

UDK 821.163.41.09-2Marković M.

Ivana Zajc

Logatec

POSTMODERNISTIČNO V DRAMI MILENE MARKOVIĆ

BARČICA ZA PUNČKE (BROD ZA LUTKE)

Z analizo soobstoja več tipov besedil v drami Milene Marković *Barčica za punčke* zavr-
nemo oznako drame kot postmodernistične. Pravlјice v obravnavani drami namreč ne delujejo
fragmentirajoče, ampak obstajajo analogije med vsemi uporabljenimi pravljicami v smislu
zgodb o junakovem iskanju. Pravlјice sodelujejo z drugimi tipi besedil v drami, dialogi v
slengu in pesmimi, s katerimi podpirajo učinek *kot da* in strukturirajo dramsko fabulo, zato
sopostavitev različnih tipov besedil ni znamenje postmodernističnosti drame.

Ključne besede: postmodernizem, sodobna srbska dramatika, odprta drama, pravljica, mit

With the analysis of coexistence of several types of texts in Milena Marković's drama
Brod za lutke one rejects the labeling of the drama as postmodern. The fairy tales in the
drama are not fragmenting it; instead, all the fairy tales are connected by analogies in terms
of stories about the protagonist's search. The fairy tales contribute to the drama with other
types of texts, dialogues in slang, and songs, with which they support the effect "as if" and
structure the plot, hence the juxtaposition of different types of texts does not indicate that the
drama is postmodern.

Keywords: postmodernism, contemporary Serbian drama, open drama, fairy tale, myth

0 Uvod

V prispevku¹ se ukvarjamo z delom srbske dramske avtorice Milene Marković
Barčica za punčke (Brod za lutke), ki je bilo uprizorjeno tudi na slovenskem odru.²
Izhajamo iz opredelitev opusa te dramatičarke kot postmodernističnega. Na tem me-
stu se ne ukvarjamo z opredelitvijo postmodernizma, dotaknemo se le kriterija sop-
stavljanja različnih, a razvidnih tipov besedil za določanje postmodernizma. Doka-
zati skušamo, da je ta kriterij zgolj formalen in v drami *Barčica za punčke* ne deluje
tako, kot naj bi deloval glede na deklarirane lastnosti postmodernistične literature.
Natančneje ugotavljamo vlogo delov pravljic v drami, ki se razkrije ob sorodnosti
z miti. Besedilni tipi v drami delujejo usklajeno in z istim ciljem ustvariti fikcijsko
iluzijo življenja in osebnosti glavne junakinje, Ženske.

¹ Članek je zasnovan po avtoričinem diplomskem delu z naslovom *Dramsko besedilo Milene Marković
Barčica za punčke*, ki je nastalo pod skrbnim mentorstvom izr. prof. dr. Vanese Matajca. Zahvaljujem se tudi
red. prof. dr. Miranu Hladniku za temeljito redakcijo besedila, ki sem ga poslala za objavo v reviji.

² SNG Drama Ljubljana je v sezoni 2008/2009 premierno predstavila *Barčico za punčke* v režiji
Aleksandra Popovskega.

1 Struktura drame Barčica za punčke

Drama *Barčica za punčke* govori o življenjski zgodbi Ženske od pubertete do smrti, vključno z njenim pogrebom. Jasnost fabule – ta je po Kralju »zgodba drame« in je »bolj ali manj dramatično obdelana snov« ter »neko pripovedljivo dejanje« (1984: 10) – razpršuje dejstvo, da Ženska v teku svojega življenja odigra različne družbene vloge, v didaskalijah poimenovane po pravljicnih ženskih likih. V *Barčici za punčke* je »zunanji, pripovedno zanimivi in napeti del«, ki je »samo en del dramskega dejanja« (Kralj 1984: 12), podrejen notranjemu dogajanju v junakinjini zavesti. Vzročno-posledična dimenzija je dokaj zabrisana, drama montažno povezuje posamezne prizore v Ženskinjo življenje. Uporabljeni pravljicni modeli prinašajo predvsem psihična stanja pravljicnih junakov. To združi tako realistični kot od realnosti pravljичno odmaknjeni svet in notranje ter zunanje dogajanje.³ Ne moremo trditi, da so v *Barčici za punčke* signali za kronološki potek dogodkov odsotni,⁴ vendar se struktura hkrati bliža t. i. postajni tehniki, ki jo je rabil Strindberg, pred Brechtom pa ekspresionistična dramatika. Ta se »odreka kavzalni logiki zgodbe in empirično utemeljenemu dramskemu značaju [...]. Ta ponazarja duhovno romanje centralnega ega proti končnemu cilju, ki je očiščenje protagonista ali pa tudi revolucija duha.« (Kralj 1998: 29) V obravnavani drami je teleološkost te strukture zabrisana s cikličnim ponavljanjem: navidezno gre za naravnost proti cilju, ki pa se z vsakim dejanjem začne znova, kar je povezano tudi z zaključno pesmijo, v kateri protagonistka roti, da se hoče ponovno roditi. V vsakem dejanju se lik »rodi« v nov lik iz pravljice, hkrati pa ta struktura tvori življenjsko zgodbo Ženske.

