

AUTOBIOGRAFSKA IZVEDBA MIRE FURLAN: GLUMAČKO PISANJE DISIDENTSTVA I EGZILANSTVA

Nataša Govedić

UDK: 821.163.42-94.09Furlan, M.

Tekst raspravlja »pisanje sebe«, pisanje zajednice i pisanje glumačke profesije u autobiografskoj knjizi Mire Furlan, naslovljenoj *Voli me više od svega na svijetu: priče o pripadanju* (2021.). Navedena autobiografija analitički je motrena kroz dugu tradiciju disidentske i egzilantske literature, s posebnim interesom za samodramatizaciju depresivnog literarnog subjekta. Tekst Mire Furlan kontekstualiziran je i prema drugim utjecajnim glumačkim autobiografijama, razmatrajući razlikovanja između »umjetničke« i »političke« autobiografije, socijalnih i umjetničkih uloga, nametnutih i samoizabranih rola.

Ključne riječi: autobiografija; Mira Furlan; glumačka vokacija; glumačka profesija; zajednica; disidentski diskurz; književnost egzila; politike ne/pripadanja

*Može li glumac biti jedini autor svojega
umjetničkog diskurza na pozornici?*

Lada Čale Feldman (2005: 86)

Već od prvih stranica svoje autobiografije, uvodno oblikovane pismom sinu, tako da se ovaj intimistički okvir *obraćanja djetetu* ili naivnom i naklonom čitatelju zatim reflektira i na čitav tekst, jasno je da Mira Furlan u *Voli me više od svega na svijetu: priče o pripadanju* (Zagreb: Fraktura, 2021.) piše kako bi »rasplela« niz čvorova svojih javnih biografija. Čvorovi se tiču medijskog isprepletanja njezina najprije prestižnog statusa dive jugoslavenske kazališne, televizijske i filmske glume, čiji zenit popularnosti glumica doseže u osamdesetim i ranim devedesetim godinama prošlog stoljeća, ali tiče se i stigmatizacije iste glumice kao »izdajice« u periodu 1991. – 1995. godine te njezina tadašnjeg trpljenja ekstremno nipodištavalačkih, mrzilačkih napada dijela hrvatske medijske javnosti. Kako pokazuje teatrologinja Lada Čale Feldman (2005: 81-111) u svojoj knjizi o patrijarhalnim objektivizacijama i programatskim seksizmima koji prate i uvelike medijski kontroliraju karijere svih glumica, naročito grubo udarajući po Miri Furlan, ovoj se glumici žestoko zamjeralo što je iskoračila iz okvira reprezentativno »svačije« kulturne ikone, ne samo trojanske, nego i mediteranske Helene (koju je i odigrala u Magellijevoj predstavi), odnosno što je u ratnim vremenima inzistirala na tome da »nije ničija«, a pogotovo ne »hrvatska glumica«. U vrijeme osnivanja hrvatske države i rata koji je pratio raspad Jugoslavije, ovakva apartnost dočekana je kao *izdaja*. Sama činjenica da Furlan svoju javnu sliku nije željela potpisati ni na koji etnički reducirani način bila je dovoljna da izazove valove mržnje kako hrvatskih, tako i srpskih medija. S ovim antiratnim stavom poklopilo se i fizičko napuštanje Hrvatske u ratnim godinama, odakle Furlan odlazi iz obiteljskih razloga, da bi živjela sa suprugom, tadašnjim studentom režije u Beogradu. Glumica najprije vrlo kratko nastupa u beogradskom teatru, a potom zajedno sa suprugom 1991. godine emigrira iz Europe i

uspostavlja američku karijeru televizijske glumice, održavajući i dalje politiku ekvidistance i prema srpskim i prema hrvatskim ratnim zločinima:

Premda valja priznati kako Mira Furlan nije bila jedina koja je ponijela stigmu izdajništva i koja je bila podvrgnuta 'simboličkom nasilju', istaknula bih njezinu dvostruku razlikovnost u odnosu na druge koji su se morali suočiti sa srodnim optužbama, bilo da je riječ o njezinim glumačkim kolegama, kao što je, primjerice, Rade Šerbedžija, ili pak njezinim 'grešnim sestrama', spisateljicama poput Dubravke Ugrešić ili Slavenke Drakulić (...). No Mira Furlan bila je tek glumica, tijelo koje se izlaže na pozornici, objekt fantazmatskih projekcija, zastupnica tuđeg govora, osoba koja nije izricala nikakav politički eksplicitan stav spram rata osim privatne želje da »glumi u predstavi« i glumom odbije »potpisati vlastitu kapitulaciju«. (Čale Feldman 2005: 89)

Ovo »tek glumica« veoma je važna odrednica u devaluaciji javnog ugleda Mire Furlan. Njezina jedino dostupna sredstva javnog obraćanja bila su intervjui i javna pisma (u autobiografsku je knjigu uključen centralni tekst glumičina obraćanja medijima povodom progona, objavljen 5. studenog 1991. u tjedniku *Danas*, u Hrvatskoj, te 12. studenog 1991. u dnevnom listu *Politika*, u Srbiji) u kojima glumica eksplicitno kaže:

Ne mogu u svojoj glavi pristati na rat kao jedino rješenje, ne mogu se natjerati da mrzim, ne mogu vjerovati da će oružje, ubijanje, osveta, mržnja, da će gomilanje zla bilo što ikada moći riješiti. Ne znači li svako pojedinačno pristajanje na rat zapravo i suučestvovanje u tom zločinu, prihvaćanje makar i najmanjeg dijela krivice za rat, odgovornost za nj? Ja u svakom slučaju mislim, znam i osjećam da je moja dužnost, dužnost naše profesije da gradi mostove. Da ne odustaje od suradnje i zajedništva. Ali ne nacionalnog. Profesionalnog. Ljudskog. (Furlan 2021: 356-362)

Govoreći o izvedbama ratnih pozicioniranja, Furlan je izabrala perspektivu Sofoklove Antigone, sestre *obojice* ratom poražene braće. Osim toga, inzistirala je na svom »čudovišnom«
apartnom, kozmopolitskom, u najužoj obiteljskoj sferi hrvatsko-slovensko-srpsko-židovskom porijeklu te na kritici bilo kakvog nacionalnog i nacionalističkog svrstavanja. Knjiga utoliko ima strukturu oblikovanja osobitog »stanja egzila«
koji nije samoizabran, nije nastao kao potraga za *boljim* ekonomskim ili profesionalnim uvjetima, nego je mnogo više usporediv s bolnim izbjeglištvom, odnosno izborom nesvrstanosti koja se zapravo realizira kao posljedica »discipliniranja«
nedovoljno patriotske glumice različitim oblicima simboličkog ostracizma.

