абрамовић, Тања Остојић, Милица Томић.
- ²⁹ Dubravka Đurić i dr., *Rečnik osnovnih feminističkih pojmova* (Beograd: Žarko Albulj, 2000).
- ³⁰ Цитат назива књиге: Džudit Butler, *Tela koja nešto znače* (Beograd: Samizdat B92, 2001).
- ³¹ Dona Haravej, „Manifest kiborga“, *Feminističke sveske*, br. 1 (1997).
- ³² Florence Le Juez, „Edip usred Balkanwooda“, *Scena*, br. 1–2 (2007).
- ³³ „Dakle, prvi izvor takve poezije je smrt, ali ne ljubav prema smrti ili strasna ljubav prema Bogu – što je viteški ili hrišćanski princip oličen npr. u Tristanu i Izoldi – nego hvatanje u kolo sa smrću, u dans makabr“, (Muharem Bazdulj i Nebojša Grujičić, „Cinizam je poslednje utočište nedarovitih (intervju sa Milenom Marković)“, *Vreme* 1173 (2013), <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1122494> (preuzeto 23. 9. 2016).
- ³⁴ Džanel Rajnelt, *Politika i izvođačke umetnosti* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu / FDU, 2012), str. 285.
- ³⁵ Milena Marković, „Toplo pivo“, u *Pas koji je pojo sunce* (Beograd: Lom, 2001), str. 22.
- ³⁶ Концептуалне уметнице Марта Розлер, Ђина Пана, Еленор Антин, Адријан Пајпер, Хана Вилке, Керили Шниман скрећу пажњу на реалне проблеме жене уметнице као другог у друштву.
- ³⁷ Milena Marković, „Brod za lutke“, u *Drame* (Beograd: Lom, 2012), str. 180.
- ³⁸ Ibid, str. 181.
- ³⁹ Elen Siksu, „Smeh meduze“, *ARS*, br. 5–6 (2010).
- ⁴⁰ Suzan I. Dan, „Mjesto sa kojeg se piše: lociranje Elen Siksu u feminističkoj teoriji“, *ARS*, br. 5–6 (2010).

Литература

Baba, Homi K. „Postkolonijalni autoritet i postmoderna krivica“. *Transkatalog*, br. 6/7 (1998).

Barthes, Roland. *Diderot, Brecht, Eisenstein. Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.

Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače*. Beograd: Samizdat B92, 2001.

Batler, Džudit. *Antigonin zahtev*. Beograd: Centar za ženske studije, 2006.

Брајовић, Тихомир. „Гаврило Принцип други пут међу Србима“. *Политика*, 19. 7. 2014, Културни додатак, стр. 5.

Crnjanski, Vladimir. *Čovek u svim vremenima – ista zverka* (intervju sa Milenom Marković). *Scena*, br. 1–2 (2007): 47–48.

Đurić, Dubravka, Zorica Mršević, Staša Babić, Sofija Fridman, Katrin Kivinma, Dušan Maljković, Sandra Meškova, Nataša Mrvić, Vanda Perović, Aleksandra Petrić i Svetlana Slapšak. *Rečnik osnovnih feminističkih pojmova*. Beograd: Žarko Albulj, 2000.

Đurić, Dubravka. *Poezija teorija rod*. Beograd: Orion art, 2009.

Feldman Čale, Lada. *Žene, drama i izvedba*. Beograd: Orion art, 2015.

Haravej, Dona. „Manifest kiborga“. *Feminističke sveske*, br. 1 (1997).

Isaak, Jo Anna. „Women: The Ruin of Representation“. *Afterimage*, no. 6 (1985).

Jankov, Sonja. „Uloga poezije u post-teatru Milene Marković“. U *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, br. 1 (2011).

Jovanov, Svetislav. *Obmanuti eros*. Beograd: Filip Višnjić, 1999.

Jovanov, Svetislav. „Ugodne ravnoteže, opasna obećanja“, *Sarajevske sveske*, br. 11/12 (2006): 81–96.

Jovanov, Svetislav. *Pozorišni autori i njihovo delo – Milena Marković*, Sterijino pozorje, 9. 5. 2013, Novi Sad, audio zapis RTV.

