

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1755146M

УДК 792.2091(497.11)"2000/..."

82.09

оригиналан научни рад

# КАКО ЈЕ ЛИЦЕ ПОСТАЛО МАСКА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ДРАМИ

---

**Сажетак:** Ауторка на примеру четири савремене српске драме настале након 2000. године (Милена Марковић Шине, Биљана Србљановић Скакавци, Маја Пелевић Поморанџина кора и Олга Димитријевић Моја ти) анализира различите приступе лицу као маски, појави наратора у драмској форми као маске аутора. Представљајући своје ликове као маске, а не целовита заокружена бића, драмске списатељице демистификују сам чин писања и односе се сасвим слободно према драмској форми. Лица која су маске омогућавају списатељицама да испитују различите друштвене појаве које су скривене испод вела нормалности, друштвене инерције и медијских мистификација које ка нама пројектују жељену слику друштва и нас самих.

**Кључне речи:** маска, лице, идентитет, жена, савремена драма, савремено друштво

## Увод

У овом раду бавимо се питањем како је лице постало маска у савременој српској драми. Да бисмо одговорили на ово питање морамо прво да одредимо два појма: лице тј. лик и маска и њихову међусобну везу у савременој драматургији и теорији драме кроз теоријске приступе Жан-Пјер Саразак (Jean-Pierre Sarrazac), Ерике Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) и Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld). Жан-Пјер Саразак сматра да је однос према драмском лику један од кључних показатеља трансформације савремене драме. Лик губи карактер: „Лик без особости настаје када започиње игра у ко-

јој лик није ништа друго до конфронтација и разноликост својих узастопних маски.<sup>1</sup> Ерика Фишер Лихте овај феномен у драми повезује са проучавањем појма идентитета савременог човека. Наиме, током 20. века, идентитет престаје бити атрибут за нешто што увек остаје идентично себи, већ се он формира у комуникацијским односима и производ је различитих односа<sup>2</sup>. Ако је идентитет човека постао нецеловит онда не чуди што је и драмски лик такође нецеловит, противуречан и недокучив. Од краја 19. па током читавог 20. века, почев од Стриндбега (Johan August Strindberg) па све до Хајнера Милера (Heiner Müller), можемо пратити деконструкцију драмског лика о чему исцрпно пише Жан-Пјер Саразак у својој књизи *Поетика модерне драме*. У историјском периоду када је аристотеловско-хегеловска драматургија била доминантна расправљало се о драмском лику као мимези човека. Савремена позоришна истраживања имају другачији фокус. Она запажају да појам лика има у себи двоструку природу. Он је истовремено измишљено биће од речи и папира које на сцени треба да оваплоти реално и конкретно биће – глумац<sup>3</sup>. Глумац на себе треба да „науче” лик. На самом почетку европског драмског позоришта – на извођењу трагедија у старој Грчкој глумац је и буквално стављао маску да би своје лично биће одвојио од јунака. У *Кључним терминима позоришне анализе* Ан Иберсфелд наводи да маска у позоришту даје до знања да је индивидулани човек нестало иза улоге, тј. фигуре<sup>4</sup>. Ову тврдњу можемо допунити тврдњом Ерике Фишер-Лихте: „Будући да маска глумца денотира лице и стас лика Х, можемо је стварати и тумачити као знак за 1) животну доб, спол, расу или здравствено стање лика Х, 2) за његов друштвени положај и 3) за његов карактер. У последња два случаја маска је увијек повезана с друштвеним стереотипима околне културе.”<sup>5</sup> Маска, у позоришту, може бити повезана са друштвеним стереотипима, али исто тако она може бити повезана и са савременим осећањем вишеструког отуђења (од заједнице, од себе), као и књижевном и драмском идејом о човеку без својстава који постаје нека врста маске у коју се слободно учитава значење.