Naglašavam sve ovo jer je riječ o umjetničkoj autobiografiji koja nije u prvom redu zaokupljena profesionalnim radom glumice, nego mnogo više njezinom kontinuiranom internalizacijom socijalnog nasilja, kako onog jugoslavenskog, tako i ovog hrvatskog. Možemo je čitati i kao izvedbu usamljenosti, u kojoj nikada ne dolazi do mogućnosti da se Mira Furlan prepozna kao bezuvjetno »naša«, *ljudski* prihvaćena, barem u umjetnosti trajno udomljena osoba.

Osjećaj da toneš, da si sam na svijetu. Osjećaj da ne postoji nitko tko misli kao ti, a koji ti izmiče tlo pod nogama. Da li mi nedostaje nešto, nešto suštinski, nešto što je zajedničko svim ljudima? Da li mi nedostaje gen koji te spaja s drugim članovima tvog plemena, tako da automatski počneš mrziti protivničko pleme čim dobiješ naredbu? (...) Ništa ne remeti to neupitno pripadanje: nema klasa, nema intelektualnih razlika, nema financijske moći. Svi ti elementi brišu se u osjećaju topline koji nosi to što si dio cjeline. (Furlan 2021: 354)

Koje točno cjeline? U svim demokratskim državama, cjelina je mnogo i sve su plurietničke. Već citirano otvoreno pismo Mire Furlan govori o *ljudskosti* kao zajednici koja je jednako tako kolektivna i deklasirana, baš kao i »plemenski«
osjećaj koji kritizira u gornjem citatu. Zašto bi bilo nezamislivo da »pripadamo«
grupama koje su veće ili manje od monoetničkog

identiteta? Primjerice, Furlan je izrazito odana svojoj obiteljskoj grupi (suprugu i sinu), koliko i ideji kozmopolitizma. Ono što dosljedno odbija jest identifikacija s monoetničkim koordinatama postjugoslavenskih država. Ali nijedna zajednica zasnovana na demokratskim kriterijima ne može pojedincu *nametati* prepoznavanje i pripadanje bilo kojim grupama (usp. Esposito 2010.). Pogotovo ne propisati identifikaciju s dominantnom i hegemonijski propisanom ideologijom nacionalizma. Dapače, kvaliteta zajednice ovisi o poštovanju svih njezinih podgrupa i nadgrupa, točnije rečeno o uvažavanju goleme količine osjetljivih malih razlika unutar brojnih krugova »zajedničkih nazivnika«. Supripadanje zajednici zapravo je uvijek izabrano na osjetljivim presjecištima i umnoženim čvorištima klasnih, rodnih, dobnih, etničkih i mnogih drugih kolektivnih identifikacija. Pojedini umjetnici, primjerice Thomas Bernhard, eksplicitno su se odbijali identificirati kao Austrijanci, inzistirajući na tome da činjenica rođenja u okvirima neke države ne proizvodi automatski pripadanje »austrijskom« etnicitetu. Ali nisu imali nikakvih problema s time da pripadaju književnosti na njemačkom jeziku, niti da budu prepoznavani kao *nacionalni ikonoklasti* (usp. Konzett 2002: 1-23). Kao što vidimo na primjeru Mire Furlan, isti zahtjev može isporučiti i glumica. Štoviše, čitava se autobiografija ove autorice može čitati kao izvedba zahtjeva kozmopolitskog identiteta.

Osim ove generalne orijentacije, u tekstu, međutim, nema tragova glumičina interesa za podrobniju, konkretniju, educiraniju političku upućenost bilo u ratna razaranja, bilo u ratne zločine (što naravno ne znači da ona ne postoji izvan autobiografskog teksta) zemalja bivše Jugoslavije. To više nije pozicija Sofoklove Antigone, koja jako dobro zna što se i zašto dogodilo s Eteoklom i Polinikom, a k tome je spremna i osobno se izložiti oko ravnopravnog poštovanja prema ratnim žrtvama. Naprotiv, Furlan osim deklarativnog kozmopolitizma gradi i osobitu vrstu vlastite »idealističke« depolitizacije, koja je tim opasnija jer se glumica stalno iznova nalazi u prostoru jakih političkih projekcija, očekivanja i manipulacija. Njezina podvojenost oko toga kako istovremeno izbjeći ideologijske ladice, ali i

imati politički kredibilitet koji nadilazi neinformiranu distancu, mogla bi se odrediti kao krizno žarište čitavog autobiografskog narativa.

Osobno smatram vrlo neobičnim što autobiografija Mire Furlan, kao uostalom i autobiografski tekstovi Mani Gotovac, još jedne kazališne (doduše kritičarske) heroine osamdesetih i devedesetih godina, nudi veoma malo podataka o kazalištu i filmu, o radu na ulogama ili iskustvima promišljanja tekstova i izvedbi, o praćenju karijera kolega glumica i glumaca, o problemima i izazovima identifikacije i dezidentifikacije s likovima, o poetikama glumačkog stvaralaštva. Štoviše, kad ne bismo poznavali Miru Furlan iz različitih izvedbenih konteksta, čitanje knjige moglo bi se opisati kao ispovijest emocionalno veoma intenzivnog hipika, emigrantice, supruge i majke, koja ima puno više toga za reći o tuzemnim i inozemnim trulim državama, o nesretnim roditeljima, strogim bivšim dečkima, neobuzdanim mladenačkim putovanjima, sitnim kapricima i avanturama, kasnije manjku posla, svakako i o osjećaju političkog nepripadanja svim geopolitičkim kontekstima u kojima boravi, negoli o bilo filmskom, bilo kazališnom poslu glumice. Kako hrvatsku teatrologiju obilježava zbirka autobiografskih tekstova glumca Fabijana Šovagovića iz 1977. godine, naslovljena *Glumčevi zapisi* i u cijelosti posvećena problematici glume, ali i kritici »sluganskog« mentaliteta protiv kojeg Šovagović stalno iznova ustaje, prepuna komentara o ulogama, redateljima i raspravljanju metodologije pristupa glumačkom poslu, standard glumačke autobiografije koji očekujemo mnogo je bliži promišljanju umjetnosti nego izvještaju o glumačkoj privatnoj sferi. Na tu se tradiciju (kćerinski i glumački) nastavlja i Anja Šovagović Despot svojom autobiografijom *Divlja sloboda* (2003.), također usredotočenoj na uloge koje želi i nipošto ne želi igrati, redatelj s kojima je uživala i mrzila raditi, očinsko naslijeđe s kojim je bila prisiljena i hrvati se i ponositi. U srpskom kulturnom krugu poznate su glumačke autobiografije Mire Stupice (Šaka soli, 2000.) i Dušice Žegarac (*Kao na filmu*, 2014.), pri čemu je ova druga u cijelosti posvećena i glumačkim procesima (posebice radnoj etici umjetničkih rizika) i specifičnim kritikama političkih isključivosti kolega

