

Lucija Ljubić

## ŽENSKI GLUMAČKI IDENTITET U SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI – DIVA MARIJANE NOLA I GLUMICE I TO DUNJE FAJDIĆ

*dr. sc. Lucija Ljubić, Odjel za kulturologiju Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku,  
ljubic@kulturologija.unios.hr; Osijek*

*prethodno priopćenje*

UDK 821.163.42.09-2

rukopis primljen: 10.3.2014.; prihvaćen za tisak: 15.5.2014.

*Rad se bavi dvama djelima iz suvremene hrvatske dramske produkcije – dramom Diva Marijane Nola (p्राizvedenom u Gradskom kazalištu Žar ptica u Zagrebu 2010.) i dramskim tekstom Glumice i to Dunje Fajdić (p्राizvedenim u Kazalištu na Peščenici u Zagrebu 2012.). U oba je djela u središtu pozornosti ženski glumački identitet osvjetljen iz aspekta kazališne i nekazališne svakodnevice u kojoj dramski likovi propituju svoje uloge – ženske i glumačke. Načini oblikovanja ženskoga glumačkog identiteta analiziraju se iz očista rodne teorije s obzirom na tijelo i traumu te privatno i javno, a dovode se u vezu i sa suvremenim hrvatskim glumištem. Analiza pokazuje da su ženski dramski likovi iz Dive konkurentice u životu i na sceni, a Glumice i to aktivistički su udružene pobunjenice protiv suvremenog kazališta.*

**Ključne riječi:** *suvremena hrvatska drama; ženski dramski likovi; glumice; identitet; suvremeno hrvatsko kazalište; Marijana Nola; Dunja Fajdić*

Kao značajna razdjelnica u povijesti hrvatskoga kazališta navodi se godina 1840. od koje se računa profesionaliziranje hrvatskoga glumišta, a u novijoj povijesti hrvatskoga glumišta posebno mjesto zauzima godina 1950. kada je u Zagrebu osnovana Akademija za kazališnu umjetnost, što je glumicama i glumcima omogućilo stjecanje akademske izobrazbe i osiguralo im status visoko obrazovanih umjetnika. Danas u Hrvatskoj djeluje više akademija na kojima se školuju budući glumci i glumice, a sve se češće postavlja pitanje o njihovoj mogućoj prekobrojnosti zbog nevelikog tržišta rada. Bez obzira na razvoj društvenih i kulturnih okolnosti, status glumice otežan je i činjenicom što je glumicama na raspolaganju manji broj velikih dramskih uloga, što je,

prema vlastitom svjedočenju, mnoge glumice potaknulo da se angažiraju na drugim područjima umjetnosti i kulture. Marija Crnobori, Eliza Gerner, Nela Eržišnik, Zdenka Heršak i Anja Šovagović Despot glumice su različitih naraštaja koje su posljednjih desetljeća različitim modelima autobiografske proze progovorile o svom glumačkom radu i suvremenicima s kojima su surađivale, ali – što je za ovu temu još važnije – više ili manje kritično očitovale su se i o kazališnim uvjetima u kojima su stasale. Knjige A. Šovagović Despot možda su i naj snažniji pobunjenički prozni oblik istupa hrvatskih glumica iz matičnog *metiera*.

I dok se u povijesti hrvatskoga kazališta može pronaći veći broj glumica koje su se laćale prevoditeljskoga, kritičarskoga, redateljskoga i dramatičarskoga posla (Ljubić 2009 i 2010), zanimljivo je i što su se posljednjih godina u hrvatskoj kazališnoj javnosti pojavile predstave rađene prema dramskim predlošcima kojima je u središtu autorskog interesa položaj žene glumice. Posebno se ističu *Diva* Marijane Nola, praižvedena u Gradskom kazalištu Žar ptica u Zagrebu 2010.<sup>1</sup>, i dramski tekst Dunje Fajdić *Glumice i to*, praižveden u Kazalištu na Peščenici u Zagrebu 2012.<sup>2</sup> U oba je djela u središtu pozornosti ženski glumački identitet osvjetljen iz aspekta kazališne i nekazališne svakodnevice u kojoj suvremene glumice propituju svoje rodne i kazališne uloge, zapravo svoje mjesto u svijetu u kojemu su istodobno i žene i glumice, a oba djela napisale su žene – *Divu* dramatičarka i docentica koja predaje na Umjetničkoj akademiji, a *Glumice i to* prvostupnica glume i lutkarstva školovana na istoj akademiji.<sup>3</sup> U suvremenom hrvatskom glumišnom životu uočljiv je i veći broj uvjetno rečeno biografskih predstava glazbenoga kazališta koje tematiziraju sudbine pojedinih glazbenica (Edith Piaf, Janis Joplin...), iz čega se može iščitati potraga kazališnih uprava za primamljivim repertoarnim naslovima ali i nastojanje da se zaviri u kompleksan život estradnih zvijezda koji bi uključivao i osvrt na njihov svakodnevni život.

U ukupnoj hrvatskoj književnoj produkciji pojavljuju se autorice koje, kao posljedicu demokratizacije društvene zbilje, u svoje tekstove uvode *novi tip iskazivanja ženske subjektivnosti* koji je na sadržajnoj razini usmjeren prema tematiziranju ženstva, tjelesnosti i intimnih stanja, kao i prema projekciji muške želje u prikazima ženskoga tijela koja vodi do kritike socijalnih i moralnih normi pa i političkih ideja, što se očituje uporabom *eksplicitnih sentimentalizama, grubih vulgarizama, ironije i autoironije kao modusa odnosa prema drugima i sebi* (Sablić Tomić 2005: 34–35). Rascijepljenost na javno

<sup>1</sup> Marijana Nola: *Diva*. Red. Želimir Mesarić, sc. Dinka Jeričević, kost. Danica Dedijer, obl. rasvjete Olivije Marečić. Uloge: *Helena* – Marija Sekelez, *Lana* – Natalija Đorđević, *Voditelj* – Tomislav Barun, *Karlo Đurić* – Đuro Utješanović, *Inspicijent* – Berislav Tomičić. Praizvedba 25. veljače 2011.

