

Наташа Антонијевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

Биљана Влашковић Илић²
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

АУТОРСТВО КАО БРЕНД: МАРТИН МАКДОНА^{ТМ3}

Англо-ирски драмски писац Мартин Макдона представља интригантну појаву у савременом драмском стваралаштву о којој се стално дискутује, а коментаре не изазивају само његови драмски комади, већ и изјаве, интервјуи и поступци на јавним дешавањима. У овом раду анализира се начин на који Макдона представља себе као појединца и аутора у својим јавним наступима, али и у оквиру свог опуса, а као полазиште за дату анализу користе се ставови постмодернистичких теоретичара попут Жана Бодријара, Фредрика Џејмсона и Линде Хачн. Циљ рада јесте да покаже да се Макдона не сврстава међу постмодернистичке драмске писце само због тема којима се бави у својим делима, већ и зато што путем јавно изложених ставова трансформише своје стваралаштво и себе као јавну личност у робну марку која побуђује подједнаку пажњу критике и публике.

Кључне речи: бренд, аутор, постмодернизам, конзумеризам, Мартин Макдона, Жан Бодријар, Фредрик Џејмсон, Линда Хачн

Говорећи о глобализацији позоришта, Патрик Лонерган наводи да се услед промене у доживљавању савременог света значајно мењају и позоришна продукција и рецепција, што се може приметити у одликама које се јављају у савременим драмским делима намењеним за интернационалну публику. Једна од њих јесте употреба брендирања у циљу контроле ризика (Лонерган 2006: 303), која подразумева коришћење различитих врста препознатљивих елемената који би привукли пажњу публике и навели је да посете извођење датог комада. То може бити присуство славних глумаца у глумачкој постави, присуство редитеља који је добитник међународних награда, или наглашавање националног порекла комада као показатеља његовог садржаја (Ibid: 304). Међутим, може се десити да се брендирање јави и на нивоу писања драмског комада када се ауторство драмског писца доживљава као својеврсна робна марка. Описану робну марку првенствено сачињавају главне одлике

1 antonijevic.090153@gmail.com

2 biljana.vlaskovic@filum.kg.ac.rs

3 Рад представља део резултата истраживања у оквиру међународног научноистраживачког пројекта *Брендери у књижевности, језику и култури*, ФИЛ-1819.

ауторовог стваралаштва које су окоснице његовог стила, али њен важан сегмент могу постати и одређени аспекти ауторовог експонирања као јавне личности.

Случај Мартина Макдоне може се протумачити као пример ауторског брэнда који обухвата оба наведена скупа одлика. Када се говори о главним карактеристикама Макдониног стила писања, обично се наводи да се у његовим драмама могу пронаћи постмодернистички елементи као што су пастиш, пародија и интертекстуалност (в. Курди 2006: 96, 98; Ричардс 2006: 258). Фредрик Џејмсон дефинише пастиш као репродуковање извесних формалних одлика дела из прошлости у новом делу и сматра да се описани поступак употребљава искључиво зарад пуког цитирања, без сатиричног призвука или жеље да се упути критика, због чега га још назива и „празном пародијом” (Џејмсон 1992: 16–17). С друге стране, Линда Хачн се слаже да се поступак који Џејмсон назива пастишем јавља у оквиру постмодернизма, али наводи да његова поента није цитирање већ постојећих дела, већ да има и критичку сврху. Због тога Хачнова дати поступак назива пародијом, коју тумачи као „понављање са критичком дистанцом, која омогућава иронијско указивање на разлику у самом средишту сличности” (Хачион 1996: 55). Џули Келехер истиче да се при описивању Макдониног опуса критичари служе и једним и другим термином, али са различитим побудама: они који га критикују обично користе израз „пастиш” јер се сматра да он носи негативну конотацију, док они који похвално говоре о Макдониним делима радије употребљавају израз „пародија” јер се сматра да она подразумева виши степен ауторовог умећа и оштроумности (Келехер 2016: 40–41). Ипак, и у позитивним и у негативним описима Макдониних драмских комада се готово неизоставно јавља појам интертекстуалности, који описује употребу референце унутар новог текста којом се упућује на одређени текст из прошлости, било путем пастиша, било путем пародије, на тај начин обједињујући два поменута термина (Ibid: 42–43).

Већина критичара се слаже да је ниво интертекстуалности у Макдонином опусу изразито висок, а неколико њих описује његове комаде као палимпсесте (в. Грин 2006: 51; Џордан 2006: 175; Ероусмит 2006: 240–241) у чијој слојевитости се читава разноврсност стваралачких утицаја у његовом писању. Од имена из света драме, приликом тумачења Макдониних комада најчешће се помињу Џон Милингтон Синг, Семјуел Бекет, Џо Ортон и Харолд Пинтер (Чејмберс и Џордан 2006: 3). Међутим, сам Макдона набраја много обимнији и свестранији спектар утицаја. Осим драма већ поменутих Ортона и Пинтера, Макдона као своје узорне помиње и комаде Дејвида Мамета, Сема Шепарда и Трејсија Летса, али и филмове Сема Пекинпоа, Џона Вуа, Квентина Тарантина, Серђа Леонеа, Мартина Скорсезеа и Теренса Малика, затим аустралијске телевизијске сапунице, прозу Владимира Набокова и Хорхеа Луиса Борхеса, као и музику бендова *The Pogues*, *The Clash*, *Nirvana* и *Sex Pistols* (в. О’Хаган 2001; Лонерган 2007: 153–154). Описаним мешањем