glumaca i redatelja, u pravilu inzistirajući na kriterijima umjetničke struke, dugotrajnoj osobnoj feminističkoj orijentaciji i političkoj etici ljudskih prava. Evo kako razmišlja o godinama rada na filmu:

Ali ono što u stvari treba da naučimo jeste da ne škrtarimo i ne štedimo sebe u strahu da će nas posao koji radimo i drugi potrošiti. Štedeti sebe znači ne živeti. (...) Svest o tome da ništa nije sigurno i da biti živ znači glumiti svakog dana, sve do onog posljednjeg, čuva nas od pogibije i zacjeljuje povrede zadobivene na radu. Jer radimo bez mreže, pa ponekad i padamo. (...) Vrlo sam rano naučila što znači imati cilj koji je iznad lične ambicije, cilj koji uključuje volju i trud da se od sebe zahteva maksimum, bez zabušavanja i bacanja prašine u oči ni sebi, ni drugima. (...) Od kuće sam ponela pravilo da je rad važan i da ništa ne pada s neba, da sve mora da se zasluži. Suočena vrlo rano s obavezama i odgovornošću, s priznanjima i slavom, shvatila sam i naučila još nešto veoma važno: da nikada ne smemo da dozvolimo sebi da zaspimo na lovorikama jer nas svakog časa neki iznenadni olujni talas može odneti dođavola. (Žegarac 2014: 19-20)

Mira Furlan veoma je daleko od ovakvog »radničkog«, pregalačkog i »posviještenog« pristupa glumačkoj autobiografiji. Od iznimno zaštićene zone djetinjstva, u kojoj oba roditelja obožavaju svoju kćer i pišu ispričnice za sve njezine neobavljene školske zadatke, do mladenaštva u kojem je Furlan također puna iskustava gdje joj se »gledalo kroz prste« zahvaljujući glumačkom talentu, pred nama je *vječna djevojčica*, kojoj je posve normalno da su drugi tu za nju, dok ona iskreno priznaje da »promašuje« brigu za bližnje i čak povremeno duboko žali zbog toga (posebno mislim na poglavlje »Onaj vikend«, Furlan 2021: 121-127). Govoreći o glumi kao umjetničkoj profesiji, u knjizi *Voli me više od svega na svijetu* glumačka vokacija spominje se usput, bez udubljanja u tehniku ili autorsku razradu glumačke izvedbe, bez prisjećanja na iskustvo pripreme ili izvedbe konkretnog rada na ma kojoj od dramskih uloga. Nema stvaralačkog uvida

u proces oblikovanja uloga, bilješki o točkama kreativnog rasta, zapinjanja ili zastoja, nema razmišljanja o ma čijim redateljskim poetikama, nema dnevnika samonametnutog čitanja bilo kakve literature za neku ulogu, niti systemske prakse gledanja filmova ili bilo kakvog kreativnog Bildunga (njemački pojam za samokultiviranje, samoizgradnju, važan posebno u umjetničkim profesijama). Štoviše, čitajući knjigu, stječe se dojam da čitamo autobiografije hrvatskih književnica devetnaestog i ranog dvadesetog stoljeća, koje još ni same nisu povjerovala da *imaju pravo* govoriti iz pozicije umjetnosti, a ne samo svakodnevice. Primjećuje se također da Mira Furlan navodi naslove interesantnih joj pročitanih knjiga samo do završetka srednje škole, kao i da je u obiteljskom domu *kao dijete* bila okružena kulturom čitanja i pričanja priča, ali kasnije se ta kultura bliskosti s knjigom ne nastavlja i ne spominje u tekstu.

Autobiografije glumica koje ispisivanju svog života ne prilaze prvenstveno kroz samu struku nego nastoje opisati emocionalnu punoću svojeg privatnog života, dosta su tipične za američki javni kontekst. Najpoznatiji primjer čini – zasad – četrnaest autobiografija Shirley MacLaine (*Samo se nemoj sronđnati s planine*, 1970.; *Možeš tamo dospjeti ako kreneš odavde*, 1975.; *Kud puklo da puklo*, 1983.; *Ples u svjetlosti*, 1985.; *Sve je u igranju*, 1987.; *Zaranjanje unutra*, 1989.; *Pleši dok možeš*, 1991.; *Moje sretne zvijezde*, 1995.; *Camino*, 2000.; *Sazrijevanje i saznavanje*, 2007.; *Nadvladano*, 2011.; *Što ako*, 2013.; *Iznad crte*, 2016.; *Na uzici*, 2005), u kojima glumica raspravlja kako je biti zanemareno siročić s oba živa roditelja, što donosi privrženost bratu, zašto je važno baviti se čitavim nizom spiritualnih praksi, što su konkretnosti glume na filmu i na Broadwayu, koja je cijena turneja, što donosi planinarsko hodaње, a što obožavanje svojih životinja itd. Ono što je, međutim, tipično za MacLaine jest apsolutna uvjerenost da je »pozvana« i glumiti i pisati o svim svojim iskustvima, odnosno da je *udomljena* u profesijama – glumačkim i spisateljskim – za koje nije potrebna formalna edukacija, nego upravo suprotno: neumorno učenje kroz samousavršavanje. Navodim ove primjere glumačkih pristupa pisanju autobiografija kako bih