2 Pripis oznake »postmodernizem« na primeru drame *Barčica za punčke*

Delo Milene Marković kot celota je bilo povezovano s postmodernizmom. (Jankov 2011: 193) Na tem mestu se bomo ukvarjali le s kriterijem, ki je odločal o uvrstitvi *Barčice za punčko* v to smer, in sicer s sopostavitvijo različnih tipov besedil. Ta ni zgolj domena postmodernizma, tako kot »[p]roces, heterogenost, pluralizem veljajo spet za celotno gledališče: za obdobja klasike, moderne in »postmoderne««. (Lehmann 2003: 29) Lehmann meni, da ne gre postavljati diagnoze bodisi postmodernističnega⁵

³ To je skladno s psihoanalitičnimi teorijami pravljic, ki v njih vidijo preobrazbo univerzalnih notranjih dogajanj v človeku v fabulativno strukturo, ki zaradi konvencije o srečni razrešitvi predstavlja psihološko spodbudo za sprejemnike.

⁴ Prvi namig, da gre za življenjski lok glavne junakinje – od mladosti do starosti – se nahaja v prvem in drugem prizoru. V prvem jo najdemo v spletu najstniških let, v drugem prizoru pa izvemo, da junakinja obiskuje srednjo šolo. V četrtem dejanju se zgodi njena prva, naivna ljubezen, rodi sina, ki se pojavlja kot del junakinjinih misli ali prividov v naslednjih dejanjih.

⁵ Kerstin Schmidt namigne, da je metadrama v nekaterih primerih lahko analogna postopku historiografske metafikcije, znane iz postmodernistične proze (2005: 175). Za prozo je pojem historiografska metafikcija uvedla Linda Hutcheon za postmodernistično metafikcijo, ki jo poleg formalnih opredeljujejo tudi nekatera vsebinska določila (Hutcheon v Virk 2000: 53). Metafikcija se »odreka vsaki fikcijski iluziji, s svojimi besedili ne skuša ustvariti fikcijske iluzije ne zunanje ne notranje resničnosti, ampak s posebnimi (metafikcijskimi) postopki vsako takšno iluzijo »odčara« (Virk 2000: 47–48). Odsotnost metadramatskih elementov, analognih historiografski metafikciji, je pokazatelj, da drama *Barčica za punčke* ne more biti

bodisi postdramskega⁶ zgolj na osnovi pojavitve določenih elementov, ampak na osnovi konstelacije teh elementov (Lehmann 2003: 28). Toda to verjetno ni dovolj, saj se zdi, da je mišljena tudi specifična *raba* teh postopkov. V obravnavani drami gre za vprašanje, ali način kombinacije tipov besedil ustreza postmodernističnim postopkom sopostavitve tipov besedil, pri katerih naj bi umanjala homogena celota iz sicer različnih delov, kar naj bi bila značilnost postmodernizma. (Kos 1995: 112) Vendar je ta kriterij nejasen. Po eni strani je lahko sicer izrazito nakazan v strukturi besedila, po drugi strani pa se zdi, da se tiče polja bralčevega doživljanja (ne)homogenosti teksta kot celote.

Značilnost ozko pojmovanega postmodernizma, ki ne ustreza delu *Barčica za punčke*, je izmikanje spoznavnemu in etičnemu stališču ter navajanje bralca ali gledalca k čistemu čutnemu užitku ali zgolj (spoznavni) igri (Kos 1995: 113). Zgodba drame Markovičeve je ulovljiva v ponavljajoče se modele pravljичnega fragmenta, poglubi pa se z uporabo nizkih oblik jezikovnih zvrsti, ki potrjuje čustva, ki se izrazijo v vloženi pesmi. Kos piše, da v postmodernizmu »različne resnice ostajajo [...] heterogene, nespojilive, enakovredne, brez prave skupne podlage, ki bi pomenila eno samo višjo resnico« (Kos 1995: 112). Namen heterogene diskurzivne tvorbe v obravnavani drami ni prikaz take negotovosti s sopostavitvijo modelov, izmed katerih ne moremo izbrati tistega, ki bi mu verjeli, marveč čim bolj prikazati izmuzljivo subjektivnost glavne osebe, Ženske. Tvrstne besedilne tvorbe torej zgolj zaradi njenih formalnih lastnosti ne moremo uvrstiti v postmodernizem, saj moramo razmisliti o njenem učinku in namenu. V nadaljevanju prispevka pokažemo, kako v drami *Barčica za punčke* tipi besedila sodelujejo tako, da podpirajo učinek *kot da*. Najprej analiziramo glavno osebo, nato pogledamo, kako različni tipi besedil v drami gradijo lik Ženske in njeno življenjsko zgodbo.