<sup>2</sup> Dunja Fajdić: *Glumice i to*. Red. Ivana Horvat, Petra Kurtela, Amanda Prenkaj, Dunja Fajdić. Dramaturginje I. Horvat, P. Kurtela, A. Prenkaj, D. Fajdić. Kor. Petar Konkoj, kost. P. Kurtela, sklad. Andrea Giordani, sc. pokret P. Konkoj. Uloge: *Slavica* – A. Prenkaj, *Jagoda* – D. Fajdić, *Hrvoslava* – I. Horvat, *Elvira* – P. Kurtela. Praizvedba 12. svibnja 2012.

<sup>3</sup> Glumica kao dramski lik nije iznimka u korpusu suvremene hrvatske drame i kazališta, no do sada su o njoj pisali dramatičari (npr. Slobodan Šnajder: *Nevjesta od vjetra*; Miro Gavran: *Najluđa predstava na svijetu*), a pitanja ženske glume tematizirali su češće preko ženskih povijesnih likova, što ih razlikuje od dvaju odabranih dramskih tekstova.

i privatno, katkad i intimno, kao i govorenje u prvom licu te djelomična istovjetnost autorica i dramskih likova, ove dramske tekstove donekle približava autobiografskom pristupu (Sablić Tomić 2002), no dodaje im i neke tematske elemente karakteristične za suvremenu hrvatsku dramu od devedesetih godina naovamo. Riječ je o dramskim tekstovima koji – iz ženskoga očišta – u privatni ili intimistički tematski sklop uvlače s jedne strane tijelo, tjelesnost i traumu (Zlatar 2004), a s druge se strane žele snažnije, čak i na tragu aktivizma, očitovati o kazališnoj zbilji i istaknuti neuralgične točke podjednako na području javnoga kao i na području intimnoga iskustva vezanoga uz njihov kazališni djelokrug.

Propitivanje identiteta ženskih glumačkih likova u odabranim dramskim tekstovima usložnjava se uzmu li se u obzir suvremena stajališta o odabiru društvene uloge, samopredstavljanju i identitetu kao stjecištu mnoštva različitih identiteta – rodnoga, klasnoga, socijalnoga, intelektualnoga, političkoga ili kojega drugog. Ono priziva i teorijske postavke Victora Turnera ili Ervinga Goffmana, koji su usporedili čovjekov društveni život s izvedbom kazališne predstave, zahvaćajući svojim područjem interesa posve drukčije teme od poznate Shakespeareove teze o svijetu kao pozornici. Iako se svojim teatrološkim postavkama ipak razlikuju, zajedničko im je što obojica ishodište pronalaze u *predstavljanju* kao načinu života u društvu, a slijedom toga i načelu konstrukcije identiteta. Prema Turneru, društvena se drama događa *unutar grupa koje dijele iste vrijednosti i interese i imaju stvarnu ili izmišljenu zajedničku povijest* i pritom *glavni su im glumci osobe koje grupa što tvori polje dramske radnje, visoko uvažava*, a to opet znači da je riječ o pojedincima koji u nekoj zajednici uživaju ugled *zvijezde* ili *vođe* (Senker 2013: 84). Turner oblikuje i dramaturšku strukturu društvenih drama – sastavljenu od loma, krize, obnove i reintegracije – vrlo nalik Aristotelovu opisu tragedije. Idejno srodnim putem ide i Goffman tvrdeći da su ljudi nositelji određenih uloga, a svijet je kazališni prostor. Osoba oblikuje svoj identitet samopredstavljanjem pred drugima radi djelovanja na njih i postizanja određenog dojma, a istodobno je i gledatelj i kritičar i korektor tuđeg samopredstavljanja (Senker 2013: 154). Prihvate li se navedene teze, situacija se dodatno uslojava kad se u središte interesa pomakne gluma kao predstavljanje identiteta dramskih likova, posebice ako je riječ o ženskoj glumi koja, zahvaljujući tome što je ženska, konotira ono što je *nejasno, kolebljivo i nerazumljivo*, a možda je i dio dugovječne smjene dijalektičkih slika koja se odvija *logikom ponavljanih, povijesno uvjetovanih promašaja u terminološkom pripitomljivanju nepripitomljivog, sfere ženskog, onakvog kakav na pozornicu projicira muški poredak* (Čale Feldman 2005: 71).

Dva odabrana dramska teksta razlikuju se već u prvom koraku s obzirom na uzroke i povode svoga nastanka. Iako su oba izvedena u kazalištima koja se nalaze na rubovima grada Zagreba, jedan je izveden u kazalištu Žar ptica koje je svoju poetiku uglavnom gradilo na predstavama za djecu i tek ponekom predstavom za odrasle. U slučaju *Dive* Marijane Nola riječ je o naručenom duodramskom tekstu napisanom za glumice Mariju Sekelez i Nataliju Đorđević. M. Sekelez tom je predstavom proslavila trideset i petu obljetnicu umjetničkog rada, a predstava je uprizorena upravo u Žar ptici,