елемената такозване високе и популарне културе, које Џејмсон сматра главном одликом постмодернистичког стваралаштва⁴, Макдона постиже ефекат да публика захваљујући препознавању интертекстуалних алузија помисли како може да предвиди даљи ток развоја драмске ситуације, а затим сасеца њихова очекивања тиме што одступа од предвиђеног шаблона (Лонерган 2012: xiv–xv).

Поред наведених директних утицаја стваралаца из различитих области уметности, Макдонине драме одликују се и употребом реалистичких форми које бивају преувеличане на различите начине, превасходно коришћењем елемената гротеске и фарсе. Марион Каслбери описује његове драмске текстове као вешту комбинацију свакодневног и шокантног која се рађа из споја традиционалне комедије и мелодраме са гротескним црним хумором, ласцивношћу и макабристичким елементима хорора и насиља карактеристичним за позориште Гранд гињол, али и за савремене филмове (Каслбери 2007: 46–47), док Хосе Лантерс наводи да Макдона у својим текстовима користи формуле и конвенције више различитих жанрова, као што су телевизијске сапунице, вестерн филмови, бајке и детективске приче, које затим доводи до екстрема, а крајњи исход описаног поступка јесте јукстапозиција насиља и окрутности са сентименталношћу и фарсом (Лантерс 2007: 13). Присуство елемената реализма у Макдониним драмама представља извор извесне контроверзе, а оно што покреће дебату међу критичарима јесте питање да ли Макдона упркос фарсичном преувеличавању тежи аутентичности приказивања и изједначавању света на сцени са стварношћу. Дата дилема је од огромног значаја, нарочито када су у питању Макдонине „ирске” драме, будући да целокупна реакција на драмски комад зависи од тога да ли смо оно приказано доживели као „стварно” (Чејмберс и Џордан 2006: 9–10). Лантерс напомиње да се стварност у Макдониним текстовима због преувеличавања може доживети и као хиперреалност или „копија непостојећег оригинала”⁵ (Лантерс 2007: 13), због чега би се могла уклопити у Бодријарову дефиницију симулакрума:

Стварно [...] је још само операционално. У ствари, то више није нешто стварно, пошто га више не обавија ништа имагинарно. То је нешто надстварно, производ синтезе остварене зрачењем комбинаторијских модела у неком надпростору без атмосфере.

(Бодријар 2012: 471)

4 „Реч је о томе да је у [постмодерним делима] избрисана стара ... граница између високе и такозване масовне или комерцијалне културе и да су се појавиле нове врсте текстова надахнутих облицима, категоријама и садржајима културне индустрије. [...] [П]остмодернизам је опчињен читавим тим деградираним пејзажом кича, ТВ серијама и културом сликовница, рекламама и мотелима, лошим шоу програмима и другоразредним холивудским филмовима, такозваном паралитературом са гомилом неуљуђених и измишљених категорија, популарним биографијама, мистеријама убистава и научнофантастичним приповеткама” (Џејмсон 2012: 491).

5 Сви преводи са енглеског језика су преводи аутора рада.

Наведени опис Макдониних драмских светова као примера хиперреалног или надстварног у складу је и са ставом Гери Хајнс, редитељке Друид театра која је прва поставила Макдонине драмске комаде на сцену, која сматра да никаква дилема око аутентичности приказивања код Макдоне не би требало да постоји:

Постоји тај проблем са Мартином и аутентичношћу – примедба да то није ирски живот у садашњости и да то није живот у Конемари. Наравно да није. У питању је варка. Није аутентично. Не треба ни да буде. То је у потпуности његова творевина, и у том погледу је очаравајућа.

(Хајнс 2001: 204)

Део описане вештачке творевине Макдониних драмских светова јесте и језик, који у свим његовим текстовима има специфичан дијалекатски облик. Посебан случај представља језик употребљен у „ирским” драмама – он представља необичну мешавину „савременог уличног жаргона и руралног ирског говора” (Хубер 2006: 15), „фузију енглеских речи и гејлске синтаксе чији је резултат нешто што звучи као лоше преведен немачки” (Макдона 2014: vi). Осим тога, говор ликова је толико нестабилан да комуникација између њих прети да се распадне у сваком тренутку: почев од тога да ликови често не разумеју шта им њихови саговорници саопштавају, они такође манипулишу значењима речи како би остварили своје циљеве, а дешава се да нису способни ни да направе разлику између фиктивног и истинитог (Каслбери 2007: 46). У драмама се наилази и на елементе метакомуникације, и то у тренуцима када ликови напуштају основни ниво дијалога и започињу дискусије о погрешном изговору речи, стилским омашкама или правилном начину отпочињања и затварања тема у разговору (Хубер 2006: 15). Пример описаног дијалога налазимо у комаду *Сакајџи Били са Инишмана*, током разговора између сестара Ајлин и Кејт Озборн:

Кејт: Ни реч. (*пауза*) Ни реч, ни реч, ни реч, ни реч, ни реч, ни реч, ни реч, ни реч. (*пауза*) Ни реч.