2.1 Glavna oseba Ženska kot rezultat sopostavitve tipov besedil

Glavna oseba drame *Barčica za punčke* je Ženska, ki v poteku dejanj v didaskalijah dobiva nova imena: Alica, Sneguljčica, Zlatolaska, Palčica, Princeska, Ženska, Čarovnica, a je eksplicirano, da so vse ista oseba (Marković 2009: 18). V drami prevladuje kompozicijsko načelo centralnega jaza, prizori se vrtijo okrog osi monagonista (Klotz 1996: 148) in njegove življenjske zgodbe. Pravljичne pozicije dajejo z menjavanjem vtis, da je subjekt obvladovan od sveta in patriarhalnih razmerij; Ženski nikoli ne uspe povzpeti se (prav tam: 131). Vsak njen vstop v nov pravljичni lik je poskus spremembe, ki pa se – kontrastno s pravljичnimi srečnimi konci – ne izide ugodno. Protagonistka ne pozna trdne točke, ki bi ji predstavljala izhodišče za orientacijo, nobenega principa urejenosti sveta. (prav tam: 135) Paradoksalno pa je »vržena« v dele modelov pravljic – ki so gledalcu poznani –, do neke mere ji je

uvrščena v tako pojmovan postmodernizem.

⁶ Teoretiki uporabljajo različne izraze tako za »prejšnje«, torej dramsko gledališče (Lehmannov izraz, ki ga je prevzel od Bertolda Brechta) oz. literarno gledališče (Milohnić), oz. absolutno dramatiko (Szondi), kot tudi za sodobno, torej postmodernistično gledališče (Schmidt) oz. postdramsko gledališče (Lehmann) ali performativno gledališče (Milohnić) itd. V prispevku teh pojmov ne primerjamo.

torej vzeta svoboda oz. individualnost. Razen glavne osebe dramo *Barčica za punčke* zaznamujejo liki, ki nastopijo samo v enem prizoru in po Klotzu omogočajo, da glavna oseba izrazi svojo individualnost. (prav tam: 142) Te stranske osebe so nosilci tipov besedil, s katerimi sta prikazani glavna oseba in njena življenjska zgodba. V *Barčici za punčke* se centralni jaz Ženske vzpostavlja v različnih, starostno značilnih življenjskih situacijah. Te ustvarjajo postaje, med katerimi sicer nastaja časovno zaporedje življenjskega dozorevanja, vendar se »konec« tega dozorevanja tudi definalizira, obrača v začetek oz. v ponovitev življenjskih situacij dozorevanja (»Hočem se zopet roditi!«). Osebe v *Barčici za punčke* izhajajo iz pravljicnih fragmentov, a imajo tudi lastne, od pravljic neodvisne lastnosti. V *Barčici za punčke* ne gre za postmodernistični tip subjekta: središče drame je zavest glavne junakinje, njena psihična prezenca, ki se utemeljuje v koreninah univerzalnih mitoloških položajev, katerih ostanki so vidni v pravljicah.

2.2 Vloga različnih tipov besedil v delu *Barčica za punčke*

Sonja R. Jankov tehniko Markovičeve, ki v svojih dramah sopostavlja različne tipe besedil, povezuje s postmodernistično (2011: 196), kar bomo v nadaljevanju problematizirali.

2.2.1 Sleng, nižjepogovorna leksika in pesmi

Za avtorico je značilna raba slenga, socialne zvrsti jezika, ki je zanjo »udarna pest zatiranega razreda, poetičen je in izdelan« (Marković 2009: 7). Viden je tudi vpliv jezika ljudskega slovstva – najbolj v drami *Nahod Simeoh* –, tradicija pa se spaja z njenim pesniškim talentom (Jankov 2011: 194). Z rabo slenga je situacija dela prizemljena in aktualizirana, kar pomaga pri fiksaciji junakinje. Vključitev nižjih plasti jezika zato ne deluje fragmentirajoče, čeprav bi na to bilo mogoče sklepati, če bi opazovali zgolj formalno stran teksta in njegovo navidez heterogeno mešanico diskurzov. Brez teh jezikovnih vložkov bi bilo celotno delo dislocirano in predstavljeno v nedoločen čas in kraj – pravljicni diskurz bi prevladal s svojo univerzalnostjo in nedoločljivostjo. Z mešanico diskurzov avtorica doseže hkratnost tako univerzalne občutka ponavljanja kot občutka za individualnost junakinje in situacije. Zadnje poudarjajo še pesmi, ki se prek preprostega poetičnega jezika ukvarjajo s trenutnimi občutki in izpovedmi junakov, izražajo njihovo stanje in niso vnesene zgolj zaradi učinka fragmentarnosti, kot njihovo funkcijo najdeva Jankov (2011: 196); pogosto namreč predstavljajo tudi pogled v prihodnost, ki je pomemben ravno za koherentnost dramske fabule. V primerjavi z avtoričinimi pesmimi so te pesmi preprostejše, v njih je več rim. Pesemski vložki v drami imajo funkcijo izpovedi dramskih oseb in tako podpirajo učinek *kot da* na emocionalni ravni oseb in dogajanja. Dramatika zmora prevzeti tako epske kot lirske elemente in ostati sama v sebi enotna. Pesemski vložki nastopajo kot podporni elementi zgodbe o Ženskinem življenju, nanašajo se na intimni sloj dogajanja in umirjajo notranji ritem drame. Vstavljeni v dramski tekst, niso oropani svoje izpovedne moči, subjekti njihovega izjavljanja so namreč dramski

