

Ивана Б. Палибрк*Универзитет у Крагујевцу**Филолошко-уметнички факултет***Тиана М. Тошић Лојаница***Универзитет у Крагујевцу**Филолошко-уметнички факултет*

ГРАФОСТИЛЕМСКИ ПОСТУПЦИ У СРПСКОЈ ПОСТДРАМИ¹

Лингвистичка проучавања маркираности графолошког нивоа у делима српске књижевности веома су ретка, првенствено зато што се писана реализација језика сматра секундарном у односу на говорну. Међутим, са највећим бројем књижевних дела и лаици и истраживачи сусрећу се управо у писаном облику, те се скрајнутост оваквог облика испитивања чини неоправданом, поготово у доба развоја штампарских, дигиталних и визуелних технологија. Осим што је најмање проучаван у језику књижевности, графолошком нивоу посвећено је најмање пажње и у стилистичким уџбеницима, јер се посматра као најмање битан ниво језика. И у самим књижевним делима графостилемичност и графостилогеност најчешће нису основне нити једине карактеристике. Међутим, заокрет ка визуелном постаје очигледан, чак и у драмском тексту, можда једином који се не ствара са циљем да се (искључиво) ишчитава. Циљ овог рада јесте да представи, класификује и опише графостилемске поступке у књижевном роду у коме се не очекује њихова појава. Квалитативном лингвостилистичком анализом долази се до резултата који одређују ефекте типографске, интерпункцијске и правописне маркираности драмског текста, њихове функције и удео у укупној књижевноуметничкој вредности.

Кључне речи: графостилеми, графостилогеност, типографија, интерпункција, постдрама.

1. УВОД

У историји лингвистике било је више покрета које је занимала међувеза вербалног и визуелног, као што је занимала књижевну критику и филозофске школе; све су анализирале вербалне и визуелне системе репрезентације и њихову хијерархију. Модерне лингвистичке школе до сада су се само случајно дотицале начинâ на које се искључива усменост

1 Рад је настао у оквиру пројекта *Динамика структура савременог српског језика*, број 178014 (финансираном од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије), као део истраживања у докторској дисертацији једног од аутора.

одређених култура разликује од писмености, а опште је познато да је језик претежно усмен – у историји свих језика, од можда десетине хиљада којима се говорило до сада, само је стотину достигло тај ниво писмености да произведе књижевност, а већина није никада ни била записана. Чини се да писање од почетка своје историје није умањило значај усменог већ повећало, омогућивши да се „принципи” говора организују у „научну уметност”, срећен скуп објашњења који показује зашто и како је говорничка вештина постигла или могла бити побољшана да постигне специфичне ефекте. Промена са усменог на писани говор заправо се може свести на промену звука у визуелни простор, иако научници сматрају да су новији облици, попут штампарске пресе или програма за обраду текста, природне еволуције неприродног чина, а то би значило да не постоји природан процес за писање – то је научена вештина, тј. наше писмо је једно средство представљања говора које је само по себи изум. Међутим, лингвистичке теорије се слажу са идејом да је наша мисао условљена формом и организацијом знака у дискурсу. Ипак, многи су мишљења да наше искуство света зависи од језика, али при разматрању визуелне уметности, не постоји задовољавајуће објашњење за тачан однос језика и недискурзивних уметности. То што се различита средства невербалне симболике називају језицима, ствар је терминологије, јер је језик суштински дискурзиван, а невербална симболика недискурзивна и непреводива. Визуелна форма је сложен и неухватљив феномен који није конституент ни конвенционалних лингвистичких образаца нити само други начин њиховог рушења или ремећења, али свакако има могућност да организује структуру и створи значење, и та форма се користи на најразличитије могуће начине, у шта ћемо се уверити у овом раду (Palibrk 2017a: 171–174).

Еволуција позоришне уметности од првобитног модела до данас проширила је појам позоришног текста тако да се он више не схвата искључиво унутар простора драме и њене форме. Стога, у оваквим драмама налазимо привидну доминацију форме над садржајем. Језик се осамостаљује, што значи да драматурзи траже нови облик којим реализују смисао радње, те језик одвајају од говора ликова, чиме он постаје аутономни позоришни елемент (Leman, 2006: 18), а настају дела састављена од гласова, речи и асоцијација у којима се повремено могу наслутити дијалози и фрагменти неке радње (Palibrk 2017a: 176). Појавом мултимедије и других облика извођачких уметности, променило се виђење статуса текста и његовог значаја, као и начин његове обраде у новонасталим околностима (Pelević 2007). У „златном добу штампе”, форма драме почела је такође да указује на свеprisутност нових технологија, а новине су начин да се све могућности искористе, као и да се у извођењима коначно признају текуће културолошке промене какве напредак у штампи узрокује. У прози и поезији временом су се мењале читалачке стратегије и постале све бројније и разноврсније, а дигиталне форме су пружиле нове начине представљања и изражавања у читавој књижевности, и притом су све више приближиле писање дневном животу. То је контекст у коме

се драме данас штампају и материјализују. Било да видимо текст као покушај да овлада готовим конвенцијама извођења или изазове нове облике продукције, штампана драма данас испитује границу између штампаног и дигиталног писања, као и границу између писања и извођења (Vorden 2005: 157). Како ћемо видети у анализи, графостилемски аспект чини неизоставни део поменутог представљања језика.