Ајлин: Ох, колико ћеш још пута да кажеш 'Ни реч', Кејт?

Кејт: Је л' то мени није дозвољено да кажем 'Ни реч', а престрављена сам Билијевим путовањима?

Ајлин: *Смеи* да кажеш 'Ни реч', али само једном или двапут, а не десет пута. (Макдона 2013: 37–38)

Наведеним елементима садржаја и форме Макдона успоставља сопствени препознатљиви стил писања већ у првом изведеном комаду, *Лейоџици Линејна*, због чега се међу публиком и критиком подједнако јавља очекивање да и његови наредни комади покажу сличне одлике и тиме испоштују постављени стилски стандард. То се може приметити у рецензијама Бена Брентлија које су написане приликом првих извођења појединих Макдониних комада у неколико позоришта у Њујорку. Након хвалоспева упућених *Лейоџици Линејна*, уз тврдњу да „[п]

онекад ни не знате за чим жудите док се не појави права ствар” (Брентли 2006а: 397), Брентли у наредним рецензијама експлицитно пореди све остале Макдонине текстове и њихове режије са поменутим првим. Судаћи по Брентлијевом опису, *Сакајши Били са Инишмана* (в. Брентли 2006б: 402–403), *Усамљени зајид* (в. Брентли 2006в: 405–407) и *Лобања из Конемаре* (в. Брентли 2006г: 408–411) не испуњавају у потпуности претпостављене стилске норме, док *Јасиучко*, будући да тематски не припада „ирским” драмама, донекле поставља сопствене критеријуме на основу којих се вреднује (в. Брентли 2006д).

Међутим, извесна очекивања постоје и када је у питању Макдонина појава у јавности. Као што његове драме поседују скуп заједничких одлика које чине ауторов стил, тако и Макдонина јавна персона показује одређени скуп карактеристика које би се могле протумачити као његов заштитни знак, пошто је Макдона навикао и публику и критику на ексцентрично понашање. Може се рећи да је захваљујући Макдониним изјавама и поступцима створен и одређени култ његове јавне личности, због чега поједини елементи његове биографије попримају готово митски карактер, почев од његовог хибридног англоирског идентитета.

Мартин Макдона је рођен 26. марта 1970. године у Лондону, у породици ирских имиграната, и цео свој живот провео је у јужном делу Лондона, који је претежно насељен члановима ирске дијаспоре. Међутим, као дечак је летње распусте проводио са породицом у Искију и Конемари, местима у Ирској из којих потичу његови родитељи (в. Јелмиш 2014: 3). Током 1992. године, родитељи су се трајно преселили у Летермален у Ирској, док су Мартин и његов старији брат Џон одлучили да остану у Лондону (в. О’Тул 2006). Имрен Јелмиш напомиње да је Макдонин лични и ауторски идентитет обликован сталном интеракцијом између енглеске и ирске културе (Јелмиш 2014: 4), а описану измешаност потврђује и Макдона: „Не осећам потребу да се браним што сам Енглец или што сам Ирац, јер се, на неки начин, не осећам ни као једно ни као друго. А на неки други начин, наравно, ја сам и једно и друго. Управо одатле извире мој рад” (в. О’Хаган 2001). Ипак, захваљујући чињеници да се драмска радња у већем делу његовог опуса одвија у Ирској, критика углавном доживљава Макдону као ирског аутора (Јелмиш 2014: 5), иако његова појава одудара од традиционалног очекивања како би ирски писац требало да изгледа, о чему сведочи и реакција јавности:

[К]ада се на основу бројних појављивања у медијима испоставило да је Макдона млад и елегантан човек, који носи најлепша Арманијева одела која сте икад видели и говори изразитим јужнолондонским нагласком, збуњеност је прерасла у бес. ‘Ако је ово ирски драмски писац, ја сам банана’, хорски се орило.

(Ајр и Рајт 2000: 277)

Од самог почетка своје каријере драмског писца, Макдона је привукао пажњу медија својим изјавама и понашањем, што је довело и до тврдњи да није постао познат широј јавности по својим текстовима, него по томе „што је Шону Конерију рекао да одјебе” (в. Клиф 2007: 137). Поменути скандал догодио се 1996. године, на додели позоришних награда *Ивнинг стандард*, где је Макдона требало да прими награду за Најперспективнијег драмског писца за свој први комад *Лейошица Линејна*. У интервјуу који је дао Шону О’Хагану, Макдона објашњава да су он и његов брат Џон били припити и исмевали новинара који је наздравио краљици:

[И] следеће чега се сећам, нечија рука ми је на рамену, и Шон Конери се надвија нада мном и каже „ућутите или одлазите” оним својим цејмс-бондовским гласом. [...] Испрва сам рекао: „Извини, без увреде, друшкане”, а онда сам размислио о томе и наставио: „Како да не, одјеби, друшкане”.
(в. О’Хаган 2001)

Описани инцидент је доспео и у таблоиде, што Макдона не оцењује као нужно лош развој догађаја јер је захваљујући томе доспео у жижу јавности. На тај начин је Макдона почео да гради своју репутацију као *enfant terrible* савременог британског позоришта (Ibid).