---

1 Sarazak, Ž. P. (2012) *Poetika moderne drame*, Beograd: Clio, str. 136.

2 Fischer-Lichte, E. (2015) *Semiotika kazališta*, Zagreb: Disput, str. 105.

3 Ibersfeld, A. (2001) *Ključni termini pozorišne analize*, Beograd: CENPI, str. 34.

4 Исто, стр. 37.

5 Fischer-Lichte, E. нав дело, стр. 114.

---

Када кажемо маска на шта мислимо? У *Великом речнику страних речи и израза*<sup>6</sup> постоји чак пет могућих одређења за маску, од којих су за нашу анализу релевантна прва три: навлака преко главе која сакрива идентитет особе која је носи, затим фигура главе коју је носио глумац да би дочарао лик и фигуративно, маска је израз или понашање који скривају праве особине и став личности. У *Речнику симбола*<sup>7</sup> налазимо да маске могу имати чаробну моћ. Оне који их носе штите од злотвора и вештица. Она може имати функцију силе која управља кретањем духовних снага распршених у свету. Весна Марјановић у уводу књиге *Маске, маскирање и ритуали у Србији* пише: „Људи носе маске и маскирају се из различитих побуда и намера. Преображавање човека помоћу одеће, промене лика и понашања у времену и простору, дефинише и његову улогу у друштву као *homo symbolicum*<sup>8</sup> Маска сакрива идентитет онога ко је носи и даје му нови. Тим чином трансцендентира се профани простор и припрема за улазак у свет супротан свакодневици.<sup>9</sup> Из свега наведеног можемо доћи до закључка, за потребе нашег истраживања, да је маска образаина која се навлачи преко лица и покрива идентитет, да она даје нови идентитет који може бити лажан, али исто тако и симболичан и може повезивати особу која носи маску са општим, духовним силама, чинити је трансцендентном.

Како се све ово наведено може применити на анализу савремених српских драмских дела? Да бисмо то објаснили направимо студију случаја која ће обухватити примере драмских дела насталих на почетку 2000-тих дело Милене Марковић *Шине*, затим средином прве деценије 21. века *Скакавци* Биљане Србљановић и у другој половини исте деценије *Поморанџина кора* Маје Пелевић и *Моја ти* Олге Димитријевић која је настала средином ове деценије. Студија случаја четири драме, четири репрезентативне списатељице показаће нам, надамо се, на који све начин драмско лице функционише као маска у савременој српској драми.

### *Милена Марковић – Шине*

Драму *Шине – Бог нас погледао* Милена Марковић је написала током 2002. године. Радња комада прати судбину јунака од детињства, преко младости, укључивање у ратна дејства

---

6 Клајн, И. и Шипка, М. (2006) *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад; Прометеј, стр. 738.

7 Gerbran, A. i Ševalije, Ž. (2004) *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stilos, str. 548.

8 Марјановић, В. (2008) *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Београд: Чигоја, стр. 11.

9 Исто, стр. 13.

на простору бивше СФРЈ и њихових судбина након завршетка рата. Јунаци овог комада немају властита имена већ носе имена функција као нпр. Јунак, Домороци и Риболовци или особина (Гадни, Дебил, Весели, Масни), а сви женски ликови носе једно име – Рупица. Већ на самом почетку, од навода имена лица, јасно је да списатељица не размишља о ликовима као о мимезису заокруженог, психолошко реалистично портретисаног карактера већ да о њима размишља као о својеврсним типовима, тј. *homo symbolicum*. Овај појам, који смо ми пронашли код Весне Марјановић води порекло од идеја неокантовских филозофа попут Ернста Казјера (Ernst Cassirer) који човека дефинишу као животињу која ствара симболе. То да маска може бити симбол и да драмских лик може бити симбол није новина, но оно што јесте особеност спитатељског стила Милене Марковић то је начин на који она креира ликове-симболе, шта путем тих ликова она говори о свету који чине ти ликови и у каквом су односу ти ликови-симболи и њихов свет спрам онога како у датом тренутку списатељицин свет постаје репрезент њеног разумевања света у коме живимо.