1.1. Графостилеми у драми

Међу малобројним лингвистичким студијама драме свакако се истиче монографија *Стилистика драмског шекспира* Марине Катнић Бакаршић, али и у њој је изостављен графостилистички ниво анализе. Иако се он може схватити као микростилистички елемент, видећемо зашто је у појединим модерним драмама његово издвајање неопходно и која је његова функција.

Наиме, драмски текстови мање су лингвистички обрађивани од прозних и поетских, а разлога је неколико: 1) сматрају се саставним делом позоришне представе, 2) углавном се пишу за извођење, 3) драма поред прозе и поезије чини један од књижевних родова (а сва су три равноправна), али заједно са лириком и епиком представља један од жанрова прозе и поезије, тј. потчињена је наджанровским својствима потоњих (Ковачевић 2013: 317). Последње је разлог што се лингвистички елементи драме најчешће анализирају у оквиру поезије или прозе, иако драма није ни једно ни друго. Међутим, овакав текст такође представља књижевни текст, те се као такав може анализирати.

Најчешће драму дефинишу као „дијалог у акцији”, или како наводи Катнић Бакаршић – драма не представља монолошко самоприказивање стања свести као у поезији, нити се слободно креће између свести и комуникације попут наратора у прози, већ представља директну интеракцију, како год да је стилизована форма у којој се то одвија (Катнић Бакаршић 2003: 10). На примеру изабраних драма показаћемо на који се начин у савременој српској драми приказују различита стања свести или публици саопштава о њима (Palibrk 2017b: 233).

Ваља напоменути да се изговорени и писани драмски текст не могу изједначавати, јер је један „монотекст”, а други „двотекст”. Монотекст, односно изговорено, обухвата дијалог, монолог и полилог, а писани текст се не своди само на такав шире схваћени дијалог, већ подразумева и текст дидаскалија. Одатле следи да анализа драмског текста на сцени и у рукопису не може бити иста (Ковачевић 2013: 319). Због специфичности овде обрађених драма, ми ћемо се осврнути и на изведени текст, јер су и екстралингвистички фактори попут контекста и епохе, важни фактори у продукцији и интерпретацији драма графостилемски маркиране форме.

Ако се осврнемо накратко на књижевну теорију, приметимо да у савременој књижевности, па дакле и драми, готово важе правила да ако користиш језик, не можеш да не испитујеш његове ефекте, ако пишеш текст одређеног жанра, не можеш да не провераваш његове конвен-

ције (Lešić 2010: 453). На кодове се не гледа као на датости него се стално доводе у питање, односно стално се уводе конвенције да би се потом дестабилизовале.

Графостилемски поступци у драмама представљају велико изненађење, јер се не ради само о разноликости и заступљености свих врста драмског дијалога, ни употреби прозних и поетских конвенција, ни одсуству драмских маркера, већ коришћењу таквих типографских аномалија у делу које се инхерентно ствара за извођење, а не читање (Palibrk 2017b: 224). Посебно је интересантно што се графостилизацијом успешно преносе инструкције режији и глумцима, али и поенте публици. Очигледно је да и позориште данас сакупља изражајне језичке облике и одговара на промену друштвене комуникације у околностима свеприсутне технологије. У новој медијској култури мењају се погледи на поимање човека и света, те се самим тим мења и теоријски контекст из кога се читају и настају драмски текстови.

1.2. *Зашто постдрамски текстови?*

Форма савремене драме, предмет наше анализе у овом раду, јавила се седамдесетих година прошлог века, када је тројство „драма, радња и подражавање” почело да бледи. Постдрамски театар управо наглашава чињеницу да између текста и позорнице не постоји хармоничан однос, иако то не значи раскид са текстом већ са драмским принципом. У драмском позоришту најбитнији су текст и радња, а у постдрамском сâм текст постаје равноправни део целине, тек један од слојева сценског догађаја (Matić 2002: 89). Леман у студији Постдрамско позориште уводи тријаду – предрамско, драмско и постдрамско позориште, при чему античко позориште назива „предрамским”, а савремено позориште припада „позоришту после драме”. Предисторија постдрамског позоришта обухвата „чисту” драму с краја 19. века, „кризу драме” на почетку 20. века и неоавангарду средином 20. века. Леман сматра да чак и позориште апсурда припада традицији драмског позоришта (иако неке драме руше оквире драмске и наративне логике). Савремено позориште ипак подразумева искорак ка томе да и средства мимо језика имају исту вредност као и текст и тако постаје тачка сусрета више уметности, чиме развија и захтева способност перципирања која се може отргнути од драмске парадигме. Најважнија идеја о позоришту као средству којим аутор/режисер директно преноси свој говор публици јесте да модел „преношења” постаје основна структура драме. Дезинтеграција дијалога, „полифони дискурс” и директно обраћање публици творе „нови модел позоришта”. Уобичајена је пракса да режисер „дозвољава” глумцима да изговарају „дискурс” аутора и тако комуницирају са публиком, али постдрамским се овакво „позориште дуплирања” искључује: позорница би требало да буде почетак и тачка раздвајања, а не место транскрипције или копирања. Кад бисмо посматрали реч „дис-курс” буквално као раздвајање, могли бисмо да говоримо о дискурсу аутора у овом позоришту. Леман