naglasila da opseg tema i iskustava koje donosi »jedan glumački život« doista može biti veoma velik i inkluzivan. I u dvije autobiografije Bette Davis (*Usamljeni život* iz 1962. godine i *Ovo i ono* iz 1982. godine) na prvom mjestu nije opis glumačkih iskustava, već stalni konflikt između privatnih, društvenih i umjetničkih uloga kao potka glumačkog života. Vrlo je slično i s glumačkim autobiografijama Carrie Fisher (prvenstveno posvećenoj alkoholu kao razaratelju i osobnog i profesionalnog života ove glumice), Lauren Bacall (u čijem je prvom planu ljubavni život) ili Angelice Huston (fokuseranoj na praćenje i komentiranje šoubiznis mreža kontakata, uz stalan pritisak moćnih i ekscentričnih muškaraca s kojima je u prisnim odnosima te samo marginalno vlastiti umjetnički rad). Sasvim drugačiju sliku glumice pruža autobiografija Sally Fields, naslovljena *U komadićima* (*In Pieces*, 2018.), gdje vidimo da autorska izvedba glumačke autobiografije može ući u veoma originalnu jezičnu formulaciju proživljenih iskustva (umjesto faktičkog nabiranja različitih »životnih prekretnica«, tipičnu za biografije slavnih osoba), a ima se potrebu udubiti i u svoje filmske uloge te promjene prema stavu o samoj glumi kao profesiji. Fields bilježi i način svojih priprema za uloge i naknadno razmišljanje o njihovom dosegu. Isto je i s autobiografijom Catherine Deneuve (*Á l'ombre de moi-même*, 2004.), koja se prvenstveno bavi dnevničkim zapisima glumice sa snimanja filmova o snimanju filmova. Ova vrsta refleksije umjetničke vokacije tipična je za mnoge autobiografije muških autora, primjerice *Vrijeme unutar vremena* Andreja Tarkovskog ili seriju fikcionalnih i memoarističkih autobiografija Ingmara Bergmana, pri čemu je njezina svrha zabilježiti duboku povezanost između emocionalnog i umjetničkog sazrijevanja.

Što je onda crvena nit autobiografske izvedbe Mire Furlan? Citiram iz uvodnog poglavlja: »Ne, nikad se 'nisam petljala' u politiku. Umjesto toga, politika se upetljala u moj život« (Furlan 2021: 16). I zbilja, možemo reći da temu ove knjige čine *nametnute* i *oduzete* socijalne, ne umjetničke uloge. Već od načina na koji autorica predstavlja svoje roditelje, duboko obilježene iskustvom višegodišnjeg izdržavanja političkog logora na

Golom otoku, kao što nam predstavlja i njihova kompleksno disidentska politička uvjerenja, jasno je da su oni društveno formirani kroz prisilne role zatvorenika, iako su oboje (a posebno otac) tijekom Drugog svjetskog rata vjerovali u antifašizam, borili se na strani NOB-a i aktivno doprinijeli uspostavljanju nove jugoslavenske države. No uloga »socijalističkih građana« za njih je bila veoma teška jer je zahtijevala šutnju o lažnosti socijalističke slobode.

Slična kritika podobnih uloga i potraga za zabranjenim ulogama prati i autoričin proces odrastanja u Jugoslaviji kao zemlji koja je cenzurirala prvu predstavu koju su učenici srednje škole uprizorili sa svojim vizionarskim profesorom (riječ je o drami Johna Ardena, opisanoj kao »prelijevoj« za ondašnji lijevi jugoslavenski kontekst), a u kojoj je nastupala i Mira Furlan, sve dok predstavu nisu zabranili. Ovo iskustvo dosta govori o tome da Furlan prvenstveno bilježi ideologijske kontekste svog odrastanja, točke konflikta, zabrana, kriza. Svjesna ih je od najranije dobi. I od najranije dobi razmišlja gdje su sve smještene rampe društvenog prijestupništva. Jedna od prvih igara koju igra s prijateljicom također zadire u politiku, ovaj put rodu.

Uvijek je bilo zanimljivije biti dječak nego biti djevojčica. Činilo se da smo instinktivno shvaćale glavne principe patrijarhalnosti. Nalazile bismo se na uglu kao ti loši, ali izvanredno uzbudljivi i, naravno, puno stariji dečki. Bile bismo ti dečki na putu do škole i natrag. U školi smo se pretvarale da smo one stare, dosadne mi, dobre curice. Uh, to uzbuđenje kad si loš. Što smo zapravo imale na umu? Ideja što znači »biti loš« bila je jako nejasna, ali je nosila određenu seksualnu konotaciju koja ju je činila superuzbudljivom. I povrh svega, uzbuđenje što si muškarac. I odrastao, slobodan da radiš što god bi nam palo na um. (Furlan 2021: 81)

Toj izazivačkoj igri stalno je suprotstavljena želja naratorice da bude prihvaćena u svim krugovima u kojima se kreće, što je naglašeno i samim

naslovom autobiografije: potreba da se bude *voljena* – i to odmah superlativno, »najviše na svijetu«. Tekst, međutim, bilježi i kontinuiranu nemogućnost da bude prihvaćena kod različitih publika, pa čak i činjenicu raskola uloga i naklonosti pred vlastitom publikom u sastavu od same sebe:

S jedne strane, Zgodna djevojka željela je izaći iz zatvora i zabavljati se. Doživljavati Iskustva, što više, to bolje. S druge je strane ondje bila Mračna intelektualka koja je strogo prosuđivala svakoga u svojoj okolini, a ponajviše luckastu Zgodnu djevojku koja ju je sramotila. Što je više Intelektualka osuđivala Zgodnu djevojku, to je drskija, površnija i nepromišljenija Zgodna djevojka postajala. Da je pametna i stroga Intelektualka pustila Zgodnu djevojku na miru, možda bi stvari bile jednostavnije. Ali nije to mogla.