Мушки ликови су стални – ми пратимо животну драму три другара – Јунак, Гадни и Дебил, који ступају у различите односе са различитим женама од детињства и дружења у паркићу до зрелог доба. Драма почиње у парку, полукружни простор с мостом (који не води никуда), песком и зидом. Био би то обичан парк, простор за дечије игре и срећно детињство, да њиме не доминира зид. Зид је метафора скупеног света, а тиме и свести ликова драме – у овој драми – метафори свет и свест су исто. Управо зато важи правило *nomen est omen* – ликови немају лична имена већ се зову: Дебил, Јунак, Рупица, Гадни, Весели, Масни, Домороци... Њихова имена су њихове судбине, њихове маске које скривају идентитет и чине од појединачног опште.

Најопштији од свих општих је Рупица име за све женске ликове без обзира на узраст, образовање или нацију. Шта значи када сви женски ликови носе исто име – Рупица? Њихово име је њихова судбина – „проклето женско”. Жене-Рупице могу бити међусобно веома различите по узрасту, образовању, нацији, друштвеној позицији... али их уједињује иста улога, улога подређеног и жртве. Оне су пасивне, наивне, поводљиве и зато често примају ударце и од непознатих, али и од познатих мушкараца. Оне желе да нађу „свог” мушкараца, али их маска *Рупице* тера да увек бирају погрешног. Мушкарци их увлаче у проблеме као Јунак и Гадни, друштвено стигматизују као Домороци, или „само” касне када треба да их избаве као Весели. Кроз судбину Рупица (или Рупице, у

суштини је свеједно) списатељица открива многобројне облике насиља над женом – од вршњачког насиља, насиља одраслих према деци, насиља у школи, насиља у рату, до жене као жртве постратних траума мушкараца. Насиље је то које чини да индивидуа губи лични идентитет и постаје једноставно Рупица.

Ако је жена Рупица да ли је мушкарац предодређен за улога насилника? На то питање нема једноставног одговора. У првој сцени Јунак манипулише Рупицом – девојчицом, у другој је Масни малтретира, у трећој је Јунак заведе и понижава, у четвртој је Рупица одбачена девојка, а у ратној сцени заробљеница. Ипак! Бес мушкараца се не сваљује увек и непосредно на Рупицу јер, иако је слаба, Рупица није увек и најслабија. Затворено и насилно друштво непогрешиво проналази најслабијег, који је готово увек различит тј. „други” – ментално недовољно развијена особа, припадник мањинског народа, ратни заробљеник, рањеник, странац... Сваки лик у овој драми, макар једном, долази у позицију да буде „други”. Метафора насиља према жени постају метафоре насиља као таквог, због чега сви једном постају жртве, па чак и они који себи и другима изгледају као (главни) јунаци.

Говорећи о ликовима-типovima-симболима који су у суштини маска за стереотип у патријархалном друштву у коме је човек или/и жртва или/и јунак дужни смо да скренемо пажњу и на лик који се зове Јунак. Списатељица на почетку комада пише: „Јунак је оно што је потребно за причу”. Зашто је Јунак потребан за причу? У овом комаду он је маска Јунака. Она јесте неко ко поведе друштво у авантуру, али због његових идеја увек неко други страда (најчешће Рупица, понекад Дебил или Гадни) и он, будући без својстава, а тиме и без морала или емпатије нема никакав осећај за страдања других и тек кад потроши све своје друге (Рупица, више пута, Гадни и Дебил) он одлучује да се „смири” повуче у камелеонски живот. Но управо тада га стиже усуд средине у лику Риболоваца јер није Јунак тај који доноси разарање већ то чини сама средина оличена у зиду са почетка комада.