kazalištu u kojemu je ta glumica i ravnateljica. Iako M. Sekelez ulazi u red glumica koje će neki kazališno-povijesni pregled rado navesti kao još jedan primjer emancipacije hrvatskih glumica koje su se usudile zahvatiti i u drugo područje kazališnog rada, zanimljivo je da sama glumica o tome govori s velikom mjerom nostalgije žaleći za glumačkom karijerom koju je zapustila i kojoj se na ovaj način namjerava vratiti (Gačarić 2011). Tako je impostirana i dramska radnja o starijoj i mlađoj glumici koje se nađu u glumačkoj garderobi uoči dodjele Nagrade hrvatskoga glumišta, a njihov odnos utemeljen je i na javnoj razini, kao natjecanje proslavljene glumice koja očekuje ubrati plodove svoga rada i mlađe konkurentice koja odlazi na audicije za uloge kojima se proslavila njezina starija kolegica. Nasuprot tome, dramski tekst *Glumice i to* već i nekonvencionalnim naslovom, jer nisu samo *glumice* nego su *i to*, sugerira drukčije ozračje, a na internetskim stranicama Kazališta na Peščenici predstava se ovako opisuje: *Nezaposlene, mlade i pune entuzijazma, četiri glumice odlučile su preuzeti stvari u svoje ruke! Bilo im je dosta čekanja da ih netko primijeti, zavoli, zaposli, proglaši mladim nadama ili nešto treće. Zato su odlučile napraviti predstavu. Za to su školovane!* (www.knap.hr). Iako su i *Diva* i *Glumice i to* nastale kao dramski predlošci za planirane predstave i oba su teksta već imala jamstvo za kazališno udomljavanje, *Diva* već i po deklariranoj namjeni ulazi u konvenciju dobrih običaja, iako i oni polako iščezavaju iz hrvatske glumišne zbilje, dok *Glumice i to* žele upozoriti na nemilosrdnost uspona prema takvim obljetnicama, kao i na vlastitu spremnost da se uključe u kazališni život velikih predstava – i naprave *ženske Kauboje*.<sup>4</sup>

Hrvatski rječnici suglasni su u definiranju „dive” određujući je kao proslavljenju i popularnu kazališnu ili filmsku umjetnicu, zvijezdu (Klaić 1987; Anić 2002).<sup>5</sup> Slično se taj pojam definira i u teatrološkoj literaturi, određujući „divi” talijansko podrijetlo, dok se za englesko govorno područje navodi „star”, za njemačko „Virtuosin”, a značenje se izvodi i iz činjenice da je neka osoba iznimno razlikuje od ostalih, ali svoju osebnost ne smije odviše kultivirati jer stupanj individualiziranosti ovisi o prihvaćenosti kod publike, pa bi se, slijedom toga, zvijezde morale razlikovati od svoje publike, ali ne odviše (Garncarz 1989: 321). Nadalje, status zvijezde osigurava ili osoba ili njezino umijeće, a publika se okuplja na mjestima na kojima zvijezde nastupaju, bez obzira je li riječ o sportskim, glazbenim, filmskim ili kojim drugim zvijezdama. Sliku zvijezde održava ona sama ali i mediji koji o njoj izvještavaju. Oblikovanje kazališnih zvijezda u europskom je glumištu uočljivo od 19. stoljeća, kada se, zahvaljujući dostupnosti fotografija i ostalih medija, moglo isticati pojedinu osobnost i plasirati je kao identifikacijski model, što je najbolje usavršeno u američkoj filmskoj industriji na početku 20. stoljeća. Zvijezde više nisu bile stvarne osobe, nego su postale industrijski proizvodi.

<sup>4</sup> U promidžbi te predstave često se navodi da je riječ o *ženskim Kaubojima*, čime se aludira na uspješnicu Teatra Exit u režiji Saše Anočića i cilja na dostizanje statusa hit-predstave.

<sup>5</sup> U suvremenoj hrvatskoj teatrološkoj literaturi taj se pojam rijetko susreće, no zanimljivo je napomenuti da pojavio u podnaslovu memoarske knjige Elize Gerner *Kazalište kao sudbina. Hrvatske dramske dive* (Hena com, Zagreb 2001) u kojoj je bivša glumica napravila glumačke portrete sedam kolegica starijih glumačkih naraštaja, vjerojatno podrazumijevajući već navedena rječnička značenja i ne obrazlažući ih potanje.

Dekonstruiranje takvog pojma dive tema je i odabrane drame M. Nola u kojemu se raslojava osobnost proslavljene glumice Helene. Njezin je dramski lik autorica koncipirala u dramaturški očekivanom i već najavljenom smjeru – u dvojstvu žene kao glumice i glumice kao žene, a spoj je uspostavljen intertekstualnom napomenom na naslovnoj stranici o Bergmanovoj *Jesenjoj sonati* te prizivanjem Čehovljevih monologa iz *Galeba* i aluzijom na odigranu ulogu Brechtove Majke Hrabrosti. Mlada glumica na početku karijere, Lana, u ovoj drami isprva služi kao zrcalo za karakterizaciju Helenina lika sve do obrata kad se zrcalo okreće prema Heleni i služi karakterizaciji mlade glumice. Dvije glumice su ne samo profesionalne konkurentice nego i ljubavne suparnice u natjecanju oko pridobivanja istog muškarca, Karla, a do preokreta dovodi i otkrivanje činjenice da su Helena i Lana zapravo majka i kći. Tako se i identitet tih dvaju ženskih dramskih likova predstavlja u trovrskom utjecaju tijela i traume na tekst. Kronološkim slijedom, riječ je najprije o međusobnom odnosu dviju glumica, potom o odnosu majke i kćeri, a na kraju o odnosu glumice i kazališta. Kako se može razabrati i iz naslova, ključan je lik dive, proslavljene glumice, pa stoga i dramski komad započinje ponajprije pred zrcalom dok vježba kićen ali konvencionalan govor zahvale zbog očekivanog uručjenja Nagrade hrvatskoga glumišta. Dvije glumice od početka su drame konkurentice, a taj se odnos razvojem dramske radnje raslojava.