subjekti. Torej ne gre za rabo, ki bi opozarjala, da je v besedilu predstavljena resničnost zgolj naracija, umetelen konstrukt, jezikovna igra. (Kos 2000: 189)

2.2.2 Vloga pravljic v drami *Barčica za punčke*

2.2.2.1 Pravljica

Pravljice so pripovedna forma o fantastičnih dogodkih, v njej »nastopajo neindividualne književne osebe [...] dogajanje [je] pogosto grozljivo, vendar je konec skoraj zmeraj srečen, kazni za hudobne, plačilo za dobre« (Kos 2009: 324). Po Zipesu je ljudska pravljica bila (in je še) ustna pripovedna oblika, ki so jo gojili nepismeni in pisniki, da bi izrazili doživetje narave ter svojega družbenega sistema in svoje želje po zadovoljitvi lastnih potreb ter želja (2002: 7). Ljudske pravljice imajo po navadi v ospredju osebo, ki je identifikacijski subjekt poslušalca, v sodobnem času gre večinoma za otroka. Protagonist – velikokrat le eden, čeprav ne nujno – je pogosto ogrožen od likov, ki so nosilci negativnih lastnosti.

Znanstveno preučevanje pravljic pozna teoretične pristope, ki jih je pri nas izčrpno predstavila Milena Mileva Blažić (2014: 7–110), ki piše tudi o Lüthijevih izsledkih o splošnih ali generalnih značilnostih evropskih ljudskih pravljic. Ker gre za literarnoslogovno (prav tam: 26) analizo ljudskih pravljic, so ugotovitve pomembne za razumevanje vstopanja pravljic v dramo *Barčica za punčke*. Te značilnosti pravljic so:

- Endodimenzionalnost: Gre za »dogajalno raven, na kateri se nekonfliktno dogajajo realni in fantastični dogodki [...] pravljичni liki nimajo občutka, da je srečanje z bitjem drugega konteksta (sveta) srečanje s tujo dimenzijo, zato se tudi ne začudijo, ko pride do srečanja med realnimi in pravljичnimi bitji« (Lüthi 2011: 4; Blažić 2014: 26). Glavni lik obravnavane drame, Ženska, se ne zaveda, da privzema identiteto pravljичnih likov.
- Ploskovitost: Po Lüthiju gre za »značilnost pravljic, ki ploskovito, linearno, premočrtno predstavijo književno osebo, čas, prostor, dogodke, brez globine, razmišljanja, dvomov« (Blažić 2014: 26). Ta dimenzija je v drami šibko prisotna. Predstavljajo jo mnoge stranske osebe, ki se menjujejo in predstavljajo ozadje osrednji temi, življenjski zgodbi Ženske.
- Abstraktni ali splošni slog: S tem pravljica svet spremeni tako, da ustvari nov svet z omejeno realističnostjo in tehniko golega poimenovanja (Lüthi 2011: 25–26; Blažić 2014: 26–27). V tej točki se pravljice z vstopom v dramo *Barčica za punčke* precej preoblikujejo, predvsem v smislu individualnosti glavne osebe, Ženske, ki kljub prestopanju med pravljичnimi liki ohranja lastno osebnost.
- Hkratna izoliranost in univerzalna povezanost likov v pravljici: »Literarni liki so tipi, ker izražajo hkrati značilnosti, tipične za večino [...] Lüthi je menil, da so pravljичni liki obenem izolirani, saj so neke vrste samohodci, hkrati pa so vključeni v dogajanje.« (Blažić 2014: 27) Ta element pravljice se povezuje z zgodbo drame, saj to zaznamujejo izpraznjeni odnosi.
- Sublimacija in vsevključenost: »Sublimacijo lahko znotraj Lüthijevega konteksta definiramo kot vzvišenost ali spremembo/preusmeritev nagnjenj/teženj/

ciljev na višjo/vzvišeno stopnjo« (Blažič 2014: 28). »Abstraktni, izolirani in shematični slog pravljice zajame vse motive in jih spreminja. Tako stvari kot osebe izgubijo svojo individualno naravo in se spremenijo v breztežne, transparentne figure.« (Lüthi 2011: 77; Blažič 2014: 28) Učinek pravljic je v drami viden ob nemoči glavne junakinje, da bi se uprla mehanizmu ponovnega »rojevanja« v različnih pravljicnih likih.