Средину представљају маске Домороца 1 и 2 и Риболовца 1 и 2. Они су у највећој опозицији спрам Рупице – жртве. Јер док се испод једне маске Рупице крије више примера различитих судбина, доктле се под две различито именоване маске Домородаца и Риболоваца крије исти феномен – средина која је нетолерантна, завидљива и склона насиљу према другом и другачијем. Разлика између Домородаца и Риболоваца је у акценту којим говоре (Домороци су приморци, а Риболовци из Војводине), али оно што им је заједничко је агресиван однос према мушкарцима „дођошима” који излазе са

„њиховим” девојкама. У трећој сцени они пребијају Гадног и ваде му око зато што је изашао са њиховом девојком (коју они презиру јер је „била са сваким”) у претпоследњој сцени убијају Јунака јер на месту које третирају као „њихово” он излази са девојком из њиховог краја. Домороци и Риболовци заједнички простор и слободне жене третирају као власништво. Али ако погледате како су се одвијале сцене насиља схватите да ни те жене ни тај простор уствари нису битни. Оно што јесте смртоносно је сан о томе да неко други има и ужива у срећи која би могла бити њихова.

На крају остаје само сан о недоживљењој и недосањаној срећи на љуљашци, јер за човека који носи маску стереотипа срећа се може догодити само у сну док их на јави чека узалудно и непотребно страдање.

### *Биљана Србљановић – Скакавци*

У комаду *Скакавци* Биљана Србановић навлачи на себе маску наратора (који се изражава кроз дидаскалије) и Надежде (глава јунакиња комада) како би разобличила друштвене маске које репрезентују сви остали ликови. Као и у *Шинама* Милене Марковић и овде налазимо тежњу ауторке да се бави стереотипима патријархалног друштва, укореењених у урбану структуру. Но за разлику од *Шина* у којима се списатељица бави друштвеном маргином где су односи огољени, а насиље очигледно, Биљана Србљановић у *Скакавцима* разобличава тзв. друштвену елиту где су патријархална матрица и насиље пажљиво сакривени иза форме углађеног, урбаног грађанског живота.

Маска наратора има функцију свевидећег ока у комаду. Наратор се изражава кроз дидаскалије које прерастају у нарацију. Кроз дидаскалије се коментаришу ликови и дешавања, ствара се атмосфера, разоткривају скривени односи и свест јунака. Овакав третман дидаскалија се доследно примењује кроз цео комад. Оне су нарочито обимне на почетку сцене када дају оквир збивања. Касније добијају нову улогу – коментар радње, тј. процеса. Нарација је у овом комаду неопходна јер ликови у *Скакавацама* нису делатни већ су захваћени процесом старења и умирања. Уводећи у драму нарацију ауторка ствара драмски роман који, по мишљењу Саразака, отвара у савременом позоришту простор за драму живота. Ради се о идеји да се драма, уместо једним догађајем, једом причом бави протицањем укупног живота. Драмски роман је форма која омогућава отварање проблема положаја старца у савременом српском друштву, како оних физичких тако и духовних, као и проблем односа у друштву у коме се негира старост и смрт. Драма *Скакавци* говори о

проблему (не)прихватања старости као једном од кључних проблема савременог друштва, проблема који има различите манифестације и који репрезентују различите маске.

Већ смо рекли да су ликови Биљане Србљановић маске вишег друштвеног слоја – они који раде све „како треба” и успешни су у томе али су суштински отуђени, нечовечни и без својстава. Зашто су угледни академик, цењени лекари, медијски експонирани новинари само маске, а не примери индивидуалног постигнућа? Они негирају основни животни ток (старење), смрт и нарушавају однос деце и одраслих (родитеља). У овом комаду одрасли остају јако дуго заробљени у улози детета (Милан, Дада, Фреди), немају деце (Макс, Надежда, Жана, Симић), или ако их имају третирају их на неадекватан начин правећи од њих мале монструме (породица Игњатовић). Стари оваквом друштву наизменично малтретирају и/или су занемарени (Петровићка, Јовић). Такво друштво списатељица метафорично назива скакавацима. Скакавци када их има мало могу бити украс ливаде, али када се намноже постају пошаст која прождире супстанцу живота, односно темеље на којима стоји друштво.