Макдона је додатну пажњу привукао објашњењима у вези с тим како је почео да се бави писањем драмских текстова. Наиме, он је са шеснаест година напустио школу и наредних шест година живео углавном од социјалне помоћи; време је проводио код куће са братом, гледајући филмове и телевизијске серије и читајући. Након још неколико година наизменичног обављања ситних послова и живота од отпремница, Макдона је под утицајем брата почео озбиљније да се бави писањем. Испрва је писао кратке приче и радио драме које нису постигле успех; касније се посветио писању филмских сценарија, да би коначно почео да пише и драмске текстове, а својих првих седам објављених комада написао је у року од неколико изразито продуктивних месеци током 1994. године (в. О’Тул 1997; 2006). Он, такође, наводи да је почео да пише како би избегао класично запослење (в. Сирз 2001: 222), као и да му је за измишљање прича које напише потребно много мање времена него што је критичарима потребно да их анализирају (в. Хамил 1999: 5). Макдонине изјаве сведоче о извесној произвољности приликом обликовања садржаја својих драма, чиме се додатно истиче лакоћа са којом пише, што се нарочито примећује у објашњењима везаним за настанак *Аран трилогије*. Он наводи да је радњу комада *Поручник са Инишмора* сместио на поменуто острво Аранског архипелага искључиво зато што је оно довољно удаљено од Белфаста, чиме би се оправдала чињеница да протагонисти Падрику треба цео дан да допутује кући. Након сазнања да архипелаг чине три острва, родила се идеја да се напише трилогија (в. Лонерган 2012: 58). Макдона, затим, тврди да никада није сумњао у квалитет својих драма, а једино га је изненадило што су комади одмах

доживели успех и признање у позоришном свету, додајући: „Одувек сам замишљао да је добрим стварима потребно четрдесет година да испливају на површину” (О’Тул 1997).

Осим описане ноншалантности у свом приступу писању драмских комада и извесне надмености приликом оцене њиховог квалитета, контроверзу је изазвао и Макдонин став о драми и позоришту. Макдона у интервјуима истиче да се писању драма посветио упркос томе што филм вреднује много више од позоришта, које сматра најдосаднијом уметничком формом:

Радије бих седео код куће и гледао добру ТВ драму или серију него што бих отишао у позориште. Одлазио сам само да бих гледао представе у којима су играле филмске звезде. Мислим да је прва представа коју сам гледао, и вероватно још увек најбоља, *Амерички бафало* Дејвида Мамета са Ал Паџином... Могао бих да набројим сваку представу коју сам икада одгледао, јер их има само деветнаест или двадесет, а међу њима су две моје. [...] Ја прилазим позоришту с непоштовањем према њему. Посматрам га из перспективе љубитеља филмова.

(Ibid)

Иако је цитирани став исказао на самом почетку своје каријере драмског писца, Макдонино мишљење о позоришту није се променило ни касније, о чему сведочи изјава из 2015. године како је временом прихватио да „позориште никада неће постати онако провокативно” колико би он желео (в. О’Хаган 2015). Осим тога, Макдона наводи да писању комада приступа са жељом да позоришту врати узбудљивост: „Сматрам да људи треба да изађу из позоришта са истим осећајем као када излазе са рок концерта. Представа треба да буде узбудљива” (Сирз 2001: 224).

Он исказује непоштовање према својим претходницима и противи се повезивању његових дела са ирском драмском традицијом тиме што не признаје утицај ирских аутора на свој опус. Упркос томе што Макдонине „ирске” драме тематски подсећају на Синговог *Виловњака са зајадне стране*, Макдона негира постојање било каквог утицаја Синговог опуса на његово стваралаштво, бранећи се наводом да је Сингове драме прочитао тек када је критика почела да га пореди с њим (О’Тул 1997). Говорећи о језику својих драма смештених на западу Ирске, који се у критици описује као хибридни спој ирско-енглеског којим говоре Сингови ликови са Аранских острва и даблинско-лондонског урбаног жаргона који је типичан за 1990-те, Макдона наводи да је идеју за специфични ирско-енглески дијалекат добио захваљујући посетама рођацима у Ирској током детињства (Хубер 2006: 15), као и да је у својим комадима само појачао већ постојећу необичност живог говора у Конемари и Голвеју, који се у односу на стандардни енглески језик одликује неуобичајеном флексијом и инверзијом реченица, што су одлике ирског језика (Сирз 2001: 222–223). Као мотив за употребу ирско-енглеског дијалекта Макдона истиче жељу за свесним удаљавањем свог