Helena i Lana glumačke su suparnice. Helena je vrsna bivša interpretkinja Nine Mihajlovnje Zarječajne u Čehovljevu *Galebu*, uloge zbog koje je Lana došla prije tri mjeseca na audiciju dok je Helena bila u komisiji i nije dala povoljno mišljenje o nastupu mlade glumice. Sukob između Helene i Lane u tom se dijelu zasniva na odnosu starijih i mlađih glumačkih naraštaja, glumačke zvijezde i glumice početnice. Helena optužuje Lanu za glumačku lakomislenost: *Jedno morate shvatiti, ti i tvoje kolegice, da bez patnje nema ničega. Ničega!!! Nema snage, nema izražaja, nema glume! Misliš da je sve tako jednostavno. Popneš se na scenu, bekneš nešto i odmah si glumica?... Ili je možda dovoljno da se pojaviš u sapunici. Daaa, kako se toga nisam odmah sjetila. To je vrhunac umjetničke slave! To je današnji kriterij!* (Nola 2010: 9).<sup>6</sup> Ogorčeno kritizira i suvremene redatelje koji kombiniraju Čehova sa suvremenim plesom i hip-hopom zaključivši: *A danas nažalost nema više ničega. Sve se pojednostavnjuje, sve je raslojeno, ogoljelo, uništeno. Krhotine nečega što je nekad bila umjetnost. Izumrijet će te velike uloge kao što i izumire i glumački zanat. Neće ih više imati tko igrati* (Nola 2010: 11), pri čemu Helena misli ponajprije na struku heroine i uloge kao što su Fedra, Barunica Castelli, Hedda Gabler, Lady Macbeth ili Medeja. U tom se dijelu Helenin lik identificira s glumačkom zvijezdom koja je tumačila najveće dramske uloge, žali za prošlim vremenima i bespoštedno kritizira mlade glumce. Lana u tom dijelu preuzima identitet žrtve, njezine su replike kratke i iskazuju i divljenje i zavist prema starijoj kolegici. Kulminacija glumačkoga konkurentskog odnosa reflektira se u svojevrsnom glumačkom dvoboju kad Lana i Helena naizmjenice govore Ninin monolog iz *Galeba*, pri čemu Lani

<sup>6</sup> Budući da ni jedan od odabranih dramskih tekstova nije tiskan, služila sam se rukopisima koje su mi ljubazno ustupile autorice Marijana Nola i Dunja Fajdić, na čemu im zahvaljujem. Svi navodi u daljnjem tekstu odnose se na rukopise.

pripadne dio u kojemu Nina obeshrabreno priziva svoju smrt, a Heleni dio u kojemu se poistovjećuje s galebom i zanosno i zaljubljenog govori o glumi.

Potom se dvije glumice otkrivaju i kao konkurentice u ljubavnom odnosu: Helena je Lani preotela Karla i potom ga ostavila, no zbog toga ne pokazuje grizodušje. Helenina nadmoć iskusne zvijezde očituje se i u brizi o izgledu pa Lani predbacuje neuglednost, manjak samopouzdanja i zapuštenost. Helena odabire odjeću za Lanu, češlja je i šminka prisjećajući se dječje frustriranosti lutkom s kojom se nije smjela igrati, pa ju je zamrzila i odrezala joj obje pletenice. Kad se Lana nevoljko ali bez većeg otpora prepusti Heleninim intervencijama, dođe i do pomirenja, a obrat počinje Heleninom ispovijedi o strahu od starosti: *Sanjala sam da sam iznenada ostarjela. Lice mi je bilo prekriveno borama. Gledala sam se u ogledalu i nisam mogla vjerovati da sam to ja. Odjednom su mi se ukočile ruke, zatim čitavo tijelo. (...) U daljini sam čula kako dozivlju moje ime. Zvali su me da izađem na scenu, da se poklonim, a ja sam bila nepokretna. Kakav užas. Pljeskali su. Plješu li to uopće meni? Nisam imala sange pomaknuti se, viknuti: Tu sam! Nemojte otići, još uvijek sam tu!* (Nola 2010: 29).

Helenin strah od starenja strah je i od gubitka privlačnosti koju je prihvatila kao smjerokaz za etabliranje u kazališnom svijetu. Tvrdeći kako je muška kultura konstruirala i prihvatila ženski identitet samo kao ljepotu bez pameti i odbacila pamet bez ljepote, N. Wolf navodi poznate primjere ženskih parova koji se pojavljuju u kulturnom nasljeđu, poput Marte i Marije iz Novog zavjeta, Helene i Hermije iz Shakespeareova *Sna ljetne noći* ili Anje i Dunje iz Čehovljeva *Višnjika*, pri čemu se jedna definira kao pobjednica, a druga kao gubitnica unutar mita o ljepoti (Wolf 2008: 77–78). U tom se smislu Helena samoprikazuje kao pobjednica, a Lani prepušta identitet gubitnice koji mlađa glumica sažima ovako: *Ja sam zapravo zaslužna za tvoj uspjeh. Moja manjkavost, moj neuspjeh je tvoja pobjeda* (Nola 2010: 44). Helena postupa sukladno diktatu muške, androcentrične kulture moderne (Oraić Tolić 2005) svojevrijedno prihvativši u njoj ulogu ljepotice i pobjednice, uvjeren da je jedna od njezinih najvećih kvaliteta igranje dodijeljenih uloga, pa se i njezina nostalgija za vremenima kad je tumačila literarne junakinje može usporediti s vlastitim izborom likova u društvenoj drami, kako ju je objasnio Turner, no može se čitati i kao razočaranost zbog promjene društvene dramaturgije u kojoj ona više ne zna kako tumačiti ulogu. Promijenili su se redatelji, promijenilo se kazalište, promijenila se i koncepcija nagrađivanja, što se najjasnije očituje na svršetku drame kad Heleni izmakne očekivana nagrada, a ironiju promjene kulturne paradigme dodatno podcrtava činjenica da je nagrađena Lana.<sup>7</sup> To približava *Divu* liberalnom, građanskom feminizmu koji zagovara jednakost spolova i nastoji integrirati žene u društvo koje je i dalje utemeljeno na patrijarhalnim načelima (Senker 2013: 284).