Списатељица преиспитује идеју о друштвеној елити (Макс, Игњатовић) о независним, самосталним, високообразованим женама (Жана), о породици као стубу друштва (Петровићка и њена ћерка Жана, породица Игњатовића, Фреди, Дада и њихов отац Јовић), о медијима као извору објективног и непристрасног обавештавања јавности (Макс и Дада). Зато што немају адекватан однос спрема старења њихово друштво је без будућности па је с тим у вези детронизирана и идеја о деци као будућности породице. Јунаци *Скакаваца* не мисле на будућност, односно они су убеђени да су они сами будућност, да будућност ван њих не постоји и самим тим постају заробљеници прошлости. Прихватити будућност значи прихватити неминовност смрти, а то нико у *Скакавацима* не жели. Култ тела је једна од манифестација страха од смрти у друштву у коме је на патријархалну основу наопако насађена урбана структура. Друга значајна манифестација страха од смрти је досада и покушај да се убије досада. Биљана Србљановић кроз манифестовање досаде разара вредности света у коме је производња јавног ја смисао живота. Трећа манифестација је раскринкавање те производње јавног ја као смисла живота. Унутрашња празнина се попуњава формирањем и неговањем имица у јавности. Недостатак љубави за друге прикрива се захтевом да се сам буде вољен, односно популаран и успешан. Оне који немају таквих амбиција, попут Надежде, друштво из *Скакаваца* одбацује.

Насупрот свим ликовима који су различите манифестације човека без својства, Надежда је још једна маска списатељице. Надежда у себи има нечег чудесног. Она је једина једноставна, она једина себе доживљава као стару (док се сви остали ужасно боре да буду млади), она је помирена (па и задовољна) својим друштвеним положајем. Она има и неке необичне вештине (читање са усана), а има и индиција да има и контакт са наднаравним тј. оним светом који врло деликатно ствара списатељица у дидаскалијама. Она једина разуме неминовност промене у животу, неумитност смрти и смисао живота у бризи за друге. Истовремено, она је из перспективе других ликова празна форма коју они читају као маску девојке коју могу завести (Макс) или девојке којој треба заштита (Симић). Али она није ништа од свега тога јер она излази из оквира патријархалних маски иако не негира патријархалну структуру друштва (равнодушна је спрема ње као и сам живот). Она је маска свевидећег ока које би могло волети свет када би тај свет могао волети себе и опростити себи што остаје наopak играјући упорно игру „да буде све како треба” и да „будемо увек млади, лепо и успешни”.

### *Маја Пелевић – Поморанџина кора*

Ликови у *Поморанџиној кори* су маске писца коју Маја Пелевић ставља (када текст додељује лицима са општим именима, и/или лицима које именује заменицама ОНА, ОН) и скида (у наративним деловима текста када) откривајући оно што често заборављамо, а то је да су лица у комаду бића од речи и папира, а не стварне особе. То скривање и откривање ауторке даје увид у чињеницу да је драмски текст пре свега текстуална површина и почетак је суочавања са нашим и ауторкиним илузијама. Тема комада је илузија идентитета жене у урбаној Србији. На тумачење драмског текста Маје Пелевић може се применити теза да идентитет не постоји по себи већ је скуп различитих друштвених интеракција. Стално променљиви идентитет истовремено се састоји из покушаја да се уклопимо у заједницу и да будемо посебни. Рас-тргнуто савремене жене између те две различите потребе ауторка испитује кроз 22 сцене и различита лица – маске. Текстуалне површине које у првој појави говори ОНА отварају проблем љубави тј. вољења и лагања тј. самозаваравања. ОНА је само маска испод које се ауторка преиспитује и позива нас на преиспитивање да ли је живот ЊЕ тек *coru/paste* обрасца који намеће савремени маркетинг под велом



бриге за поједица, а у суштини да бисмо трошили, „јели” друге и хранили се сваковрсним бљувотинама<sup>10</sup>.