истиче да ново позориште продубљује не тако нову спознају да између текста и сцене никад није владао хармоничан однос – тај однос одувек и јесте представљао сукоб. Не ради се више о томе да ли и како позориште одговара на текст, него о томе да ли су и како текстови одговарајући за остварење позоришне замисли. Пошто циљ није целост естетске позоришне композиције речи, значења, звука, или покрета која се као једна холистичка творевина даје на увид, позориште постаје фрагментарно, одбацује синтезу и упушта се у микроструктуру текста у циљу стварања нове позоришне праксе. Коначно, постдрамски позоришни знаци јесу нестанак синтезе, сцене сновиђења, синестезија и „извођачки” текст, а стил карактеришу: паратакса, симултаност, густина знака, музикализација, визуелна драматургија, продор реалног, ситуација/догађај. Постдрамско позориште је узајамно ометање текста и позорнице, јер се текст прилагођава позорници колико се и позорница прилагођава тексту у вртлогу језика и визуелног (Leman 2006: 38–149). У том смислу, драме које ћемо овде обрадити у потпуности су постдрамски текстови.

2. АНАЛИЗА

Једну од прекретница у савременој српској драматургији свакако чине текстови Маје Пелевић, вишеструко награђивани и постављани у позориштима у земљи и иностранству. У њеним драмама препознаје се „материјализација интимног”, што она сама сматра очекиваним јер, како каже, увек пише из емоције. У разговору са Ксенијом Крнајски, она истиче да – док пише – не зна ко су ликови и не очекује да се њена дела разумеју на одређен начин, тј. никад не може помоћи глумцима да замисле кога би требало да играју јер ликови могу бити било ко. Свесна је проблема који се услед овога могу појавити при режирању њених комада. Како ју је одувек привлачио спој фикције и документарног, неретко користи сопствена искуства као материјал. То значи да упечатљиве карактеристике особа из свог живота смешта у драме и разголићује њихово постојање, стварајући од њих драмске јунаке (Крнајски 2010: 31). Из богатог опуса наше драмске списатељице издвојићемо две драме које носе одлике постдрамског и указују на ток развоја нове структуре и разбијање форме у српској драматургији: драме *Поморанцина кора* и *Последнице* вероватно најбоље илуструју графостилемски допринос у стилистици наше драме (Palibrk 2017a: 139).

2.1. Поморанцина кора

У есеју „Насиље колажираног језика у постдрамском театру” Пелевићева сама наводи да структурно *Поморанцина кора* више подсећа на женски часопис него на драмски текст. Такође каже да су поглавља у драми неповезана тако да је рад на представи подразумевао трагање за централним догађајем који би јој дао привидну структуру. У представи се после прераде истовремено манипулише средствима популарне кул-

туре и виђењем индивидуалне судбине у оквиру ње. Лик протагонисте дат је из више перспектива: у првом лицу, из трећег лица и у оквиру исповести. Разлог томе лежи у ауторкином ставу да је једино тако могуће описати различите механизме деловања медија на појединца данас. Или, њеним речима:

У комаду Поморанцина кора покушала сам да поставим главни лик управо у ту подвојену позицију. Зато сам, с једне стране, користила исповести у првом лицу, а с друге дидаскалије које могу бити уједно и унутрашњи глас главног лика, као и неки 'медијатизовани' глас са стране. Тек извођењем заокружује се смисао који балансира између субјективног епа и чисте медијске конструкције (Pelević 2007: 15)

Иван Меденица у чланку „Неморални моралитет” примећује да је централна тема готово свих драма ове уметнице девојка која се по нечему издваја из своје околине и суочава са проблемима савременог друштва, али и да је Пелевићева у *Поморанциној кори* пронашла форму која одговара њеним тематским преокупацијама. Напуштена класична структура, односно разбијање те структуре у складу је са темом потраге за идентитетом у интелектуално и морално разбијеном свету. Општост у избору имена ликова – Она, Он, Зрела и Проблематична – јасно показује да се ради о типичним представницима једне генерације коју одређују различити механизми пропагирања површности и површине и привидно задовољство у изграђивању вештачког идентитета. Ти „прототипи” су сублимације различитих функција и доминантни модели идентификације (Medenić 2006). Јованов ову драму види као својеврсну дискурзивну баладу која, иако формално разуђена, ипак нуди драмску целовитост. Ток „радње” успоставља се сменом дијалогских и монолошких фрагмената, тока свести, вишегласја компјутерске комуникације, пародије језика модерних женских часописа и ауторских коментара (Јованов 2010). Према Ани Тасић, друго представљање *Поморанцине коре*, у режији Кокана Младеновића, прави је пример постдрамске сценске праксе коју обележава јаз између драмског текста и представе, пре свега због аутентичних поступака ауторerefлексије и декомпоновања. Овде се јасно може видети одвајање драме и извођења, јер је поменуто извођење драстично удаљено од иницијалног текста и његове прве изведбе у режији Горана Марковића. Полазни рукопис је нелинеаран и отворен и тиме погодан за размештање, декомпозицију и рекомпозицију, што је Младеновић успешно искористио. Наиме, радња је приказана као готово небитна, а акценат је на извођењу. Како смо видели у Лемановој теорији, померање традиционалне драмске функције у други план и обезвређивање нарације, један је од основних показатеља припадности одређеног текста постдрамској форми. Тако се и „радња” *Поморанцине коре*, фрагментизована и прожета другим материјалима, јавља само у облику извештаја – о њој се приповеда и она фигурира као успутна функција (Tasić 2010).