стваралаштва од утицаја Дејвида Мамета и Харолда Пинтера, а не покушај имитације Синга:

Писање ирским идиомом ослободило ме је као писца. До тада, моји дијалози су били лоша имитација Пинтера и Мамета. Некада сам покушавао да пишем драме чија је радња смештена у Лондону, али то ми је било преблиско. Сада када сам се отргао од ових утицаја, могу да се вратим томе. (Кевендиш 2001)

Теме којих се Макдонине драме дотичу су разнолике, што се може видети и на основу критичких анализа које се баве проблемима рода, породичних односа, политичких ставова и национализма, као и религије у Макдоцином драмском опусу. Пошто су наведена питања релевантна у комадима које пише, очекује се да и Макдона заузме личну позицију о датим темама у свом јавном говору. Говорећи о католичанству, Макдона истиче да је у детињству одгајан као католик – похађао је католичку школу и са братом био члан црквеног хора, али је током адолесценције престао да одлази на недељне мисе, јер му се наведена обавеза у то доба чинила као губљење драгоцених сат времена које је могао да проведе испред телевизора, након чега је временом престао да сматра себе католиком (О’Тул 1997). Једнако чврст став има и о национализму: „Никада нисам био националиста. То ми се одувек чинило глупим, било каква врста поноса због места у којем сте рођени” (Ibid). Такође, Макдона је изричит када говори о личним идеолошким позицијама:

Не волим никакве врсте дефинисања, никакве „-изме”, политичке, друштвене, религијске, какве год. Није да не размишљам о тим стварима, али сам дошао у позицију где су двосмислености много занимљивије од одабира једне зацртане путање коју бих пратио. [...] Инстинктивно се трудим да сакријем своје друштвене или политичке ставове, али је нормално да нешто од тога и изађе на површину.

(Ibid)

Међутим, Макдона се деценију касније не устручава да своје ставове опише као „левичарске, или пацифистичке, или анархистичке” (в. О’Тул 2006). Његов политички најангажованији драмски текст јесте *Поручник са Инишмора*, у којем је већина ликова укључена у рад Ирске националне ослободилачке армије (ИНЛА), организације настале одвајањем од Ирске републиканске армије (ИРА) и одговорне за бројне терористичке нападе и убиства током Северноирског сукоба, познатог и као Невоље (The Troubles). У време када је наведени комад написан, сукоб је још увек трајао уз повремена нестабилна примирја, а један од циљева које је Макдона желео да оствари била је провокација милитантних националиста у Ирској: „Покушавао сам да напишем комад због којег би ме убили. Нисам се плашио да ће се то заиста и догодити, јер се паравојске никада не баве драмским писцима, али ако би икада почеле то да раде, хтео сам да напишем нешто што би ме поставило на

врх списка” (Макдона 2014: v). Међутим, у једном од каснијих интервјуа он се донекле дистанцира од цитираног става. Говорећи о насиљу у *Поручнику*, Макдона наводи да оно представља његову личну реакцију на насиље у Северној Ирској:

Одабрао сам ИНЛА због тога што су ми деловали толико екстремни и, искрено, зато што сам мислио да ћу се тако изложити мањем ризику. Не покушавам да испаднем херој или нешто слично – то је само било нешто о чему сам осетио да морам да пишем. Комад је настао из позиције која се може назвати пацифистичким бесом... то је насилан комад који је свесрдно против насиља.

(Фини 1998: 28)

Ипак, у тренутку када је објављен, *Поручник са Инишмора* је по-сматран искључиво као потенцијална провокација, због чега ниједно позориште у Британији није желело да га изведе – сматрало се да би такав потез био нетактичан у жеку мировних преговора у Северној Ирској. Макдонова реакција на колебање позоришних трупа било је одбијање да напише иједан нови драмски текст док *Поручник* не доживи премијеру, што се десило тек 2000. године (в. Макдона 2014: viii–ix). Неки критичари, попут Алекса Сирза, сматрали су да дуго одсуство Макдонових комада из позоришта треба тумачити као крај његове каријере. Сирз наводи да је изненадни пад квалитета Макдонових комада, видљив у *Сакашом Билију са Инишмана*, одговарајућа казна за његову надменост у јавном наступу, приметну у поређењима са Орсоном Велсом и ругању старијим драмским писцима због тога што су „ружни и лоше се облаче” (Сирз 2001: 225). Упркос свим контроверзама које прате његове комаде, али и његову појаву у јавности, Макдона тврди да не жели да пренесе било какву личну поруку или поуку због које би било неопходно да другима тумачи своја дела (в. Хамил 1999: 10–11), већ да је његов једини циљ приповедање: „Све што желим јесте да причам приче” (Фини 1998: 27). Поменути изјава поклапа се са речима које изговара писац кратких прича Катуријан, протагониста у Макдоновом комаду *Јасичуко*, у тренутку када покушава да оправда садржај својих дела двојици полицајаца: „Једина дужност приповедача јесте да исприча причу” (Макдона 2005: 7). У складу са датом изјавом јесте и чињеница да Макдонови драмски текстови дозвољавају потпуну слободу интерпретације, што се потврђује и у пракси тиме што позоришна публика у различитим земљама реагује различито на приче које Макдона приповеда (Лонерган 2012: 228). Његови комади често имају и отворен крај, што додатно подстиче слободно тумачење онога што се приказује на сцени.