V *Barčici za punčke* glavna junakinja zapusti dom. V intervjuju Umetnik svoje življenje zmeraj vidi kot mit Markovičeva zgodbo glavne osebe obravnavane drame primerja s strukturo pravljic, saj jo določa srečevanje tistih, ki ji pomagajo, in tistih, ki jo ovirajo, zaznamuje jo nujnost žrtvovanja in doživetje čudežnega (2009: 7). Syer navaja Warnerjevo ugotovitev, da je ena fundamentalnih tem pravljice obravnava protagonista, ki odpotuje, da odkrije neznano in premaga svoje strahove (Warner 1994: 276 v Syer 2011: 3). Med funkcijami likov pravljice odhod od doma obravnava tudi Vladimir J. Propp (2005: 40, 52). M. von Franz je prišla do zaključka, da vse pravljice opisujejo eno in isto psihološko dejstvo, ki pa je tako kompleksno, daljnosežno in s svojimi različnimi aspekti težko pojmljivo (2007: 12–13). Kot možen vzrok nastanka določenih pravljic navaja resničen dogodek, ki je z leti postal objekt ponavljajočega se pripovedovanja, vendar za to, kot se zaveda, nima dokazov (Franz 2007: 40–41). Bettelheim (2002: 12) kot učinek pravljic prepozna obvladovanje lastnega nezavednega, katerega narave in vsebine človek ne more spoznavati racionalno, marveč prek dnevnih sanjarjenj in premeščanja.

2.2.2.2 Konkretni primer: Tretji prizor drame *Barčica za punčke ter pravljica Sneguljčica in sedem palčkov*

V seznamu *dramatis personae* drame *Barčica za punčke* je veliko število oseb, ki jih združi didaskalija: »so ena in ista ženska« (Marković 2009: 18). Da bi preverili, če so pravljice v drami rabljene na postmodernistični način, analizirajmo tretji prizor, v katerem so uporabljeni elementi *Sneguljčice in sedmih palčkov*, kar avtorica nakaže v didaskalijah.

Pravljična shema je v drami demontirana, v uporabi so le nekateri njeni deli: Sneguljčičino življenje v hiši palčkov, kar je v ospredju tudi v Disneyjevem animiranem filmu, na katerega uporaba pravljice o Sneguljčici v drami še najbolj spominja. Schickel (2002: 127–28) je opazil, da je Disney z risanko Sneguljčica in sedem palčkov – ki je prvi celovečerni film Disneyjevega studia iz leta 1937 – prvotno fabulo pravljice pomenljivo spremenil: izpuščena je dimenzija boja med Sneguljčico in njeno mačeho.⁷ Film je pozornost preusmeril na palčke, ki v prvotni pravljici igrajo stransko vlogo⁸ in so v filmu pridni žvižgajoči delavci. Osrednji konflikt v filmu naj

⁷ Omemba matere v drami je v pesmi Piška poskočnica 2: »Noče več v posteljo, / ki jo postilja mama« (Marković 2009: 22). T. Štoka je v delih najmlajših srbskih dramatikov opazila fazo razkroja družinske celice (2009: 38).

⁸ Po Bettelheimovi interpretaciji se skuša Sneguljčica, ko se zateče k palčkom, »vrniti v obdobje latence, ki ne pozna konfliktov, ker spolnost miruje in se je torej še mogoče izogniti adolescenčnim nemirom«

bi bila harmonična uskladitev palčkov. Novost v Disneyjevem filmu v primerjavi s pravljično so po Zipesu imena palčkov in njihove osebnosti. To terja vzdrževanje reda v domovanju palčkov, kar počne Sneguljčica⁹ kot nadomestna mati. Željo po redu naj bi podpirale tudi čiste in urejene podobe okolja. Gre namreč za sugestijo imperativa poznati svoje mesto in opravljati svoje delo. Sneguljčica za svojo celost potrebuje princa, palčki pa strogo mamo, Čarovnica predstavlja moč in grožnjo nereda, ki ob njeni smrti izgineta. Ta razlaga risanege filma je povezana z ameriško družbo, ki je bila še vedno pod vplivom krize iz leta 1937. Film naj bi kazal na prizadevanje Amerike za ponovno vzpostavitev reda. Tako v drami kakor v filmu v primerjavi s pravljično o Sneguljčici umanjka predzgodba boja med dvema ženskama za prvenstvo, v ospredju je življenje palčkov. Ne moremo sicer govoriti o popolnoma identični motivaciji za tak izpust pri Markovičevi, razrešitev situacije se namreč zelo razlikuje, saj ima Disneyjev scenarij tako kot prvotna ljudska pravljična srečen konec, Markovičeva pa iz fabule vzame le del, in sicer od Disneyja najbolj modificirani: vzpostavljanje harmonije z delom in usklajevanjem lastnosti palčkov v hišici v gozdu. »Napadla« je ravno to podobo družbene urejenosti,¹⁰ kjer ima vsak član skupnosti svoje mesto, v složnem in neutrudnem delu in z izginotjem posameznikovih slabih nagnjenj pa se stopijo v agilno telo. Po analogiji s Schicklovo razlago (Zipes 2002: 127–28) bi stanje v hiši palčkov predstavljalo stanje v sodobni družbi. Kljub temu da je v začetni didaskaliji prizora navedeno »Sneguljčica in sedem palčkov« (Marković 2009: 21), so palčki le trije, manko na ravni oseb (število sedem simbolizira celoto)¹¹ odseva manko v možnosti harmonizacije. Iz dialogov se razbere pomanjkanje smisla življenja pri osebah; želja po celovitosti je prisotna v pesmi Deklice. Vseznačkovka družina se prepira, »kdo bo kaj naredil« (Marković 2009: 21), kar je kontrast Disneyjevemu filmu z idealom neutrudnega dela. Godrnjavček edini dela, a ekonomsko samostojnost uporablja za manipuliranje in ne v prid skupnosti.