Маркирање графолошког нивоа огледа се кроз типграфију (изглед стране, употребу различитих величина и врста слова) и интерпункцију.

Међутим, овде постоје и ретка правописна одступања. Основне функције јесу обележавање различитих типова говора, гласова и емфаза. Драма се састоји из двадесет два поглавља (да подсетимо, ауторка их сама тако назива) која су наведена у виду листе на почетку драме (Palibrk 2017a: 141).

2.1.1. Катнић Бакаршић сматра да подела Јана Мукаржовског на лични, ситуациони и значењски дијалог може да се употпуни додавањем других критеријума попут теме, регистра, равноправности итд. Иако је најфреквентнији дијалог конфликта, постоје и друге функције и тако она на основу поменутих критеријума предлаже поделу на: дијалог конфликта, интимизације, прагматички, мисаони/филозофски, фатички, референцијални и лудички дијалог (Katnić Bakaršić 2003: 137). Овде налазимо дијалоге конфликта, интимизације, затим мисаони и фатички дијалог, који се неретко преклапа са дијалогом интимизације (примери 1 и 3). Они су углавном приказани према драмским конвенцијама, а када то није случај, ради се о промени типа дијалога или дискурса (нпр. упитник – као у другом примеру, дијалог споредних ликова и слично).

(1) *Igraš. Zavodljivo. Destruktivno po njega.*

ONA

Jel ti Ono riba?

ON

Aha.

ONA

Aha, aha, aha!

ON

Molim?

ONA

Ništa, samo me strašno pali to što pričaš.

ON

Ne pričam ništa.

(2)

Pol?

Ženski.

Godine?

30.

Visina?

175.

Težina?

55.

Boja kose?

Smeđa.

(3) 7. VEŽITE GA ZA CEO ŽIVOT

Sa tvoje desne strane u restoranu nalazi se mladi bračni par u normalnom građanskom braku sa dvoje male dece. Ti sediš sama za stolom i piješ kafu.

Mislim da to nije dobra ideja.
Ali nisi imala ništa protiv prošle godine.
Ne mogu sama sa decom.
Dva dana?
Tri.
Pozovi mamu.
Mama je bolesna!
Ali ovo je običaj.
Ne dolazi u obzir.
Draga!
Molim?
Znaš da ti uvek dONesem nešto lepo sa puta.
Znam.
A ovaj put ću još lepše. Ajde da se ne svađamo.
Ne svađamo se.
Jel ok.
Dobro ajde ali samo tri dana.
Zvaću te svakih pola sata.

Као што видимо на датим примерима са страна 4, 9 и 21 (тим редоследом), и дидаскалије су графостилемски маркиране, односно увек дате курзивом. Знамо да дидаскалије представљају ауторски говор у драми, али се функције тог говора разликују. Дидаскалија није увек упутство читаоцу, глумцу или режисеру, већ може служити и у карактеризацији ликова, приказивању њиховог физичког и психичког стања, говорних особина или описа сцене и ситуација у којима се налазе. Овде налазимо примере чија је функција невербална реплика, приликом које саговорник одговара гестом (Ковачевић 2013: 347). Иако је основна функција дидаскалија референцијална, постоје и оне чије је основно обележје поетска/естетска функција јер су намењена читању, није их лако реализовати на сцени и ближе су прозном дискурсу (Катнић Вакаршић 2003: 172–174). Ова драма обилује таквим примерима, али их Пелевић користи да изрази свој глас и мисли и обрати се читаоцу директно, тако да су оне најчешће дате у другом лицу једнине.

(4)

ON

Da se nismo upoznali na Onoj žurci sinoć?

Ne znaš o čemu se radi. Klimaš glavom.

ON

Imala si crvenu haljinu i stajala si u čošku s drugaricom.

Ne znaš o čemu se radi. Nastavljaš da klimaš glavom.

Приказани примери са страна 5, 12 и 38 илуструју горенаведену појаву, али у њима такође можемо приметити одсуство интерпункције, односно појаву „слободне интерпункције”, средство које аутори неретко користе. У овом случају, таква интерпункција показује неискриваност мисли, тј. ток свести, што ауторског гласа, што ликова.

2.1.2. Пелевић графолошки маркира текст да прикаже „савете” из женских часописа и уобичајен дневни распоред у животу протагонисте, користећи прозне конвенције: листе, извод из компјутерске комуникације и дневника, где иронијом изазива комични ефекат, али и неизбежно поистовећивање публике са свакодневицом, као што је приказано на примерима испод, са страна 8, 16 и 44 (Palibrk 2017a: 144).