Узимајући у обзир све претходно наведено, поставља се питање да ли је Мартин Макдона заиста онакав каквим се представља у својим изјавама. Одговор на дато питање је релевантно и за критику Макдоновог опуса, јер се у извесним ситуацијама дешава да критичари негативно оцењују његове комаде на основу Макдонових провокативних

поступака и изјава, а не само на основу садржаја и форме анализираних дела. Један од примера описане праксе јесте текст Мери Лакхерст, у којем она негативно критикује комад *Поручник из Инишмора* користећи Макдонине интервјуе као један од доказа да је главни циљ помену-те драме да свом аутору обезбеди профит, што Макдона постиже тако што унижава ирску нацију представивши је стереотипно, онако како је Енглези доживљавају (в. Лакхерст 2006: 117–118). Међутим, поједини критичари сматрају да све Макдонине изјаве треба узимати са резервом, пре свега због бројних недоследности, као и преувеличаних, изостављених и нетачних детаља, али и због тенденција новинара да се у писању о Макдони фокусирају на оне елементе који би требало да буду занимљиви и читаоцима који не посећују позориште – на „насиље, намерно изазивање контроверзи, ругање великанима и неузимање себе за озбиљно” (Лонерган 2007: 152–153).

Ипак, за начин на који јавност доживљава Макдону од почетка његове каријере драмског писца нису одговорни само новинари, већ и Макдолина експлицитна жеља за привлачењем пажње. Финтан О’Тул описује Макдону као повученог и тихог (в. О’Тул 2006), што се драстично разликује од оне личности која избија на површину приликом јавних дешавања. Макдона и сам признаје да су његови први интервјуи једним делом били испланирани перформанси којима је желео да на себе привуче пажњу медија, и то не искључиво оних који се баве културним дешавањима, већ и таблоида. Његове изјаве су намерно биле контроверзне, јер је Макдона сматрао да је то најефикаснији начин да се јавност заинтересује за његове драме. Дати циљ је остварен, а последица Макдоновог провокативног јавног наступа јесте да су и публика и критика почели да га доживљавају као арогантног младог човека без длаке на језику и склоног испадима (в. Хамил 1999: 1–2). У почетку се Макдони допало што је у центру пажње, али се његова перцепција сопствене популарности временом променила јер је почела да га оптерећује (в. О’Хаган 2001).

Наведени подаци говоре у прилог томе да је Макдолина персона нека врста маске, конструисана с циљем да се јавност заинтригира, а његове драме постану популарне. Дати конструкт се, баш као и Макдонини драмски светови, може упоредити са Бодријаровим симулакрумом (в. Сим 2001: 358), јер се Макдолина јавна личност понаша као знак који наводно упућује на „стварног” Макдону, а заправо се највероватније ради о вештој илузији. Штавише, поступак конструисања Макдоне као јавне личности може се дефинисати као процес креирања брэнда који, као и свака друга роба на тржишту, жели да се прода што већем броју потрошача (в. Келехер 2016: 22). Уопштено говорећи, брэнд представља производ који је јавности препознатљив захваљујући скупу устаљених одлика које временом постају његов заштитни знак. Дате одлике су фиксирани на такав начин да се од сваког производа који припада конкретном брэнду очекује да их испољи. Слично се де-

шава и у случају Макдоне и његовог драмског опуса – као што се од Макдоне очекује да настави да буде самоуверен, благо надмен и увек спреман да искаже своје мишљење (што контроверзније, то боље), тако се очекује и да његове драме наставе да се баве провокативним темама и изазивају опречна мишљења гледалаца и критичара. Због тога се може закључити да је описана репутација или озлоглашеност Мартина Макдоне као јавне личности и аутора устаљена у једнакој мери као и репутација његових комада, попримајући облик бренда који можемо означити као Мартин Макдона™. Тако формиран и мици прати и Макдону и његова дела, јер се све ново што Макдона напише или изјави оцењује имајући у виду дати подразумевани скуп очекивања и одлика. Истовремено, позоришне трупе су приликом одабира Макдониних драмских текстова унапред свесне пажње коју ће њихова извођења привући већ захваљујући томе ко је аутор комада, што Лонерган наводи као важну ставку у вези с профитабилношћу постављања једне представе на сцену (в. Лонерган 2006: 303–304). Контроверзност драмског текста, удружена са имицом „лошег момка“ који прати Макдону, истовремено постаје гаранција да ће и конкретна продукција привући гледаоце у позориште. Како напомиње Келехер, позоришна публика је конзумент културних садржаја и често се дешава да гледаоци купе карту чак и када не знају о чему се ради у конкретној представи, јер је бренд коме она припада препознатљив и њиме се гарантује одређена врста искуства (Келехер 2016: 18). О томе колико је стабилан бренд који је Макдона направио од себе и свог ауторства сликовито говори огромно интересовање глумаца за кастинг приликом продукције *Целаша*, његовог новог комада који је написао након скоро десет година паузе. Редитељ Метју Данстер сматра да постоји узајамно поштовање између глумаца и Макдоне – с једне стране глумци уживају у језику којим Макдона пише, а он им узвраћа тиме што присуствује свим пробама и даје савете (в. О’Хаган 2015).