I ovdje vidimo da Furlan misli kroz uloge, dapače drastično suprotstavljene: dopadljivost nasuprot intelektualnoj zahtjevnosti. Furlan (2021: 117) ističe kako vrlo brzo kormilo preuzima Zgodna djevojka jer time ima »moć nad ljudima, posebno muškarcima«. Autorica koja je prije samo nekoliko stranica svoje autobiografije uživala glumiti dječake jer joj to donosi »slobodu ponašanja«, sada bira udesiti svoju izvedbu prema kriterijima zavodljivosti, što veće seksualne privlačnosti. Fatalna žena ostaje jedna od uloga kojima će se konstantno vraćati, kako na javnim pozornicima i ekranima, tako i u imaginariju svojih autobiografskih zapisa. Ali perzistira i potreba mijenjanja uloga, točnije potreba da nipošto ne ostane samo na jednoj od socijalnih obrazina (ma koliko prestižnoj). Sam užitak boravka na pozornici ovako je opisan:

Zauvijek ću biti iznenađena time što sam tada osjetila kao da sam na najsavršenijem mjestu na svijetu: na pozornici u našoj srednjoškolskoj dvorani, pod jarkom, vrućom rasyjetom, okružena nevidljivim ljudima, sama i mirna. Ta mirnoća koju sam iznenada osjetila bila je otkrivenje i

šok. Osjećaj mira. Osjećaj moći. Mogla sam što god sam htjela. Mogla sam ondje stajati zauvijek.

Taj prvotni osjećaj slobode kroz upravljanje pozornošću okupljene grupe gledatelja kasnije se u tekstu ne vraća. Opisima autoričinih eksperimentalnih ponašanja proširuju se sitna prijestupnička ponašanja: krađe knjiga (Furlan 2021: 167), kapriciozne krađe odjeće (168), rizična ponašanja (autostopiranje diljem Europe) te na čitav niz pustolovnih »bjegova« od konvencionalnih građanskih očekivanja. Na prijemnom za glumu na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti Furlan bira igrati mušku ulogu iz teksta Samuela Becketta. Komisija se čudi što pred sobom vidi »pametnu curu«, bilježi autorica. Također ističe da podjelu na lijepe nasuprot pametnih umjetnica zapravo nameće kazališna struka, čemu joj je teško umaknuti, počevši već od prijavnih ispita. Svakako je primljena u prvom pokušaju. O iskustvu studiranja glumica bilježi:

Izgledalo je kao da ti predavači uživaju u nelagodi i frustraciji koju su izazivali. Činilo se kao da dobivaju osjećaj moći iz bespomoćnosti i jada svojih mladih, neiskusnih studenata. To je, ustvari, bio dobar uvod u profesiju gdje vlada ego i kao da je sve podređeno iskazivanju svoje moći nad slabijima ili, još bolje, posve nemoćnima. Možda je to bio cilj ovog studija: da nam pokaže kako stvari u svijetu funkcioniraju. (Furlan 2021: 181)

Kao i mnogo puta u knjizi, autorica gradi literarnu personu koju bismo mogli nazvati »sama protiv svih«, ne registrirajući kvalitetne strane zajedničkog konteksta u kojem se nalazi i tek usput bilježeći kako je s jednom od kolegica sa studija glume proputovala Italiju ili kako je upravo s predstavom koja je nastala na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu uspješno gostovala na BITEF-u, dakle bilo je mnogo profesionalnih i privatnih situacija uspostavljenog uspjeha i zajedništva. Glumački, sva vrata su joj otvorena. No te situacije *prihvaćenosti* i polagane akumulacije

umjetničkog rada dosljedno nisu u fokusu pripovjedačice. Umjesto toga, mnogo stranica posvećeno je bolesti i smrti njezine majke, kao i stalno prisutnom osjećaju tjeskobe, izmještenosti, nesigurnosti oko toga što se različite profesionalne prilike odvijaju velikom brzinom, bez mogućnosti odmora, zaustavljanja, refleksije.

Ovdje vidimo jedan od tipičnih problema probojnih mladih glumaca u ondašnjem, baš kao i u današnjem vremenu: prenapeto stupanje u profesiju, inzistiranje na tome da se tržišno uposle »nova lica« koja publika još ne poznaje i koja obećavaju i nove emocionalne palete izvedbe, jednako kao i želju mladih ljudi da se dokažu i budu uključeni u što više projekata. To *darovito lice* vrlo brzo postaje lice preopterećenosti, koje prelaskom u stalno nove radne angažmane zapravo ne prolazi samo relativno zaštićeni period učenja i sveučilišnog sazrijevanja u komornim uvjetima, nego i period intenzivnog profesionalnog pozicioniranja, što se obično zbiva stihijski i jednako tako naglo kao što je počelo, zna i prestati. Furlan čak ne nabraja ni imena uloga ni nazive predstava koje se nižu u tom periodu, cijeli taj period tretirajući kao dugi niz neodređenih »jurnjava« s probe na probu, izvedbe u izvedbu. Sve skupa kulminira istodobnom diplomom i dobivanjem radnog mjesta u zagrebačkom HNK-u, što je iznimno rijetko postignuće. Furlan o tom finalu studija s radnim mjestom nema nikakav stav ispunjenja ili zadovoljstva. Svjesna je da je socijalno zaštićena, čak ističe da tako nešto u američkim uvjetima nije moguće, ali ne udubljuje se u svoj rad u centralnom hrvatskom repertoarnom kazalištu, niti po pitanju uloga koje igra, niti što se tiče odnosa s drugim kazališnim radnicima. Bilježi tek hektični ritam mlade zaposlene glumice:

Jutra su najteža. Počela sam kockanje s vremenom koje će me pratiti cijeloga života. Ne mogu ustati na vrijeme. Ne mogu se dovoljno naspavati. Obožavam sanjati. Snovi su najintenzivniji i najzanimljiviji dio mog dana. Mrzim budilicu, koja me tjera da prekinem jedino u čemu uživam. Očajnički želim ostati u svojim snovima, tim razrađenim, vijugavim, kompliciranim pričama koje mi se čine stvarnijima od

stvarnog života. Katkad se probudim u suzama, jecajući, posebno nakon večernjeg predoziranja antidepresivom seksa. (Furlan 2021: 237)