(7)

3. DESET KORAKA DO SAVRŠENOG SPOJA

1. Okupajte se u kupki od ružinih latica koje pospešuju mir i unutrašnju ravnotežu.
2. Obucite svoju najelegantniju haljinu u kojoj se osećate tako opušteno, sjajno i blistavo.
3. Koristite parfem koji istovremeno ističe vašu senzualnost i širi ljubavni miris.
4. Povedite svoje najbolje drugarice sa sobom da bi se osećale potpuno opušteno.
5. Kada ga spazite nemojte odmah pokazati naglo interesovanje.
6. Ako vas pogleda uzvratite pogled ali se zatim nekoliko minuta smejte sa drugaricama da izgleda kao da se jako dobro zabavljate.
7. Plešite ni previše zavodljivo ni previše opušteno.
8. Ako vam pošalje piće zahvalite mu se osmehom ali sačekajte da **ON** vama prvo pride.
9. Kada se ipak odluči na taj korak smeškajte se misteriozno.
10. Kada otpočnete razgovor nemojte previše stvari o sebi da odajete, ostavite nešto i za kasnije a sada **priON**ite na posao **ČEKA VAS SAVRŠEN SPOJ!**

(8)

Open – DORUČAK PONEDELJAK

Copy

Paste

Insert: Kuvano jaje. Tost. Sok.

Jutarnja mučnina.

Help

www.netdoctor.com

Search

Pračene glavoboljom – ne

Povraćanjem – ne

Bolom u zglobovima – ne

Poslednji seksualni odnos bez zaštite – ne

Insert: Ibuprofen 1000 mg.

Clear

(9)

17. SASVIM (NE) OBIČAN DAN

8:00 Budiš se sa kiselinom u želucu. Odlaziš do wc/a i povraćaš. Pogledaš se u ogledalo i diviš se svom maslinasto zelenom odrazu. Umivaš se. Uzimaš korektor i prekrivaš podočnjake. Odlaziš u kuhinju sa osećajem izuzetne gladi.

9:00 Histerično unosiš ogromne količine raznih nesrodnih namirnica u organizam. Niko nije tu da te zaustavi i da ti kaže da je bilo dosta. Jedeš, jedeš, jedeš sve dok ponovo ne odeš u wc da povraćaš. Onda se istuširaš i pokušaš da obučeš. Shvataš da ti je sve malo. Oblačiš trenerku i odlaziš u kupovinu trudničke odeće.

2.1.3. Монолози су дати или у оквиру поетских пасажа, или према конвенцијама романа тока свести, што подразумева слободну употребу интерпункције и другачији приказ текста на страни. У овим деловима, некад мање, а некад више, очигледан је ауторски глас, као у примерима 10 и 11 са страна 22 и 27. Док гради монолошке целине, чини се да ауторка следи традицију модернистичке поезије, а заправо деструише драмску форму и стога структура понекад делује као преплитање различитих говорних површина. Пелевић на овај начин описује празне ритуале, користећи баналан и младалачки провокативан, а на моменте чак и клишеизиран језик (Palibrk 2017a: 146).

(10)

Da biste ga vezale za ceo život
Morate biti
Malo do umereno lepe
Malo do umereno pametne
Malo do umereno uspešne
Malo do umereno zahtevne
Malo do umereno zanimljive
Mного tolerantne
Mного dobre

(11)

*Ide ti se u wc.***ONA**

dve tablete na svakih šest sati normalizuju hormONSke poremećaje polnih žlezda

poboljšavaju funkciju jajnika kod muškaraca popravljaju broj oligospermija pokretljivost astenospermija nepravilnost oblika teratospermija kao i stanje kompletnog odsustva spermatozoida.

Razmišljaš.

2.1.4. Постдрамски полилог графолошки је представљен тако што је свака нова реплика смештена у посебан ред, док је за ток свести главне јунакиње и расутоост њених мисли експлоатисан изглед стране, као у примеру 12 са 49 стране текста.

(12)

Mogla bi da
Promeni svet
Postane pilot
Završi u ludnici
Postane manekenka
Ubica
Arhitekta
Da pogine u ratu
Dobije rak
Postane glumica
Dobije nobelovu nagradu za mir
Pronadje lek za sidu
Dobije oskara

2.1.5. Из свих примера може се закључити да интерпункција зависи од типа дискурса. Што се правописа тиче, ради се о намерној употреби малог слова уместо прописаног великог, у личним или географским именима. Дакле, и овде имамо антропонимске и топонимске минускулне графостилеме, тј. појаву контекстуалне апелативизације, при којој се оними узимају у општем значењу. Тако Пелевић пише *жаклин* и *бахаме* (стр. 36) малим словом у значењу „било које љубавнице-манекенке” и „било ког острва” на које „Он-фудбалер” одлази са њом. У реченици „бринеш за гладну децу у *африци*” (стр. 44) топоним добија значење „сиротиште”, а читава фраза значење „узалудна брига” (притом се ради о клишеу). „Писање чека за помоћ” које следи илуструје иронију популарног и популаризованог средства искупљења и смиривања савести, а јунакињине мисли „Добије *нобелову награду*” и „Добије *оскара*” (стр. 49) уопштавају се да означе „достигнуће” по мерилима и у оквиру вредности заступљених у свету у коме живимо (Palibrk 2017a: 148).