Постојање бренда Мартин Макдона™ говори и у прилог Лонергановој тврдњи да Макдону треба посматрати као глобалног аутора. Једна од важних одлика Макдониних комада јесте да допуштају различита тумачења, што се најбоље може уочити у разноврсним реакцијама позоришне публике у различитим земљама света. Могућност разноликих интерпретација готово да гарантује успех Макдониним драмским текстовима где год да се изводе, што упућује на закључак да њихова вредност лежи у томе што они упркос могућој локалној обојености (нарочито у случају „ирских“ драма) показују гледаоцима широм света понешто са чиме могу да се идентификују (Лонерган 2012: 228–229). Међутим, за глобални успех комада једним делом може бити заслужна и репутација аутора, како професионална, тако и лична, пошто свако помињање Макдиног имена служи као реклама која готово неизоставно привлачи пажњу међу критиком и публиком.

Разматрани аргументи показују да постоји више разлога на основу којих Макдону треба сврстати међу постмодернистичке драмске

писце. Он не припада постмодернизму само због тема којима се бави у својим делима и елементима попут пастиша, пародије и интертекстуалности, већ и зато што путем јавно изложених ставова трансформише своје стваралаштво и себе као јавну личност у робну марку. Наведено креирање брэнда Мартин Макдона™ подразумева конструисање посебног имица за јавност, што Макдона постиже провокативним изјавама и контроверзним поступцима који се односе на различите аспекте његовог професионалног и приватног живота. Добијени имиц јесте симулакрум – знак који упућује на себе самог, а не на „стварног” Мартина Макдону, како се испрва чини. Почев од ноншалантности у приступу процесу писања, преко убеђености у квалитет својих драма и непоштовања према позоришту и другим драмским писцима, до жеље да се јавност уздрма провокативним темама којима се у коадима бави, Макдона шокира свет и гради имиц арогантног „лошег момка” који се не устручава од бурних реакција. Као што се од Макдоне очекује да настави да буде надмен и увек спреман да исказе своје мишљење, тако се очекује да и његове драме наставе да се баве контроверзним темама и изазивају опречна мишљења гледалаца и критичара. Пошто је описана репутација Макдоне као јавне личности и аутора устаљена у једнакој мери као и репутација његових коада, брэнд Мартин Макдона™ се на тржишту културних садржаја позиционира као роба за којом постоји велика потражња на глобалном нивоу. Конструисани имиц претходи свему новом што Макдона изјави и напише попут рекламе која побуђује пажњу јавности, а пошто сваку појединачну продукцију Макдониних коада било где у свету неминовно прати прича о контроверзном аутору и његовом интригантном опусу, брэнд Макдона™ представља готово сигурну гаранцију посећености извођења и последичног финансијског успеха представе, што у данашњем глобализованом позоришту представља један од најзначајнијих фактора који трупе узимају у обзир приликом одабира свог репертоара.

Литература

Ајр и Рајт 2000: R. Eyre and N. Wright, *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, London: Bloomsbury.

Бодријар 2012²: Ž. Bodrijar, Simulakrumi i simulacija, u: J. Đorđević (ured.), *Studije kulture: zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 469–488.

Брентли 2006а: B. Brantley, Beauty Queen of Leenane, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 397–401.

Брентли 2006б: B. Brantley, The Cripple of Inishmaan, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 401–404.

Брентли 2006в: B. Brantley, *The Lonesome West: Another Tempestuous Night in Leenane*, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 404–407.