Priznajući koliko je pratila Helenine nastupe i izrezivala novinske članke o njoj, Lana preuzima identitet obožavateljice i ogorčeno se obračunava s Helenom predbacu-

<sup>7</sup> Kuriozum je da su obje glumice nominirane 2011. za Nagradu hrvatskoga glumišta – M. Sekelez za glavnu žensku ulogu, a N. Đorđević za sporednu – no ni jedna nije nagrađena.

jući joj omalovažavanje i manjak interesa. Kompleks konkurentnih odnosa pobjednice i gubitnice destabilizira se u drugom dijelu drame razotkrivanjem činjenice da je Helena zapravo Lanina majka. Lana zaključuje: *Moja biografija je ispisana tvojim odlascima* (Nola 2010: 34). Niz suparničkih odnosa dviju kolegica glumica, ljubavnica i ljepotica zaključuje se arhetipskim ženskim konkurentskim odnosom – majke i kćeri. Taj je odnos nezaobilazan u ženskoj književnosti 20. stoljeća, ali i u feminističkoj teoriji (Zlatar 2004: 110). U ovoj drami daleko je od androcentričnog shvaćanja da majke odgajaju svoje kćeri u kojemu kćeri ponavljaju sudbine svojih majki. M. Nola svojim je dramskim tekstom dekonstruirala mit o nepromjenjivosti ženske sudbine dajući mogućnost Lani ne samo da se suprotstavi majci, što tijekom razvoja drame sve snažnije čini, nego joj otvara mogućnost i da oblikuje svoj identitet neovisno o majčinih ili bilo čijim zahtjevima. Pritom postaje razvidno da je Helena i svoj identitet majke oblikovala u ovisnosti prema zahtjevima glumačkoga posla zanemarujući kćer radi profesionalnog uspona: *Sve sam žrtvovala za tu sreću. Podnosila mržnju i zavist, trpjela sva poniženja, gadila se samoj sebi, samo da bih tragala za slavom, pravom bučnom istinskom slavom. Što imam od nje? Reci što?!! Prezirem je! Uništila mi je život* (Nola 2010: 45). Prividan stupanj ravnopravnosti Helena i Lana postignu dok pjevaju pjesmu *Take a Chance On Me* skupine ABBA, iako i to ne potraje jer se sukob razbukta sve do dodjele nagrade. Završne replike u ovoj drami sublimiraju ukupnost ženskog iskustva u odnosima majke i kćeri, naznačenim već Bergmanovom *Jesenjom sonatom* i Čehovljevim *Galebom*, koje kulminiraju na kraju kad čitatelj/gledatelj razabire da su obje glumice nominirane za uloge u predstavi *Snjeguljica* braće Grimm – Helena kao maćeha a Lana kao Snjeguljica – čime se dodatno podcrtava analizirani kompleks odnosa i razabire se da su svi antagonizmi između dvaju ženskih likova svodivi na arhetip Snjeguljice i maćeha.

I dok *Diva* zaključuje raspravu o identitetu glumice aludirajući na društvenu dramu započetu stereotipom o maćehi i Snjeguljici, dramski tekst *Glumice i to*, uvjetno rečeno, iznosi što je sa ženskim glumačkim identitetom bilo nakon što je androcentrična binarna kultura stavljena pod znak pitanja i što je bilo dalje s mladom glumicom. Riječ je o autorskom projektu četiriju mladih pobunjenih glumica, Dunje Fajdić, Ivane Horvat, Petre Kurtele i Amande Prenkaj. Za razliku od dramaturški klasično komponirane *Dive*, *Glumice i to* nalaze se na tragu postdramskog kazališta koje je u posljednjim desetljećima 20. stoljeća počelo s redefiniranjem kazališta kojemu, među ostalim, u središtu više nije dramski tekst, psihološka profilacija dramskih likova, linearnost fabule ili podijeljenost kazališta na gledalište i pozornicu (Lehmann 2004), što se očitovalo u samom uprizorenju. Za ovu je analizu najznačajnije oblikovanje identiteta četiriju glumačkih dramskih uloga koje već tijekom čitanja dramskog predloška mogu otežati prohodnost jer glumice u dramskom tekstu, jednako kao i glumice na sceni, okupljene u Umjetničkoj organizaciji *Kravice*<sup>8</sup>, imaju isti cilj – predstaviti sebe kazališnom tržištu ali i konačno

<sup>8</sup> Naziv aludira na već spomenute *Kauboje*, ali može se tumačiti i kao ironija. Glumice iz predstave u više su navrata objašnjavale da su *Kravice* osnovane zbog pravno-administrativnih razloga.