2.1.6. Још једна графостилистичка специфичност читавог текста јесте наглашавање речи „он” и „она”, увек исписаних подебљаним верзалом, чак и ако чине део речи (в. пример 6: салОНу, ОНАј, дОНесеш, ембриОН, кОНАчно, итд.). Поменути поступак не може се при извођењу тако ефектно приказати као на папиру, дакле не служи као инструкција за сценски наступ, али читаоцима, глумцима и режији потцртава свеprisутност парадокса у животу савремене жене, а то је да се њена индивидуализација искључиво своди на релацију „он-она”, да је њена потрага за идентитетом једино валидна и смислена у односу са мушкарцем.

Отворена форма оваквог текста изузетно је погодна за обраду и неретко представља само једну од могућих верзија која свој пуни или жељени облик добија у позоришту. На пример, Меденица сматра да су проблеми у вези са неким вербалним елементима решени у сценској верзији текста, насталој „заједничком другом руком” ауторке и редитеља Горана Марковића. Он наводи скраћивање завршног манифеста, чиме је он сведен на поетски ефектан и мисаоно језгровит став о идентитету као индивидуалној вредности. Средишња тема изражена је метафоричким позоришним језиком тако што се радња одвија између огледала која чине лавиринт, што је био само један од начина да се сценски структурише текст који нема драмску структуру (Medenica 2006). С друге стране, у новосадском позоришту редитељ Кокан Младеновић направио је значајне измене текста избацавањем и дописивањем, а интервенције су видљиве и у броју ликова те се уз Проблематичну и Зрелу јављају четири нова женска лика (Baračkov 2010: 21). Према речима Меденице, у другој представи редитељ је нашао инвентивна решења за овај специфични рукопис тако што је тему женске опседнутости вечном младошћу и лепотом сценски изострио сместивши радњу у стерилни простор ординације за естетску хирургију. Основну сценску ситуацију, одлазак код „пластичара”, редитељ је разиграо, јер се уместо једном, она понавља у истом ритму сваки пут с другом протагонисткињом и чини драматуршки оквир представе. Основа овог решења добијена је додавањем нових варијетета (Трудница, Удовица, Уплакана, Барбика) постојећим ликовима. Креативно и метафорично сценско средство у виду женског хора (у ком све носе плаве перике) не јавља се само у тој поновљеној сцени у ординацији, већ и у другим, са различитим функцијама, а најефектнија употреба хора јесте она у којој се опонашају примање порука и остале компјутерске операције (Medenica 2010).

2.2. *Послецице*

Различити извори најавили су драму *Послецице* као пројекат који се бави испитивањем односа ауторке према сопственом тексту, свету који је окружује, будућности, очекивањима средине у смислу женског идентитета, различитим почецима и завршецима и историјским догађајима, који – посматрани из угла појединца – добијају ново значење. Сагледавањем личних и колективних искустава, њихових последица и колажним спајањем говорне речи, музике, различитих звукова и документарних снимака, Пелевић настоји да превазиђе границу између речи и звучања и повеже језик речи и језик музике (Dnevnik 2013, Politika 2013).

2.2.1. Драма се састоји из десет фрагмената и визуелно, а и звучно, више подсећа на поему него на драму. Може се схватити и као монолог испрекидан визуелним сликама у коме субјекат саопштава текст о себи лично и са дистанце, односно врши функцију дијегетичког наратора, при чему је једини показатељ, како је општепознато, употреба одговарајућег граматичког лица. Других формалних (драмских) маркера у овој драми

ионако нема јер су дидаскалије, ликови, сукоб и радња укинута. То се такође односи на интерпункцију, правопис (употребу малих и великих слова, конкретно) и типографска решења која су сведена на минимална или жанровски одређена. Наслови фрагмената дати су малим подебљаним словима и понекад се понављају на крају, издвојени већим размаком, али то није правило. Фрагмент „мајка” завршава се речима „баш као”, које упућују на сâм назив, тј. врше функцију анафоре. Уосталом, драма почиње фрагментом „она почиње овде”, а том репликом се и завршава, што наглашава ефекат цикличности. Стиче се утисак да ауторка намерно користи симболику круга – наиме, одговори на питања која поставља и путовање у потрази за идентитетом враћају је (као и читаоца) на почетак, а узроци и последице који се између почетка и краја јављају не воде до неке финалне тачке, већ до деструкције коју самоспознаја подразумева, али и до неминовне обнове или поновног рађања који следе (Palibrk 2017a: 150).

2.2.2. Питање круга историје и нашег живота у том кругу оваквом формом остаје нерешено, тј. отворено. У сваком смислу неконвенционална, драма *Последице* нема структуру која се доследно спроводи и поштује. На пример, у првом фрагменту, и само ту, три слике (које се могу схватити и као ауторска напомена за сцену) дате су у оквиру текста са десним поравнањем. У осталим, ретким случајевима, назнаке онога што би могле да буду дидаскалије готово су неприметне (в. пример 13, са 81. стране). Верзал се користи у оквиру емфазе, у навођењу туђих речи или у циљу промене динамике или ритма, који је у овом делу посебно важан (в. пример 14, са 76. стране). Две године пре настанка овог текста Пелевићева је у горенаведеном разговору напоменула да је поезија била оно чиме се прво бавила, те да је јављање поезије у монолозима њених ликова логично, јер јој је ритам нека врста водиле кроз писање. Тада је сама приметила да њене касније драме асоцирају више на поезију него на класичне драме (Krnajski 2010: 30), што је драмом *Последице* и доказала.