- Брентли 2006г: В. Brantley, A Skull in Connemara, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 407–411.
- Брентли 2006д: В. Brantley, *The Pillowman*, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 411–414.
- Ванхелемонт 2009: Rhea Vanhellemont, *Martin McDonagh's freewheeling and slightly surreal Irish national theatre, in-yer-face! The life and work of Martin McDonagh until 2009*. MA thesis, Ghent, 2009. <https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/742/RUG01-001414742_2010_0001_AC.pdf>. 15.06.2018.
- Грин 2006: N. Grene, Ireland in two minds: Martin McDonagh and Conor McPherson, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 42–59.
- Ероусмит 2006: A. Arrowsmith, Genuinely Inauthentic: McDonagh's Postdiasporic Irishness, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 236–245.
- Јелмиш 2014: mren Yelmi, Satiric Representations of Violence in Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane*, *A Skull in Connemara* and *The Lieutenant of Inishmore*. PhD Dissertation, Ankara, 2014. <<http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/1260/15446d92-868a-4eac-a2ca-891d5aff2589.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. 11.08.2018.
- Каслбери 2007: М. Castleberry, Comedy and violence in *The Beauty Queen of Leenane*, in: Richard Rankin Russell (ed.), *Martin McDonagh: A Casebook*, New York: Routledge, 41–59.
- Кевендиш 2001: Cavendish, D. He's back, and only half as arrogant. <<https://www.telegraph.co.uk/culture/4722717/Hes-back-and-only-half-as-arrogant.html>>. 16.05.2019.
- Келехер 2016: J. Kelleher, *Postmodernism and the Theatre of Martin McDonagh*, Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing.
- Клиф 2007: В. Cliff, *The Pillowman: A new story to tell*, in: Richard Rankin Russell (ed.), *Martin McDonagh: A Casebook*, New York: Routledge, 131–148.
- Курди 2006: М. Kurdi, Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 96–115.
- Лакхерст 2006: М. Luckhurst, Martin McDonagh's *Lieutenant of Inishmore*: Selling (-Out) to the English, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 116–129.
- Лантерс 2007: J. Lanters, The identity politics of Martin McDonagh, in: Richard Rankin Russell (ed.), *Martin McDonagh: A Casebook*, New York: Routledge, 9–24.
- Лонерган 2006: P. Lonergan, Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 295–323.
- Лонерган 2007: P. Lonergan, „Never mind the shamrocks” – Globalizing Martin McDonagh, in: Richard Rankin Russell (ed.), *Martin McDonagh: A Casebook*, New York: Routledge, 149–177.
- Лонерган 2012: P. Lonergan, *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, London: Methuen Drama.
- Макдона 2005: М. McDonagh, *The Pillowman*, London: Faber and Faber Limited.
- Макдона 2013: М. McDonagh, *The Cripple of Inishmaan*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

Макдона 2014: M. McDonagh, *The Lieutenant of Inishmore*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

О'Тул 1997: O'Toole, Nowhere Man, F. <<https://www.irishtimes.com/news/powhere-man-1.66581>>. 18.05.2019.

О'Тул 2006: O'Toole, F. A Mind in Connemara: The savage world of Martin McDonagh. <<https://www.newyorker.com/magazine/2006/03/06/a-mind-in-connemara>>. 16.05.2019.

О'Харан 2001: O'Hagan, S. The wild west. <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2001/mar/24/weekend.seanohagan>>. 15.06.2018.

О'Харан 2015: O'Hagan, S. Martin McDonagh interview: 'Theatre is never going to be edgy in the way I want it to be'. <<https://www.theguardian.com/culture/2015/sep/11/martin-mcdonagh-theatre-never-going-to-be-edgy-hangmen-interview>>. 15.05.2019.

Ричардс 2006: S. Richards, The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind: The Critical Condition of Synge and Martin McDonagh, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 246–263.

Сим 2001: S. Sim (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London and New York: Routledge.

Сирз 2001: A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London: Faber and Faber Limited.

Фини 1998: Feeney, J. Martin McDonagh: Dramatist of the West. *Studies: An Irish Quarterly Review*, Spring 1998. JSTOR. 19.05.2019.

Хайнс 2001: G. Hynes, Garry Hynes in Conversation with Cathy Leeney, in: Lilian Chambers et al. (eds.), *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*, Dublin: Carysfort Press, 195–212.

Хамил 1999: Куна Hamill, *Playing Reel to Real: Martin McDonagh Breaks with Convention in The Leenane Trilogy*. MA thesis, University of Alberta, 1999. <<https://era.library.ualberta.ca/items/0e46868b-f0f5-41e5-b6e8-27a0b8d1eac9>>. 18.08.2018.

Хачион 1996: L. Наџион, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.

Чејмберс и Џордан 2006: L. Chambers and E. Jordan, Introduction: The Critical Debate, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 1–12.

Џејмсон 2012²: F. Džejmson, Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma, u: J. Đorđević (ured.), *Studije kulture: zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 469–488.

Џордан 2006: E. Jordan, War on Narrative: Martin McDonagh's *The Pillowman*, in: Lilian Chambers and Eamonn Jordan (eds.), *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*, Dublin: Carysfort Press, 174–197.

Nataša Antonijević, Biljana Vlašković Ilić / AUTHORSHIP AS A BRAND: MARTIN MCDONAGH™

The Anglo-Irish playwright Martin McDonagh is an intriguing and much discussed phenomenon in contemporary drama, who provokes comments not only with his plays, but also with his statements, interviews, and behaviour in public events. The paper analyses the manner in which McDonagh represents himself as an individual and as an author, both in his public appearances and in his opus, and the research will be based upon views of postmodern theorists such as Jean Baudrillard, Fredric Jameson, and Linda Hutcheon. The paper aims to demonstrate that McDonagh should

not be classified as a postmodernist dramatist solely because of the topics he deals with in his plays, but also because by his public statements he transforms both his opus and himself as a public persona into a brand which draws equal attention of critics and audiences.

Key words: brand, author, postmodernism, consumerism, Martin McDonagh, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Linda Hutcheon

Примљен: 16. јуна 2019.

Прихваћен за штампу јула 2019.