Jovićević, Aleksandra i Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.

Marković, Milena. *Drame*. Beograd: Lom, 2012.

Marković, Milena. *Pas koji je pojo sunce*. Beograd: Lom, 2001.

Marković, Milena. *Crna kašika*. Beograd: Lom, 2007.

Marković, Milena. *Ptičje oko na tarabi*. Beograd: Lom, 2009.

Marković, Milena. *Pesme za žive i mrtve*. Beograd: Lom, 2014.

Marković, Milena. *Zmajeubice*. Beograd: Lom, 2014.

Marković, Milena. „Songovi iz drame 'Zmajeubice'“. *Sarajevske sveske*, br. 43–44 (2014): 271.

Меденица, Иван. „Нови видови политичког у позоришту: 'Случај ех-ју'“. *Театрон*, бр. 154/155 (2011).

Misailović, Milenko. *Dramaturgija kostimografije*. Novi Sad: Sterijino pozorje, Dnevnik, 1990.

Млађеновић, Миливоје. „Порекло комичног у драмама за децу Александра Поповића“. *Театрон*, бр. 144/145 (2008).

Niče, Fridrih. *Rodenje tragedije*. Beograd: Dereta, 2012.

Noris, Dejvid. *Balkanski mit*. Beograd: Geopoetika, 2002.

Pelević, Maja. „Nasilje kolažiranog jezika“. *Scena*, br. 1–2 (2007).

Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. „Vila u supi“. U *Milena Marković, Šuma blista* (program predstave). Beograd: Atelje 212, 2008.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Бајка као културни код у 'Броду за лутке' Милене Марковић“, *Књижевност и култура*, бр. 39/2 (2010): 587–601.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Борисав Станковић – између традиције и модерности“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LIII/1–3 (2005): 431–463.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Ја ето жалим за саламом“. *Театрон*, бр. 156/157 (2011): 15–18.

Petković Gordić, Vladislava. *Ženski glasovi u savremenoj srpskoj književnosti: između kanonizacije i komercijalizacije*. Slavistična revija, br. 59 (2011): 307–314.

Pollock, Griselda. *Feminist Film Practice and Pleasure*. London, 1983.

Popović, Aleksandar. „Krmeći kas“. U *Drame*. Beograd: Vojnoizdavački zavod, 2003.

Popović, Aleksandar. „Snežana i sedam patuljaka“. U *Drame*. Beograd: Vojnoizdavački zavod, 2003.

Rajnelt, Džanel. *Politika i izvođačke umetnosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu / FDU, 2012.

Siksu, Elen. „Smeh meduze“. ARS, br. 5–6 (2010).

Solar, Maja. „Brecht, politika umetnosti i teorije“. *Stvar*, br. 5 (2013): 133–151.

Станковић, Борисав. *Кошмана*. Београд: СКЗ, 1999.

Šuvaković, Miško. *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga, 1995.

Živanović, Branislav. „Između tarabe i konopca“. *Zlatna greda*, 103/104 (2010): 78–79.

Todorić, Gordana. *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2012.

Toporišič, Tomaž. „Reteatralizacija i dekonstrukcija dramske forme / (Ne više) dramski pozorišni tekst i postdramsko pozorište (Elfride Jelinek i Sara Kejn)“. *Scena* 1–2 (2007).

Vujanović, Ana. *Razarajući označitelji/e performansa*. Beograd: SKC, 2004.

Metalanguage of a Dislocated Genre: Milena Marković's Postdramatic Text Summary

Contemporary Serbian drama is marked by female authors' sensibility, which is demonstrated not only by the presence of women writers such as Biljana Srbljanović, Milena Marković, Maja Pelević, Milena Bogavac etc., but also by the change in discourse and form of dramatic text. These changes are most visible in Milena Marković's plays: fragmentariness, lyricism, performance exhibitionism, and cabaret-like scenes of historical drama. Feminist theory, criticism and philosophy, especially the utopian idealism and the radical language of cyber feminists (Donna Haraway), as well as the post-feminists' self-questioning (Judith Butler), are used as a platform for interpreting Milena Marković's texts.

Keywords: dramatic text, genre decoding, meta-text, post-feminism, performance.