(13)
dajte nam da se ubijemo
dajte nam da se poubijamo
al od alkohola i seksa
nećemo valjda ovako

zavesa
mrak
samo

(14)
i onda iznenada kao da se niko ne nada takvom ishodu iz mase
se nazre jedna puška jedna lepa dugačka drvena izlakirana
puška i
BUM

čuje se jedno bum pa radosni osmesi kao slika sa neke
pozorišne premijere udaraју dlanom o dlan dok jabuka pada

2.2.3. На примерима можемо видети поменуто поравнање, где се налазе, односно речи које се односе на простор позоришне сцене. Непостојање јасних разлика између говора и сценских упутстава оставља празнине које означавају изведбени потенцијал, јер недореченост такође отвара простор за различите интерпретације како читалаца, тако и редитеља и глум(а)ца (Kokanov, 2015: 102).

(15)
THE SHOW IS OVER
a neki tihi šapat se nazire iz levog ćoška
THE SHOW MUST GO ON
molim
ništa ništa
ko još sme da prigovori kraju

(16)
babies screaming
nema nazad
pravo samo
HURRY HURRY HURRY
požuri samo
uzmi progutaj
telo je to samo

pauza
krčanje trake

На примерима изнад, са 74. и 86. стане приказана је употреба верзала у другом, трећем и седмом фрагменту са већ поменутиим функцијама. У последњем делу верзалом су исписане речи које се чују са траке (на којој је документовано колективно самоубиство, а која се пушта током извођења), дакле уводи се туђ говор.

2.2.4. Што се извођења тиче, Пелевићева је текст ове драме преуредила, односно изменила редослед фрагмената тако што су неки делови потпуно избачени, а неки више пута поновљени на сцени. Осим отворености форме која то дозвољава, ритам је омогућио да се ова драма изведе као музичко-сценско дело. Ауторка има троструку улогу драматурга, редитеља и глумца. Пошто се текст може квалификовати као либрето, музика је интегрални део представе и уживо се изводи, јер је Пелевићевој било битно да се музика и текст интегришу од самог почетка. У разговору за „Политику”, Пелевићева каже да је првобитна идеја била да само режира представу и ангажује глумицу, али је потом схватила да је текст толико интиман да жели сама да га изведе (Politika 2013).

Коканов сматра да ауторка поставља сопствени текст као аутореференцијални низ, остварен тек после оживљавања на сцени, јер се ради о једном некохерентном следу постављених питања и асоцијација, без

одговора и потпуног значења, који своју целост добија у тренутку кад га сама Пелевићева изведе на позорници. Кроз призму постструктурализма, Коканов *Последице* посматра као палимпсестни текст, носиоца наслага свих претходних текстова, али и као интертекст који осим односа са другим текстовима подразумева и односе са визуелним уметничким делима, језичким и семиотичким системима. На основу поменутог, текст се схвата као процес, а не затворен и стабилан систем, јер је прекопчавање означитеља и означеног кључно за разумевање отворености ове драме. Један од видова отворености огледа се у делу које је прекинуто или недовршено од стране аутора и препуштено реципијенту, што је најочигледније у форми. Удаљавање од интерпретације и представљања омогућава публици да поима свет у коме гледа или чита драму не као датост у којој постоје коначна (раз)решења, већ као свет чији је она део (Коканов 2015: 93–97). Међутим, отвореност форме и слобода њене интерпретације, као и интерпретације уопште, воде ка питању значења, чиме је статус оваквих уметничких творевина, без обзира на свевременост тема и савременост приступа, данас још увек прилично неодређен.

3. ЗАКЉУЧАК

У драмама су најочигледнија типографска одступања, док су правописна ретка, а интерпункцијска зависе од типа дијалога или дискурса. Што се тиче драме *Поморанџина кора*, од типографских поступака највише се експлоатише изглед стране који се мења да се направи разлика у типу говора, гласова или у оквиру наглашавања одређених делова. Од драмских говора имамо монолог, дијалог и полилог, и изглед стране је њима условљен. У том смислу, понекад се јављају различите листе, изводи из компјутерске комуникације и монолози који имају поетску форму. Од типографских средстава користе се различите врсте и величине слова, те је курзив искључиво у дидаскалијама, а подебљани верзал се увек користи у речима *он* и *она*, као и свим речима које садрже такве слоге да би се истакла једна од поенти драме. Ретка правописна одступања подразумевају појаву минускула при контекстуалној апелативизацији. Поступци су донекле неочекивани, пошто се не могу приказати на сцени. Драма *Последице*, како смо већ рекли, више је поема, тако да су дидаскалије укинуте. Типографска, правописна и интерпункцијска графостилематичност је минимална и жанровски одређена. Истиче се једино верзал у емфазии и увођењу туђег говора (Palibrk 2017a 179).

У раду смо се бавили графостилистичком анализом појединих савремених драмских текстова на српском, оних који припадају постдрамском, а како смо ту могли видети, драмски текст више није средиште позоришне радње, него говорни материјал у уметности извођења који се као такав може прерађивати. У оквиру промена у савременом позоришту, драмски текст престаје да буде неприкосновени фактор позоришне уметности, губи суверенитет и сматра се једним од делова сложеног процеса обликовања представе. Драма, како тврде поједини ства-

раоци, постаје предложак који коначни облик добија тек после сарадње редитеља и осталих учесника (Palibrk 2017b: 224). На примерима можемо видети ефекте графостилемских поступака као и чињеницу да се углавном не могу пренети на сцену, што најбоље представља постдрамски расцеп између лингвистичког драмског текста и текста за извођење или уопштено текста и извођења. Како је већ поменуто на почетку – драмски текст се пише за извођење, те су пронађени поступци специфични, иако одређени подврстом, тј. можемо их наћи само у постдрамским текстовима.