Ovdje autobiografski narativ na mnogo načina signalizira »krizu slobode«, kao i otpor da se izgradi stabilna, a ne kampanjska glumačka disciplina, u značenju svjesno uravnoteženijeg konteksta pripreme predstava i zatim osiguravanja emocionalnog odmaka od stihije premijere. Velik broj umjetničkih svjedočanstava (ne samo iz kazališta i filma) inzistira na tome da izvedbeni fokus na izlaganje svog rada javnosti stvara pojačanu napetost u umjetniku, kao i da je glumačka disciplina vezana ne samo za vrijeme izvedbe, nego i za njezinu pripremu, baš kao i za načine »dekompresije« ili otpuštanja napetosti i intenzivne koncentracije koji su potrebni nakon dovršene uloge, režije, scenografije, koreografije. Knjiga Mire Furlan, međutim, obiluje komentarima o autosubverzijama, kašnjenjima, alkoholu, rekreativnom konzumiranju marihuane, mehanici »spavanja s ljudima koji to od mene očekuju« (Furlan 2021: 246), pokušajima da se svima izađe ususret i da se pri tom ostane raznesen prevelikim očekivanjima. Primjerice:

U trenutku kad konačno ulazim u auto, već sam se uspješno dovela do stanja čistog ludila. U tom stanju nahrupim u kazalište, gdje me svi bijesno gledaju. Oni me već jako dugo čekaju, cijela trupa. Shvaćam li to, pita režiser hladnim tonom. Shvaćam to. I jako mi je žao. Ne mogu prestati s isprikama. (...) Namjerno stvaram katastrofu i razdor. Ne znam kako funkcionirati bez njih. Stvaram situaciju u kojoj druga strana nema izbora nego se naljutiti na mene. Istodobno »žudim da me vole, bez obzira na sve (...)«. (Furlan 2021: 239)

Čini se da glumica sada igra rolu pustolovke i ženskog Don Juana, s time da nije riječ o pažljivo razrađenoj ulozi, nego o mladenačkoj potrebi da pobjegne od očekivanja, odgovornosti, ograničenja, pa čak i od nemilosrdnijeg, samokritičnijeg upoznavanja sa samom sobom. Iz stranice u stranicu eskalira osjećaj otuđenja od sebe:

Ispunjavam sva očekivanja, bilo ona od drugih ljudi, bilo vlastita. No sve više i više osjećam kako nisam prisutna u svim aktivnostima, ne u potpunosti, ne cijelim svojim bićem. Kao da se stvarna ja razilazim, kao da lebdim negdje iznad sveg ovog kretanja. (Furlan 2021: 246)

Epizoda pokušaja samoubojstva u dvadeset i šestoj godini te postupnog oporavka opisana je u poglavlju »Sretna nova godina!«.

Dakle, ispada da sam zeznula. Ležala sam na kuhinjskom podu, a iz pećnice je curio plin (kao kod mog idola Sylvie Plath), no zabunom sam ostavila upaljen plamenik u grijalici u dnevnoj sobi. Kao loša učenica iz fizike, zaboravila sam da plin + vatra = eksplozija. Moj stan je planuo, snažna eksplozija potpuno ga je razorila. (...) Shvaćam: eksplozija mi je spasila život. (...) Shvatila sam: katkad je dobro pogriješiti. Dobro je raditi stvari loše. (Furlan 2021: 252-253)

Iskrenost glumice oko ove točke sloma, kao i bolna – dječja – iskrenost na razini čitavog teksta, jedan je od razloga zašto se knjiga čita prisno i nadušak, s osjećajem da nam se obraća osoba koja hrabro izlaže svoje iskustvo postojanja da bi (se) razumjela ili koja nam se obraća da bi ga i sama sagledala na nove načine, gotovo kao na ispovjednoj ili terapijskoj seansi. Istovremeno, fascinantno je čitati do koje mjere Mira Furlan bilježi, *ali zapravo ne registrira* važne podatke o kontekstu u kojemu djeluje, primjerice uzgred spominje način na koji joj zagrebački HNK i čitava zagrebačka profesionalna javnost onog vremena izlazi u susret nakon pokušaja suicida, čekajući punih godinu dana da se glumica oporavi i čuvajući joj uloge. Tipično za depresivnu sliku svijeta, autorica se gotovo nikad ne osjeća podržano. Odlazi čuvati djecu u Švedsku, što se također pokazuje kao kriva procjena:

Kao većina ljudi, bila sam sklona idealizirati ideju »djece«, zamišljala sam da bi me »djeca« svojom »čistoćom« i »nevinošću« (sve upitne

ideje) mogla iscijeliti. Ostaje pitanje: zašto bi mi Švedska ambasada ponudila taj posao? Da nestabilna, depresivna, suicidalna mlada žena radi s malom djecom? Gdje bi im bila pamet? Nekim čudom uspjela sam u manipuliranju stvarnosti u skladu sa svojim ludim željama i nerealističnim planovima. (...) Tko ide u Švedsku usred zime da se izliječi od suicidalne depresije? Ja sam ta. (Furlan 2021: 267)

I opet je u pitanju pokušaj izgradnje nove uloge, njegovateljice, premda je u pitanju osoba kojoj *treba njega*. Očekivano, pokušaj ne uspijeva. Furlan se vraća na scenu, ravno u Dubrovnik, u rolu Ofelije. Jiří Menzel jedan je od rijetkih redatelja koje glumica spominje u svojoj knjizi, predstavljajući ga kao osobu koja od nje traži da napravi »nešto neobično« (Furlan 2021: 273). Doslovce i akrobatsko i emocionalno neočekivano, kao što je Ofelijina pljuska za Klaudija. Furlan će nakon ponešto oklijevanja izvesti pljusku za Klaudija koju od nje traži Menzel (na veliko glumačko zadovoljstvo Ljube Tadića u roli Klaudija), odigrat će Ofelijinu pobunu, a onda se opet »raskorijeniti« iz teatra, otputovati u Pariz, gdje se još jednom ponavlja situacija usamljenosti: »Promatram sebe kao ženu bez sidra, koja lunja gradovima svijeta bez cilja, sama i distancirana.« (Furlan 2021: 277).