napraviti dobru predstavu.<sup>9</sup> Iako je i ovdje riječ o glumicama koje tumače glumice, težište je dramskog teksta *Glumice i to*, za razliku od *Dive*, premješteno s njihova izvan-kazališnog odnosa na njihov odnos u kazalištu te je upravo kazalište pokretač iznošenja i privatnih detalja iz života dramskih likova koje tumače, no ne radi otkrivanja nepoznatih odnosa, nego radi stvaranja kazališne predstave. Tako se identitet tih dramskih likova pokazuje krhkijim od dramaturški čvršće skrojjenih identiteta u *Divi*. *Glumice i to* još uvijek se, s obzirom na oblikovanje identiteta, samopredstavljaju i kao glumice i kao žene, i stvaraju dramski tekst, pa onda i predstavu, određujući se prema tijelu i traumi, ali njihovo je ishodište kazalište, a ne izvankazališna prošlost. Načelno bi se takav pristup mogao usporediti s nastojanjem da se napiše *tekst predstave*, a ne dramski tekst, to više što se od praizvedbe 2012. godine predložak mijenjao i dopunjavao dopuštajući glumicama iz dramskog teksta jednako kao i glumicama iz predstave asocijativne iskorake prema aktualnoj društvenoj zbilji.

Ako bi se *Diva* mogla obilježiti kao pobuna mlađe glumice prema starijoj glumici, pa i kao pobuna novoga glumišta protiv tradicionalnoga glumišta *stare garde*, *Glumice i to* pobuna su mladih glumica protiv stanja u suvremenom glumištu. Zanimljivo je da u korpusu suvremenih drama nema primjera za pobunu glumaca, što nuka na interpretaciju da je ženska objekcija o hrvatskom glumištu vezana uz ipak još čvrstu binarnu opreku prema kojoj je gluma bliska ženskom rodnom polju, pa odatle i atributi kolebljivosti, nejasnoće i nerazumljivosti. Dok je u 19. i prvoj polovici 20. stoljeća u europskim kulturnim sredinama kazalište bilo susretište utjecajnih društvenih slojeva, pojavom novih medija pozornost javnosti postupno su počeli zaokupljati druga mjesta i prigode. Tako su i kazališne glumice prestale biti dive zbog kojih su se društva okupljala u kazalištu, izgubile su svoj zavodnički habitus, prestale su biti *objekt projekcije neurednih želja i neprikladnih čežnji* (Möhrmann 1989: 347), čemu je na svoj način pridonijelo i osnivanje glumačkih škola i stjecanje akademske izobrazbe. S druge strane, glumice koje nisu uspjele dobiti angažman u nacionalnim ili gradskim kazališnim kućama nastupale su u povremenim privatnim produkcijama ili se bavile i drugim poslovima osim glumačkoga, što nije više samo znak njihove emancipiranosti nego sve više postaje znakom nedovoljne zaposlenosti, a to i jest poticaj za nastanak ove predstave. Trauma nezaposlene glumice potaknula je nastanak predstave u kojoj se razotkrivaju ženski identiteti što se žele osloboditi ovisnosti o muškom subjektu, bio on redatelj, ljubavnik ili čak i neki motiv iz suvremene kulture koji bi mogao biti naredbodavan u oblikovanju njihovih identiteta.

Čini se da su pobuna i oslobađanje od nametnutih društvenih uloga osnovni pokretački motivi četiriju dramskih likova. Svaka od glumica posjeduje ironizirane *supermoći* – Slavica misli pozitivno i želi postati diva, Jagoda ima tri rokovnika, Hrvošlava vjeruje da je svima neodoljiva, a Elvira je nesretna od rođenja – i njima nastoje

<sup>9</sup> Zbunjujuće je što je na početnoj stranici rukopisa naveden popis dramskih likova s kraćim opisom svakoga od njih, a potom se u tekstu ispred replika nalaze inicijali imena glumica, a ne imena dramskih likova koje one tumače.



izvesti prevrat u kazalištu dok istodobno taj prevrat ima svoje reperkusije i na društvenu zbilju. Time se *Glumice i to* približavaju radikalnom kultur(al)nom feminizmu koji se zalaže za stvaranje izvornih ženskih drama popunjenih ženskim znakovima; govorni izraz temelji na permisivnom jeziku majke i govorenju tijela; uspostavlja ženu kao subjekt i dokida *falocentrizam*, podređenost izvedbe dramskom tekstu i režiji te uvodi skupno stvaralaštvo ženskih ansambala (Senker 2013: 287). *To* u naslovu dramskog predloška priziva onaj dodatak *auri glumice* (Čale Feldman 2005: 67) koji njezin identitet čini kolebljivijim i nejasnijim od muškoga, suvišak koji je teško verbalizirati i definirati, a ključan je u određivanju sudbine glumice. Četiri glumice ne maknu se dalje od osamnaeste stranice dramskog teksta, a njihove replike zapravo su digresije tijekom rada na predstavi o kojoj se ne zna ništa. Predstava čak nema ni naslov, a glumice daju prijedloge: *Žive rane*; *4 lica 8 cica*; *Svježe žene, 300 kg žive vage*; *Politički crnjak o ženskim maternicama* sugerirajući koliko se stihijski osmišljava i suvremeni kazališni život. Identitet četiriju likova oblikovan je samopredstavljanjem s obzirom na stav prema sebi kao glumici, vlastitom tijelu, kazališnoj zbilji i kulturnim činjenicama.