ИЗВОРИ

- Pelević 2005: Maja Pelević, „Pomorandžina kora”, *Nova drama*, 6. 11. 2014. <http://nova-drama.org.rs/maja-pelevic/>, 22. 10. 2015.
- Pelević 2012: Maja Pelević, „Posledice”, u: Nikolić, D. (ur.), *Međučin, Časopis za pozorišnu umetnost*, broj 3, Novi Sad: Srpsko narodno pozorište, 70–91.
- Dnevnik 2013: „Последице Маје Пелевић”, *Дневник*, 2013, <http://www.dnevnik.rs/kultura/posledice-maje-pelevic>, 15.11. 2015.
- Politika 2013: „Глумци седам дана пре премијере не знају текст”, *Политика*, 11. 11. 2013. <http://www.politika.rs/scc/clanak/275486/Glumci-sedam-dana-pre-premijere-ne-znaju-tekst>, 15. 11. 2015.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Baračkov 2010: Tamara Baračkov, „U znaku domaćih pisaca”, u: Nikolić, D. (ur.), *Scena, Časopis za pozorišnu umetnost*, broj 3, Novi Sad: Sterijino pozorje, 18–26.
- Vorden 2005: W. B. Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge: CUP.
- Jovanov 2010: Светислав Јованов, „Драматуршка белешка”, 55. *Sterijino pozorje*, <http://www.pozorje.org.rs/2010/predstava5.htm>, 20. 11. 2015.
- Katnić Bakaršić 2003: Marina Katnić-Bakaršić, *Stilistika dramskog diskursa*, Zenica: Vrijeme.
- Kovačević 2013: Милош Ковачевић, *Српски писци у озрачју стилстике*, Београд: Филип Вишњић.
- Krnajski 2010: Ksenija Krnajski, „Čeznem za svakom narednom čežnjom”, u: Nikolić, D. (ur.), *Scena, Časopis za pozorišnu umetnost*, broj 3, Novi Sad: Sterijino pozorje, 27–33.
- Leman 2006: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, New York: Routledge.
- Lešić 2010: Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- Matić 2002: Ljubiša Matić, „Drama je mrtva, živelo pozorište”, u: Vujanović, A. (ur.), *TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, broj 3, Beograd: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 88–90.
- Medenica 2006: Ivan Medenica, „Nemoralni moralitet”, *Vreme*, broj 800, 4. maj 2006. <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=451741>, 20. 11. 2015.

- Palibrk 2017a: Ивана Палибрк „Карактеристични графостилемски поступци у модерној англоамеричкој и српској књижевности”, докторска дисертација, Крагујевац: ФИЛУМ, Универзитет у Крагујевцу.
- Palibrk 2017b: Ивана Палибрк, „Комуникативна функција графостилема у пост-драмском тексту“, у *(Српски) језик у комуникативној функцији*, Ковачевић М. (уред.), Књига I, Крагујевац: ФИЛУМ, 223–234.
- Pelević 2007: Маја Pelević, „Nasiljekolažiranog jezika u postdramskom teatru”, у: Nikolić, D. (ur.), *Scena, Časopis za pozorišnu umetnost*, број 1-2, Нови Сад: Sterijino pozorje, <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/15.htm>, 12. 11. 2015.
- Tasić 2010: Ана Tasić, „Pomorandžina kora”, 55. *Sterijino pozorje*, <http://www.pozorje.org.rs/2010/predstava5.htm>, 20. 11. 2015.

Ivana B. Palibrk
Tiana M. Tošić Lojanica

GRAPHOSTYLEMIC TECHNIQUES IN SERBIAN POSTDRAMATIC TEXTS

Summary

As the written realization of language is considered secondary in comparison to the oral one, the linguistic studies of graphological markedness in Serbian literary works are quite rare. In the age of printing, digital and visual technologies advancement the disregard of this research type seems unjustified, especially bearing in mind the fact that both common readers and experts observe the great number of works in the written form. However, “the graphological twist” has become obvious even in plays, probably the only literary form not intended to be merely read. The aim of this paper is to present, classify and describe graphostylemic techniques of the genre in which they are least expected. The examined playwright is not concerned with linguistic rules, but the attempt to put forward her personal views on communication, contemporary drama in general and the new ways of “reading” dramatic text. The qualitative linguostylistic analysis of two paradigmatic examples from Serbian postdramatic plays has been performed and the results deal with the most obvious graphological deviations in drama, determined by the subgenre. Page layout, uppercase and italics serve several different purposes, thoroughly explained in the central part of the paper. The final part covers the effects of the typographic, punctuational and spelling markedness and the roles they play in overall artistic value.

Keywords: graphostylemes, typography, punctuation, postdrama.

Примљен: 28. јануара 2018. године
Прихваћен: 28. марта 2018. године