(Bettelheim 2002: 293). V skladu s to razlago kritizira Disneyjevo priredbo: razlikovanje palčkov »resno ovira nezavedno razumevanje, da [palčki] simbolizirajo nezrelo, še neindividualizirano stopnjo obstoja, ki jo mora Sneguljčica preseči« (prav tam: 292). Disney je s to modifikacijo v scenariju manifestiral osnovno željo takratnega Američana: varnost in prijeten dom (Zipes 2002: 129). Šlo naj bi za popreproščenje in osiromašenje ljudske pravljične in kršitev žanra (Zipes 1999: 353 v Syer 2011: 1), na čemer temelji tudi prej omenjena Bettelheimova kritika. Disneyjev film je ena od legitimnih variant pravljične (Syer 2011: 1). Dokaz za vitalnost Disneyjeve verzije je tudi rehabilitacija treh palčkov v *Brodu za lutke*, ki prikaže družbeno problematiko. Scenariju in drami je skupno postkrizno družbeno izhodišče: V scenariju sta izražena upanje in poziv k delu s strani vladajočega sloja, v drami gre za perspektivo ljudstva, ki teži k harmoniji, ki pa je ni mogoče doseči, zato si situacijo lajša z omamo.

⁹ V drami je izpostavljena Sneguljčičina nedolžnost, čistost. Taka angleško pasivna ženska naj bi bila produkt patriarhata, ki žensko reificira v nemočen in nekreativen estetski objekt. Patriarhalna kontrola se kaže v glasu iz zrcala, ki dominira nad zavestjo ženske o sebi. (Gilbert in Gubar 2009 v Haase 2004: 12–13) Trditev je sicer špekulativna, saj interpretaciji manjka kontekstualna podlaga (Haase 2004: 13). Avtorica se v drami ukvarja tudi z nasiljem, ki je »problem v patriarhalni družbi« (Marković 2009: 7), a poudarja, da se s to temo noče ukvarjati zgolj z ženske, ampak tudi z moške strani.

¹⁰ Razkroj urejenosti se vidi že na prostorski ravni v začetnih didaskalijah tretjega prizora: »[Z]aboj z orožjem in vreče z bogve čim. Počmeli prtički in razbite skodelice. Vlaga.« (Marković 2009: 21)

¹¹ »Sedem označuje celoto [...] Simbolizira popoln ciklus, dinamično popolnost. Vsaka lunina mena traja sedem dni in štiri obdobja lunarnega cikla sklepajo krog (7 X 4).« (Chevalier, Gheerbrant 2006: 533)

Pravljični deli¹² so v drami Markovičeve obdelani z določeno stopnjo ironije, ki izraža svobodo v odnosu do tradicionalnih simbolov, ki niso več zavezujoči, a so ostali privlačni kot sredstvo za metaforizacijo¹³ (Meletinski 2006: 262). Postmodernistična literatura rada uporablja žanrske¹⁴ kalupe (Kos 1995: 113), a ne gre prehitro sklepati, da je obravnavana drama postmodernistična zaradi te rabe. Slednja je resda svobodna in ohlapna, a je usklajena s slengom, nižjepogovorno leksiko in pesmimi. Kombinacija teh besedil vzpostavlja učinek *kot da*.