Након личног преиспитивања ЊЕ видимо неколико варијација на тему сусрет две маске – ОНА и ОН. Стереотипни почетак сусрета добија неочекивани заокрет услед слободног приступа ЊЕ који збуњује ЊЕГА и тера га на бег. Након тога имамо наративни део у коме се ауторка поиграва са формом и садржином женских магазина. Жена се подучава како да оствари успешан сусрет – да упражњава матрицу пасивне жене која индиректно заводи мушкарца. У ове три анализиране сцене ауторка поставља оно што је основа комада, а то је однос жене спрема себе, мушко-женски односи и стереотипи савременог друштва који условљавају и разједају идентитет и односе.

Након тога следи сцена у којој је тема метафора из наслова комада – поморанџина кора – еуфемизам за целулит који је последица савременог живота тј. скупљања масноће, воде и токсина у телу. Ауторка открива начин на који маркетиншке кампање козметичких кућа креирају идентитет жене на основу типа коже. Она уочава парадокс да је прокламовани циљ задовољство жене, а резултат дубоко незадовољство и фрустрација како Зреле (тип коже старије жене) тако и Проблематичне (тип коже млађе жене), те да тежња ка улепшавању и усавршавању води савремену жену путем упросечавања и зависности од козметичких третмана. Након тога следи брзи прелаз преко ритмички поређаног текста кроз који се се пробијају одблесци једног дана једне жене у коме је акценат на физичким радњама и употреби компјутера – компјутер као стални пратилац сваког тренутка у једном дану од устајања до одласка на починак. Наспрам овог огољеног приказа живота следе сцене у којима се приказују стереотипне сцене из брачног и партнерског живота, разоткривају се системи завааравања и самозавааравања савршене жене у савршеном свету. Животна прича жене која нема деце и живи у несрећном браку са мужем који је вара пробија се кроз шуму рекламних порука, савета за здрав живот, добар секс... Ове кратке и мало дуже сцене имају позајмљене наслове из часописа за жене: „Купите кувар – постани те млада”, „Спремна на све”... Сцене њеног самопреиспитивања се смењују са сценама туробног брачног натезања, сценама сусрета у салону где вазда седе Проблематична и Зрела. Јесу ли то, из сцене у сцену, исте особе или различите небитно је јер су ликови маске друштвених појава. Моменат

---

10 Pelević, M. Pomorandžina kora, u: *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame: 1995-2005*, priredili Jovanov, S. i Jezerkić, V. (2006), Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 229.

преокрета настаје када ОНА схвата да је затруднела током случајног секса са гинекологом. Ситуација постаје компликована јер је моменат зачећа друштвено остварење жене, али истовремено дете ван брака доноси бројне друштвене компликације. Шта учинити? Муж бежи од савршене супруге са савршеним моделом, а ОНА, идући кроз шуму реклама, савета и осуда због трудноће ван брака, полако долази до свести о посебности своје позиције и свог тела. Рођење девојчице отвара сијасет нових могућности за живот који је почео да делује промашено будући да је испао из форме коју прописују рекламе и савети намењени женама.

Последња, 22. сцена, носи назив „Манифест и крај” и она је то што у наслову пише – манифест списатељице и крај комада. Нема више никаквих лица, нити маске. Остале су само речи, сложене у форми слободног стиха, речи које отворено говоре о уверењима ауторке, о вези уметности и оргазма кроз инспирацију и писање текста.