Vratimo li se pitanju Lade Čale Fedlman iz uvodnog citata s početka ovog teksta (*Može li glumac biti jedini autor svojega umjetničkog diskurza na pozornici?*), odgovor je da zajednica ne samo da nadzire i »programira« glumca, nego mu u situacijama duboke krize na mnogo načina i izlazi u susret. Ako itko, glumac je »javno dobro«. I Mira Furlan (2021: 280-282) nakon povratka iz Pariza zbilja doživljava punu podršku kolega i uprave zagrebačkog HNK-a. Istovremeno, započinje i autoričina ljubavna priča s nediplomiranim redateljem Goranom Gajićem, koji studira u Beogradu, tako da se narativ autobiografije fokusira na putovanja između Beograda i Zagreba i nelagodu glumice u svim kazalištima u kojima radi oko rastućeg nacionalizma koji osjeća na probama, nevezano za komade koji se uprizoruju. Par se isključuje iz političke zbilje: »Činilo se ključnim da

očuvamo svoj mjhurić. Prestali smo kupovati novine i gledati televiziju« (Furlan 2021: 307). Time se pojačava i osjećaj izolacije:

Osjećaj je kao da lebdiš u vakuumu, a ništa i nitko te ne drži. Posve si sam u svemu što misliš i osjećaš. Svi oko tebe misle da si u krivu. Kako da onda ne počneš osjećati nesigurnost u vezi sa sobom i svojim poimanjem stvarnosti? Naročito ako su te dvojbe u 'normalnim« okolnostima već dio onoga što jesi. (ib.)

Autorica 1991. godine dobiva »otkaz bez objašnjenja« u zagrebačkom HNK-u, što formalno zaključuje njezin kazališni život u Hrvatskoj, sve do 2002. godine kad na Brijunima igra naslovnu ulogu Euripidove *Medeje* u režiji Lenke Udovički. I to iskustvo smatra poraznim, u smislu razočarenja u kazališnu zajednicu koja ju je i pozvala na suradnju. Umjesto koraka prema povratku u izgubljenu domovinu, *Medeja* je novo kidanje povjerenja u prostor hrvatskog glumišta. Glumica navodi kako joj u predstavi nije bilo dopušteno izraziti i istražiti ljutnju koju je osjećala i nosila u sebi, premda je u pitanju uloga koja takvu vrstu afektivne orijentacije u potpunosti afirmira. Rad na Brijunima Furlan opisuje kao vrlo bolno ostraciranje od ostatka kazališne ekipe i gubitak savezništva s kolegom Radom Šerbedžijom.

Dvadeset godina između otkaza i *Medeje*, Furlan provodi u Sjedinjenim Američkim Državama, gdje se afirmira kao televizijska glumica, no to nije vrsta karijere koju autorica priželjkuje. Premda igra u kulturnoj SF seriji *Babylon 5* te u komercijalno uspješnoj seriji *Izgubljeni*, Mira Furlan doživljava svoju karijeru u Americi kao dugu stagnaciju, problematizirajući čak i je li »još uvijek« glumica (Furlan 2021: 562), ili samo majka i supruga. Igrajući izvanzemaljke i znanstvenice na paranormalnim pustim otocima, Furlan žudi za glumački mnogo zahtjevnijom kazališnom svakodnevicom, svijetom umjetnosti koji nije određen isključivo kriterijima komercijalne gledanosti, niti se glumica mjeri prvenstveno metrom dopadljivog izgleda. Agenti joj ne uspijevaju pribaviti željene role, premda joj ponovno pomaže niz glumačkih kolega, što glumica prima s nekom vrstom ljutite

zahvalnosti, posve razumljive iz perspektive ponosne osobe koja ne želi ni od koga tražiti nikakvu milostinju. Ni u jednom trenu ne postoji pokušaj da sama osnuje svoju kazališnu skupinu na američkom tlu, da uspostavi malo repertoarno kazalište ili vlastitu glumačku školu. Čini se da jedini oblik rada koji poznaje ostaje čekanje da bude pozvana na suradnju. No i tu je znakovito da pojedine suradnje koje ostvaruje glumica uopće ne smatra dovoljno značajnima da ih zabilježi u svojoj autobiografiji. Tako se u knjizi uopće ne spominju grad Rijeka i suradnja glumice s riječkim HNK-om Ivana pl. Zajca, najprije s redateljem Oliverom Frlićem u *Kasandri* (2016.), zatim s redateljem Marinom Blaževićem, na predstavi *Vježbanje života – drugi put* iz 2019. godine, u kojoj je Furlan imala prilike progovoriti upravo o svom osobnom iskustvu, uz koje je bio vezan i niz planova za nove uloge na hrvatskim pozornicama (usp. intervju Marina Blaževića u *24sata*, 23. siječnja 2021.).

Time dolazimo do još jedne od problemskih točaka ove autobiografije: glumičina stalnog osjećaja gubitka, neispunjenosti, nedostatnosti, promašivanja željenog cilja. Ni u vrijeme kada ostvaruje nagrađivane uloge u jugoslavenskim kazalištima i dobiva prestižne filmske nagrade, ni u vrijeme kad nastupa kao glumica u američkim serijama do kojih naročito ne drži, Mira Furlan nije osoba koja se osjeća prihvaćeno i priznato. Kao što znamo iz različitih pristupa depresiji (usp. Govedić 2019.), depresivno samovrednovanje uvijek je u manjku, bez obzira na to što o nekoj izvedbi umjetnice mislila javnost i kolika vanjska priznanja umjetnik dobiva. Primjerice, Mira Furlan nigdje u svojem tekstu ne citira i ne spominje knjigu *Femina ludens* Lade Čale Fedman (2005.), koja joj je indirektno posvećena (ne samo fotografijom glumice na naslovnici, nego i studijama koje eksplicitno tematiziraju status glumica te poglavito Mire Furlan). To je ponovno veoma neobično jer je u pitanju užestrukovni pokušaj glumičine radikalne rehabilitacije, napisan s puno takta, koliko i teatrološke te antropološke istraživačke pomnosti, zbog čega bismo očekivali da ga je glumica primijetila, pročitala, osnažila se, zapazila gestu poštovanja