2.2.3 Odnos med pravljico in mitom kot ključ do strukture drame *Barčica za punčke*

Čeprav se mit lažje razlaga kot pravljica in je manj fragmentaren, lepši in bolj impresiven (Franz 2007: 43), si literatura mitološko tradicijo pogosto prisvaja prav prek pravljic (Meletinski 2006: 223). Pravljice o usodi osebnosti pogosto poustvarjajo motive, ki so značilni za posvetitvene obrede in označujejo prelomnice na junakovi poti ter postanejo simboli same junaškosti (prav tam: 210, 250). Zgodbe o iskanju ustrezajo ciklusom posvetitve¹⁵ (prav tam: 283), ki naj bi osebo kot enakopravno pridružili skupnosti (prav tam: 285), v kateri pa – ker je propadajoča – se junakinja Markovičeve ne more uveljaviti. M. von Franz v liku junaka, ki bo postal kralj,¹⁶ v skladu z jungovsko interpretacijo vidi nezaveden element, ki je sposoben postati nov vladar kolektivnega (2007: 148). V vseh v *Barčici za punčke* uporabljenih pravljicah so vidni elementi tega modela. Ljiljana Pešikan Ljuštanović poudari, da je bila tudi družinska harmonija, ki je prikazana na začetku drame in ki jo junakinja zapusti – pri čemer ji ne uspe vzpostaviti nove družine, kot bi se to zgodilo v pravljici, marveč propade – harmonična le navidez (Pešikan Ljuštanović 2011: 17). Ob vsakem vstopu v pravljični kalup bi se Ženska rada preobrazila in doživela spremembo, kar spominja na strukturo razvojnega oz. vzgojnega romana, v katerem se po Meletinskem predstave o posvetitvenem obredu razmeroma »naravno« uporabljajo kot mitološko modeliranje (2006: 250). V drami uporabljeni fragmenti pravljic so vselej uporabljeni na stopnjah odhoda od doma – ki je za ta ritualnem značilen in po M. von Franz kot brezciljni položaj junaka dobra podstava za herojska dela v nadaljevanju ter zato pogost (2007: 177) – in v sosledju preizkušenj, ko Ženskin razvoj še vsebuje možnost spremembe. Srečen konec umanjka: Ženska propade v vsaki novi inkarnaciji pravljičnega lika. Obred posvetitve ni izveden, umanjka razvoj osebe. Tovrstni

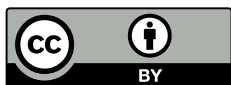
¹² Uporaba pravljice je ena pogostih značilnosti odprte drame, saj ji nudi zakladnico obvezujočih, zlahka razumljivih motivov, slik, likov in situacij. (Klotz 1996: 196)

¹³ Ironično npr. uporabi zgolj tri od sedmih palčkov, ki so v filmski različici predstavljali urejeno stanje in sobivanje s Sneguljčico.

¹⁴ Postmodernističnost je bila argumentirana tudi z njeno lastno izjavo: »tako imenovana fragmentarna dramaturgija daje tu lahkotnost, svobodo in odprtost, kar se tiče žanra.« (Marković 2007: 46; v Jankov 2011: 196), ki pa je izvzeta iz konteksta in bi bila lahko razumljena tudi drugače. Zgolj fragmentarnost ne more utemeljiti oznake postmodernistično.

¹⁵ Van Genepp ob tem govori o ritualih prehoda.

¹⁶ V vseh v dramo vključenih pravljicah obstaja struktura ritualnega duhovniškega kralja, vse so tudi kompatibilne z rituali prehoda.



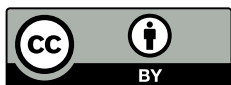
ponovni poskusi uspeti so v pravljicah pred neuspehom zavarovani s konvencijo o srečnem koncu kot nagradi za vztrajnost, česar v *Barčici za punčke* ni. Struktura vsakega prizora, v katerem je uporabljen del pravljice (uporaba začetnega dela pravljic v brezcilnem položaju junaka [Franz 2007: 177] in izključitev konca pravljic), se ponovi v makrostrukturi drame; zaporedje neuspehov v vlogah likov iz pravljic strukturira celoten življenjski neuspeh Ženske. Vsak prizor je ponovno nezavedno »rojstvo« junakinje v novem liku, po analogiji ob koncu svojega življenja junakinja roti, da bi se rodila še enkrat. Ta želja¹⁷ dobi pomen želje po vzpostavitvi cikličnosti; njen ostanek so zgolj še ponavljajoče se točke krize. Želja po ponovnem rojstvu¹⁸ je tako želja po ponovni možnosti (novi pravljичni vlogi) z upanjem, da bo ta tista, ki bo v sosledju propadlih omogočila razvoj v skladu s potencialno pravljичno strukturo s srečnim koncem. Funkcija mitov in obredov je bila prilagajanje posameznika družbi in preoblikovanje njegove psihične energije v družbeno korist. (Meletinski 2006: 142) Zdi se, kot bi v drami vzorec, ki izhaja iz fragmentov pravljic, sam po sebi še vedno vztrajal – družba, ki je bila pomembna za njegov obstoj, in subjekt, ki je bil zmožen napredovati v družbi, pa nista obstala. Nefunkcionalna izpeljava pravljичnega dogajalnega loka z njegovimi koreninami v mitološkem je v obravnavani drami pokazatelj lika, ločenega od družbene funkcije in skupnosti. Struktura dramskega besedila *Barčica za punčke* je horizontalna cikličnost – ponavljanje zelo sorodnih situacij iz znanih pravljic – in vertikalna cikličnost – ponovljivost vlog iz pravljic, ki izhajajo iz mitologije. Pravljice so umeščene tako, da sodelujejo pri učinku *kot da* z drugima dvema tipoma besedil, kar ovrže tezo, da je drama postmodernistična zaradi fragmentarnosti in nepovezanosti tipov besedil, ki so vanjo vključeni.