Za razliku od *Dive*, *Glumice i to* u većoj se mjeri služe sentimentalizmima, vulgarizimima, ironijom i autoironijom, pri čemu je potonja i polazište za nastanak dramskog teksta i predstave. Ni one ne zaobilaze čežnju za statusom proslavljene glumice, iako podmeću subverziju ironijskog ključa: *Ja sam ljepša. Ja znam da imam to lice... lice glumice. Neka ne vjeruju u mene, to je zato što su ljubomorne! Srećom, osjećam da ova agonija neće još dugo potrajati. Čeka me budućnost dive u narodnom kazalištu. Osjećam to! Krzno, svila, praline i svježi buketi crvenih ruža nakon svake izvedbe. Obožavatelji! Ah... jedva čekam taj dan. A one... Bit će crvene kao sroljike rajčice! Te su mi najslađe* (Fajdić 2012: 14). Slično čine i u zajedničkom songu: *Ne sjećam se zašto glumim, uauaaa / To je cirkus iz mog sna / Od otvaranja zastora / Sve do poklona. / Kako bi bilo divno biti / Sve što sada nisam ja / Da mi nije teško tijelo / Ni koža odvratna* (Fajdić 2012: 28). Dramski tekst obiluje aluzijama na suvremeno hrvatsko i svjetsko kazalište s kojim se glumice izruguju razmišljajući što bi valjalo učiniti za napredak njihove predstave u nastajanju: pokazati gole grudi, stražnjicu, homoseksualan odnos, obuti štikle, psovati, uključiti suvremeni ples, fizički teatar (...). Frustrirane su jer znaju da nikada neće igrati u Čehovljevim ili Shakespea-reovim komadima, a u nizu različitih kletvi kojima zasipaju kolegicu koja napušta projekt radi igranja u predstavi *Gulivera Brljica* (sic!) najgorom se pokazuje ova: *Dabogda bila nominirana za Nagradu hrvatskog glumišta pa ne dobila!* (Fajdić 2012: 32).<sup>10</sup> Dok se *Diva* dramaturški zasniva na dodjeli upravo te nagrade, *Glumice i to* izruguju se s njom, ali i sa svojim statusom glumice i sa suvremenim kazalištem. *Glumice* ne žele dobiti nagrade – žele dobiti radno mjesto, a to povlači za sobom i nužnost korjenitih promjena u kazalištu i društvu o kojima žele govoriti.

<sup>10</sup> Suautorice su 2012. na dodjeli Nagrade hrvatskog glumišta ipak imale uspjeha – dobile su nagradu za ekstremna kazališna postignuća. I. Horvat i A. Prenkaj bile su nominirane u kategoriji ženskih uloga za izuzetno ostvarenje mladih umjetnika do 28 godina, no nisu nagrađene.

I njihov ženski identitet oblikovan je sličnim postupcima. Ironiziraju se pitanja izgleda, debljina, dijete, anoreksija, bulimija, seks, zaljubljenost, maštarije o budućem dečku, odnosi sa sadašnjim dečkom, čežnja za ljubavlju i prihvaćanjem, no i te su teme usko vezane uz kazalište, pa se njihov ženski identitet nikad ne odvaja od glumačkoga uspostavlajući sve čvršću vezu između ženskog i glumačkog. Dok se u *Divi* mogu razbrati granice između privatnog i javnog, kazališnog i nekazališnog života dramskih likova, *Glumice i to* ironiziraju tu raspodjelu ne odustajući ni u kojem dijelu predstave od toga da istodobno moraju biti i žene i glumice: *Debele, mi smo debele, nijednom momku nećemo biti nevjeste. Debele, predebele, zauvijek ćemo biti loše glumice* (Fajdić 2012: 8). I ljubavni neuspjesi razlog su za subverziju: izruguju patrijarhalne konvencije kad Jagoda govori o *kulturnom djelatniku* u kojega je zaljubljena: *Sviđa mi se kako razmišlja i definitivno bih se kraj njega osjećala manja od makovog zrna. Dakle, ja nemozak, on big giant head* (Fajdić 2012: 19). Ismjehuju i brigu o političkoj korektnosti i nacionalnoj snošljivosti otkrivajući nelijepo naličje omiljenih ideja o toleranciji. Kultura u najširem smislu treći je sloj na kojemu *Glumice* grade svoj identitet: one podjednako kritiziraju sporazum ACTA, hrvatski film, Gibonnijeve spotove, kapitalizam, nuklearno naoružanje, *gay*-lobi, *queer*-festival pa i udruge za zaštitu ženskih prava svrstavajući sve navedeno u pomodarstvo i oportunitizam koji onemogućuju da se progovori o bitnim pitanjima u hrvatskom kazalištu – nezaposlenosti, i to ženskoj. Takav autoironičan stav iskazan podjednako prema svom privatnom, ženskom identitetu kao i prema javnosti i društvu, omogućuje im da središte pronadu upravo u onom najkolebljivijem i najnejasnijem – u svom glumačkom biću.

Uzme li se u obzir ženski glumački glas u knjigama umirovljenih i aktivnih glumica, *Divu* je srodnija sjetnim memoarskim knjigama Elize Gerner, a *Glumice i to* usporedive su s pobunjeničkim zapisima Anje Šovagović Despot, koja se odupire konvencijama i uzima pravo na govor. Objema dramama zajednički je istup glumice u kazališnu javnost, u objema se taj identitet oblikuje na temelju traume i tijela, u dvojstvu glumice i žene, javnog i privatnog, i obje se suprotstavljaju suvremenom kazalištu, ali svaka na svoj način – jedna suzdržano i intimistički, a druga glasno i aktivistički. *Divu* se bavi dekonstrukcijom mita o proslavljenoj glumici koja je zapravo bila loša majka, a *Glumice i to* dekonstruiraju suvremeno hrvatsko kazalište i položaj nezaposlenih glumica, pri čemu kazalište postaje metafora lošeg oca/redatelja u kojemu vladaju androcentrični binarizmi. U *Divi* se Nagrada hrvatskoga glumišta uzima kao mjerodavan glas struke, a u *Glumicama* se ironizira njezina nedostižnost jer glumice ne glume, pa ne mogu čak ni biti nominirane. Nadalje, *Divu* nudi glumačko nadmetanje dvaju kazališnih koncepata, starijeg Helenina i novijeg Lanina, no ono se događa preko nadmetanja u monologu Čehovljeva *Galeba* koji je siguran, ovjeren ulog u povijesti i suvremenosti drame i kazališta, dok se u *Glumicama* četiri dramske umjetnice nadmeću s glumištem u kojemu žele biti primijećene, voljene i zaposlene, pa se služe intertekstualnim doskočicama kako bi ironizirale i sebe i dramu, i kazalište. Dok su Helena i Lana međusobne konkurentice, i privatno i profesionalno, *Glumice i to* konkurentice su vladajućem kazališnom konceptu, pa je stoga i njihova ženska pozicija drukčija – one su glumice i žene koje su svjesne svoje drugosti podjednako kao žene i kao glumice, i govore iz te