### *Олга Димитријевић – Моја ти*<sup>11</sup>

У драми Олге Димитријевић имамо списатељицу са маском наратора, али овде је улога наратора другачија. На почетку списатељица каже да наративни пролог треба да говори главна јунакиња Драгица. Наративни делови се настављају даље кроз комад. У њима се описују сцене, за које ауторка претпоставља да би се тешко одиграле у позоришту, описују ситуације, анализирају појаве, слика атмосфера... Проза спонтано прелази у поезију писану слободним стихом, у текст се убацују елементи из популарне културе у време када су јунакиње комада биле младе... Наратор би могла бити Драгица као што сугерише ауторка на почетку, али би и друге јунакиње могле да преузму ову улогу у деловима који се њих непосредно тиче. Списатељица има сасвим слободан однос према наративном и драмском, али је смисао наратије сасвим јасан. Наратор је ту да нас подучи како у животу јесте, а како би могло да буде. Уметност (односно ауторка) је ту да нам помогне да на примерима сагледамо ове две крајности и да нам кроз духовиту и емотивну драмску причу подигне морал и оснажи нас да покушамо да створимо промену у реалном животу. Ове ауторкине тежње се умногоме поклапају са левичарским, нарочито брехтовским театром који радо користи „лакше” жанрове и популарну културу ради подуке и верује у поучну и пропаганду снагу

---

<sup>11</sup> Комад *Моја ти* се на почетку звао *Како је добро видети те онет*. Садашњи назив драма је „поделила” истоименом књигом Јасне Жмак уз пристанак Жмакове у духу југословенства, солидарности и женског пријатељства.

театра. Уосталом, на самом почетку комада и пише посвета: „АФЖ-у, ето, онако.”<sup>12</sup>

Тема Олгиног комада, је сличан као код Биљане Србљановић – проблем старих и старења у Србији, али је приступ битно другачији. Она старе особе доживљава као жене из друге епохе које се тешко (а најчешће никако) не уклапају у токове савременог капиталистичког и транзицијског друштва. Три главне јунакиње су три представнице „стари добрих времена”. Драгица, жена која воли своју драгу покојну другарицу партизанку Ивану, Ружа, удовица архитекте и Загорка, некада судија, а сада пензионерка. Њих три се заједно боре за своје право да и под старост живе и то не било како него живот достојан слободног човека тј. жене. Оне се боре да Драгица сачува кров над главом (стан) који јој је Ивана са којом се волела преписала, да Ружу вулгарни савремени предузетник не истера из куће ради градње новог објекта на доброј локацији и да се Загорка ослободи напорног и неплаћеног рада у кући. Њих три су представнице три типа жене у позним годинама, начина на који се (не)сналазе у животу и начина на који их третира средина. За разлику од јунака *Скакаваца* оне су веома свесне да су старе, да због тога имају третман средине какав имају и то без обзира на вредности које су створиле и које садашње друштво користи и разара. Представљајући ова три типа, Олга Димиријевић скида маску лажне цивилизованости, напретка и обзира које на себе ставља савремено неолиберално капиталистичко друштво. Зато што је однос према јунакињама увек исти, различите представнике овог новог света увек тумачи иста маска – он се зове Иван. О њему списатељица у листи имена каже следеће: „Ту је и Иванин син, неки писар, и још понеко, али њих ионако презиремо и може комотно да их игра једна особа.”<sup>13</sup> Лик Ивана је маска која се користи да би се испричала жељена прича, на одабрани начин. У ту сврху постоји и још један лик – Ивана партизанка *ex machina*<sup>14</sup> изненадном и бајковитом појавом духа Иване, списатељица враћа на сцену елан некадашњих времена. Љубав као револуционарна бура руши пред собом препреке и предрасуде. Из комада разумемо да љубав не зна за пол, али зна за достојанство, поштовање и част. Ауторка има негативан став спрам баналног грабежа у коме је огрезло савремено друштво и супротставља му дух заједништва и оптимизма који, по њеном мишљењу, краси доба када су јунакиње овог комада градиле

---

12 Димитријевић, О. (2015) Како је добро видети те опет, *Сцена* бр. 3, Нови Сад: Стеријино позорје, стр. 211.

13 Исто.

14 Исто.