VIRI IN LITERATURA

- Bruno BETTELHEIM, 2002: *Rabe čudežnega: O pomenu pravljic*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Milena Mileva BLAŽIĆ, 2014: *Skriti pomeni pravljic: Od svilne do jantarne poti*. Ljubljana: PF.
- Jean CHEVALIER in Alain GHEERBRANT, 2006: *Slovar simbolov: Miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: MK.
- Marie-Louise von FRANZ, 2007: *Interpretacija bajki*. Čakovec: Scarabeus-naklada.
- Donald HAASE, 2004: *Fairy tales and feminism: New approaches*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sonja R. JANKOV, 2011: Uloga poezije u post-teatru Milene Marković. *Zbornik za jezik i književnosti filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 1/1. 193–203.

¹⁷ Ta želja v luči povezave z mitologijo spominja na del posvetitvenega obreda: začasni prehod v kraljestvo mrtvih, tudi stranski liki imajo pogoste htonične poteze. Zdi se, da ni protagonistka tista, ki s svojimi dejanji zapolnjuje čas, marveč dramo prežema ideja ponovljivosti, ki izhaja iz mita. (Meletinski 2006: 255)

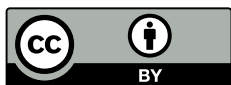
¹⁸ Mitem smrti in vstajenja je poglavitna metafora cikličnega razumevanja zgodovine. (Meletinski 2006: 258)



- Volker KLOTZ, 1996: *Zaprta in odprta forma v drami*. Ljubljana: MGL.
- Vladimir KRALJ, 1984: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: MK.
- Janko KOS, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- , 1995: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Lado KRALJ, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.
- Hans-Thies LEHMANN, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- Milena MARKOVIĆ, 2009: Umetnik svoje življenje zmeraj vidi kot mit: Pogovor z avtorico Mileno Marković. *Gledališki list SNG Drama* 88/10. 6–8.
- , 2009: Barčica za punčke, *Gledališki list SNG Drama* 88/10. 17–36.
- Meleazar MELETINSKI, 2006: *Poetika mita*. Ljubljana: LUD Literatura
- Ljiljana PEŠIKAN LJUŠTANOVIĆ, 2011: »Ja eto žalim sa salamom«. *Teatron: Časopis za pozorišnu umetnost* 156–157/36. 15–18.
- Vladimir J. PROPP, 2005: *Morfologija pravljice*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Kerstin SCHMIDT, 2005: *The theater of transformation: Postmodernism in American drama*. New York: Rodopi.
- Paul SYER, 2011: *Not just anodyne confections: Responding to Jack Zipe's post-marxist reading of Disney's fairy tale films with a specific focus on Snow White and the seven Dwarfs*. Bedfordshire: University Press.
- Peter SZONDI, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: MGL.
- Tea ŠTOKA, 2009: Barčica za punčke – turobna »pravljica« o sodobni eksistencialni krhkosti. *Gledališki list SNG Drama* 88/10. 37–40.
- Tomo VIRK, 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura.
- 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Obzorja.
- Jack ZIPES, 2002: *Breaking the magic spell: Radical theories of folk & fairy tales*. Kentucky: University Press.

SUMMARY

The drama *Brod za lutke* by Milena Marković has been characterized as post-modern because it includes various types of texts (text in lower colloquial language, poems, fragments of fairy tales). The paper challenges this classification, but it addresses only the property of postmodernism that is attributed to the work *Brod za lutke*. The author refers to the theories of postmodernism (in drama) by Kos, Virk, K. Schmidt, and Lehmann. For a literary work to qualify as postmodernist, its formal properties are insufficient, but its effect and purpose must be considered as well. The third scene of the drama *Brod za lutke* with its inclusion of fragments of the Disney film *Snow White and the Seven Dwarfs* is an example how fairy tales are integrated into the drama. The author finds a similarity between all fairy tales that are emplo-



yed, i.e., they all include a main character that leaves home, which has a potential for change, but all fragments of fairy tales end before the happy ending that was supposed to bring change. The main character is therefore always reincarnated in a new fairy-tale character whose story is incomplete. The repetition of similar situations from familiar fairy tales reveals a horizontal cyclical structure, while the origin of the fairy tales shows vertical cyclicity, i.e., replicability of the same roles from various fairy tales originating in mythology. The fairy tales work with other types of texts in creating a coherent fictional reality in the drama, which dissociates it from postmodernism.