pozicije. *Diva* primjećuje nadzor i želi se oteti iz tuđih ruku, a *Glumice i to* nastoje svojim rukama stvoriti nešto novo. Dekonstrukcija dive stasale na klasičnim komadima neupitne umjetničke vrijednosti i podjednako neupitnog iako neugodnog koncepta kazališne stvarnosti vodi u *Glumicama* do konstrukcije identiteta nove glumice koja propituje i ironizira svaku neupitnost u kazalištu, a i samoj je sebi upitna – *i to*. Ako se dopušteno poigrati bajkom o Snjeguljici, može se reći i ovako: svaka Snjeguljica ima svoju maćehu – Lana u *Divi* ima Helenu, a *Glumice i to* imaju suvremeno hrvatsko kazalište. Zajedničko im je da ne očekuju princa, nego odgovarajući kazališni angažman.

## Literatura

- Čale Feldman, Lada (2005) *Femina ludens*, Disput, Zagreb.
- Fajdić, Dunja (2012) *Glumice i to*, rukopis, Kazalište na Peščenici – Umjetnička organizacija „Kravice”, Zagreb.
- Gaćarić, Kristina (2011) „Marija Sekelez: Nakon 12 godina konačno se vraćam glumi”, *Nacional*, 16. veljače 2011., <http://www.nacional.hr/clanak/102161/marija-sekelez-nakon-12-godina-konacno-se-vracam-glumi>, posjet 24. veljače 2013.
- Garncarz, Joseph (1989) „Die Schauspielerin wird Star. Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur”, *Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, ur. Renate Möhrmann, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 321–344.
- Hećimović, Branko (1976. [1975.!] ) *Velika imena hrvatskog glumišta*, knjiga i četiri LP ploče, Jugoton, Zagreb.
- Hrvatski enciklopedijski rječnik* (2002), gl. ur. Ljiljana Jojić i Ranko Matasović, Novi liber, Zagreb.
- Kazalište KNAP & Umjetnička organizacija „Kravice”, <http://www.knap.hr/predstava.asp?id=74>, posjet 24. veljače 2013.
- Klaić, Bratoljub (1987) *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
- Lehmann, Hans Thies (2004) *Postdramsko kazalište*, prev. Kiril Miladinov, Centar za dramsku umjetnost – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb – Beograd.
- Ljubić, Lucija (2009) *Hrvatske glumice u hrvatskom kazalištu – kazališne i društvene uloge*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Ljubić, Lucija (2010) „Kad glumica ne glumi – afirmacija hrvatskih glumica na drugim područjima kulture”, *Narodna umjetnost*, 47, 2, 205–219.
- Möhrmann, Renate (1990) „Bewundert und viel gescholten. Schauspieler im Spiegel der Theaterwissenschaft”, *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, ur. Renate Möhrmann i Matthias Müller, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 81–106.
- Möhrmann, Renate (1989) „Schauspielerin heute”, *Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, ur. Renate Möhrmann, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 345–357.

- Nola, Marijana (2010) *Diva*, rukopis, Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb.
- Oraić Tolić, Dubravka (2005) *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Rafolt, Leo (2011) *Priučeni na tumačenje. Deset čitanja*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb.
- Sablić Tomić, Helena (2002) *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Sablić Tomić, Helena (2005) *Gola u snu. O ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb.
- Senker, Boris (2000) „Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne”, *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova II. Moderna*, ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić, Split, 17–30.
- Senker, Boris (2013) *Uvod u suvremenu teatrologiju II.*, Leykam international, Zagreb.
- Wolf, Naomi (2008) *Mit o ljepoti. Kako se prikazi ljepote koriste protiv žena*, prev. Tamara Slišković, Naklada Jesenki i Turk, Zagreb.
- Zlatar, Andrea (2004) *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb.

## SUMMARY

Lucija Ljubić

### ACTRESSES' IDENTITY IN CONTEMPORARY CROATIAN PLAYS

The paper discusses two contemporary Croatian plays – *Diva* written by Marijana Nola (City theatre Žar ptica, Zagreb, 2010) and *Actresses and More* (Theatre in Peščenica, Zagreb, 2012). Both plays focus on actresses' identity from the perspective of their theatrical and nontheatrical everyday lives in which the characters re-examine their roles – of females and actresses. Modes of female identity construction are analyzed in the light of gender studies interest in the body and trauma, the private and the public, and are related to the contemporary Croatian theatre. The analysis reveals that the female characters of *Diva* act as opponents in both life and theatre, while in the *Actresses and More* they are activists connected by mutual act of rebellion against the contemporary theatre.

**Key words:** contemporary Croatian plays; female dramatic characters; actresses; identity; contemporary Croatian theatre