---

свој свет. Тај жал за прошлим временима, за Југославијом, за социјализмом овде није пасиван, шмрцав и носталгичан, већ настоји да преузме на себе ентузијазам и елан особен за ту генерацију, а који недостаје овом нашем безвољном, сумњичавом и циничном времену, несклоном да верује у бајке и срећан крај. Заиста, читаоцу уздрхти срце при помисли како у животу стварно јесте, а како нам овај комад показује да би могло бити. Три старице и један дух, маске прохујалог доба, откривају сву бездушност и јаловост савременог доба.

### Закључак

У четири анализирана комада пронашли смо различите начине на који драмско лице постаје маска и/или драмска списатељица уводи нарацију како би демаскирала свет својих ликова. Представљајући своје ликове као маске, а не целовита заокружена бића, драмске списатељице деминистифику сам чин писања и односе се сасвим слободно према драмској форми. Лица која су маске, омогућавају списатељицама да фокусирано анализирају различите друштвене појаве које су иначе скривене испод вела медијских мистификација које ка нама пројектују жељену слику друштва и нас самих. Савремена драма стварајући од својих ликова маске, успева да стгне маску стереотипних матрица са савременог друштва.

### ЛИТЕРАТУРА:

- Gerbran, A. i Ševalije, Ž. (2004) *Rečnik simbora*, Novi Sad: Stilos.
- Димитријевић, О. (2015) Како је добро видети те опет, *Сцена* бр. 3, Нови Сад, Стеријино позорје.
- Ibersfeld, A. (2001) *Ključni termini pozorišne analize*, Beograd: CENPI.
- Клајн, И. и Шипка, М. (2006) *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.
- Марјановић, В. (2008) *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Београд: Чигоја.
- Marković, M. (2006) *Drame*, Irig: Srpska čitaonica, Fond Borislav Mihajlović Mihiz.
- Pelević, M. Pomorandžina kora, u: *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame: 1995-2005*, priredili: Jovanov, S. i Jezerkić, V. (2006), Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Sarazak, Ž-P. (2012) *Poetika moderne drame*, Beograd: Clío.
- Srbljanović, B. (2007) *Barbelo o psima i deci i Skakavci*, Beograd: JDP.
- Fischer-Lichte, E. (2015) *Semiotika kazališta*, Zagreb: Disput.

Marina Milivojević Mađarev  
University of Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad

HOW DID A CHARACTER BECOME A MASK

Abstract

On the example of four modern Serbian dramas created after 2000: *Šine* by Milena Marković (*The Tracks*), *Skakavci* by Biljana Srbijanović (*Locusts*), *Pomorandžina kora* by Maja Pelević (*Orange Peel*) and *Moja ti* by Olga Dimitrijević (*Dear you*), the paper analyses different approaches to the character as a mask and the appearance of a narrator in a dramatic form, as a mask for the playwright. The author finds theoretical foundation in the works of Jean-Pierre Sarrazac, Anne Ubersfeld and Erika Fischer-Lichte who discuss the importance of the idea of mask in modern dramaturgy. In her play *Šine (The Tracks)* Milena Marković examines the position of women in a modern version of the patriarchal matrix: every female character in her drama, no matter what age, education or nationality shares the same name – Rupica (Dimple). Biljana Srbijanović in her drama *Skakavci (Locusts)* disfigures the so-called social elite where patriarchal matrix and violence are carefully hidden behind a form of refined, urban city life. Maja Pelević in her drama *Pomorandžina kora (Orange Peel)* examines the influence of the media and the environment on the formation of a modern woman's consciousness. Olga Dimitrijević in *Moja ti (Dear you)*, through a story of love and friendship between members of older generations, seeks to revitalize their values. By not showing their characters as whole beings but rather as masks, the playwrights demystify the act of writing and relate freely towards the drama form. Characters that are masks, enable writers to examine different social phenomena which are hidden beneath media mystification, projecting desirable images of the society and ourselves.

**Key words:** *mask, Serbian contemporary drama, contemporary society, identity, face, woman*