i profesionalne podrške. Ako se to i dogodilo, u knjizi o tome ništa ne saznajemo. Ispada da se teatrološka zajednica, baš kao ni glumačka, nakon ratnih godina nijednom nije zauzela za Miru Furlan. Sigurno je da ovakva perspektiva ima veze s opravdanom potrebom da se za glumicu učini i kaže *mnogo više*, ali jednako je tako činjenica da je Mira Furlan čitavo vrijeme na ovim prostorima imala saveznike, čak i čitave časopise (*Feral*, *Zarez*, *Novosti*) i portale (u novije vrijeme *Vox feminae*) koji je nisu tretirali ni kao »izdajnicu« ni kao nedostatno domoljubnu emigranticu, nego kao majstorsku scensku umjetnicu koju se predstavlja, prati i uvažava s velikim poštovanjem. Godine 2000. pokrenuta je i peticija za povratak Mire Furlan u zagrebački HNK, čiji su inicijatori Lovorka Kušan, Bojan Munjin, Boris Buden, Ljiljana Filipović, Saša Milošević i Srđan Dvornik. Tadašnje (lijevo) Ministarstvo kulture Antuna Vujića odbija zahtjev, bez ikakva javnog obrazloženja, ali i sama je ova peticija argument da postoji kontinuitet zalaganja jednog dijela domaće javne scene da se glumicu vrati na matičnu pozornicu. Na primjeru ove peticije vidi se i da su ljudi izvan umjetničke struke marili i javno se zalagali za povratak Mire Furlan u Zagreb. Zašto onda sama glumica u tekstu svoje literarne autobiografije ništa od toga ne spominje, niti osjeća da u mnogo bitnih dimenzija javne svijesti nikada nije napustila ovo kulturno područje, niti je ikada izgubila svoju publiku? Kao što sam već pokušala pokazati na primjerima iz knjige, jezgreni stavovi Mire Furlan od samog su početka njezina životopisa podešeni tako da bilježe gubitke emocionalnih sidrišta i socijalnu izmještenost, koja se s vremenom samo povećava. U intervjuu koji daje novinaru *Novosti* Draganu Gvozđaniću (12. rujna 2016. godine), Mira Furlan kaže:

Emigracija je jako teška disciplina koja rezultira stalnim osjećajem plutanja po zrakopraznom prostoru. Savjetovala bih je jedino kao zadnje rješenje. Iako je, pretpostavljam, sve drugačije i valjda lakše kad se u svijet ode sa 18 ili 20 godina. Da, to je iskustvo jako vrijedno i stojim iza toga da ga ne bih mijenjala. Iz njega sam naučila da se takozvani identiteti mijenjaju, da čovjek ne može biti siguran ni u što,

a najmanje u vlastiti status, da su sve etikete koje nam drugi lijepe na čelo (ili ih mi sami sebi lijepimo) proizvoljne, slučajne i promjenljive. Naučila sam mnogo o skromnosti i to je možda najvažnija lekcija.

I zbilja, *Voli me više od svega na svijetu* autobiografija je glumičine potrebe za vlastitom »jezičnom kućom« koja se ruši mnogo puta: kroz rastavu roditelja, kroz eksploziju stana u trenutku njezine najdublje emocionalne krize, a zatim se iznova i iznova simbolički raspada svim novim ratnim i poratnim obustavama ili kolapsima radnih angažmana, kontakata, prilika da se vrati na svoju scenu, u uloge za koje je doista jedinstveno umjetnički kapacitirana. Pokazuje se da poraće na ovim prostorima nije period polaganog zacjeljivanja rana, nego njihova »zamrzavanja«. Sukob glumice i umjetničkih institucija vjerojatno se s vremenom mogao riješiti, dijalog uspostaviti. Moguće je da bi put koji je započeo riječki HNK Ivana pl. Zajca glumicu doveo natrag i do zagrebačkih pozornica (na kojima je u međuvremenu gostovala i kao zapažena, hvaljena dramatičarka s predstavom *Dok nas smrt ne rastavi*), ali tu se u ispisivanje životopisa upliću bolest i smrt Mire Furlan 20. siječnja 2021. godine.

Pred nama ostaje autobiografija koja možda najviše od svega svjedoči tome na koliko razina u ovoj umjetnici radi gubitak. Ponekad kao stvaralački motor i empatijski način razumijevanja uloga (karakteristika glumičine mladosti), ali mnogo češće kao osobna i politička trauma. U dvadesetim godinama 21. stoljeća još uvijek ne možemo sagledati sve gubitke koje su nam donijeli valovi emigracija koji kreću devedesetih godina prošlog stoljeća, ali izvjesno je da se *kuća* koja odlaskom Mire Furlan trpi najveće gubitke ujedno zove i domaće kazalište. Autobiografija se stoga pojavljuje kao stalna zamjenska adresa glumice, mjesto na kojemu je možemo ponovno susresti i na kojem jasno vidimo da glumac *jest* građanin, kao i da građanska dimenzija javnog života može u cijelosti zasjeniti, pa i progutati onu umjetničku. S druge strane, ako čitavu autobiografiju gledamo kao živo napisanu »remetilačku izvedbu«, kao gestu građanskog propitivanja

različitih građanskih hrabrosti, kao i svih kazališnih uloga koje igra ili na pozornici ili privatno (Mira Furlan kao Helena, Antigona, Don Juan, Sylvia Plath, Medeja, Kasandra itd.), naravno istovremeno i mnogih socijalnih uloga (zaigrana pustolovka, umorna diva, posvećena majka, ogorčena emigrantica), onda je pred nama »književno kazalište« ili izvedba koja će još dugo problematizirati svoje teme i svoju/našu sredinu. Kako veli Olja Savičević Ivančević, u *Novostima*, 30. siječnja 2022., obraćajući se Miri Furlan javnim pismom:

Tvoja je (autobiografija, nap. N. G.) donekle srodna dnevničkim zapisima Marije Vinski ili Divne Zečević. Ali ovdje nije riječ samo o tragičnoj heroini s punom svijješću o tome gdje živi i njenom ustrajnom tihom otporu, i naravno patnji – jer mora žensko patiti da bi je podnijeli. Tvoja knjiga je svjedočanstvo o punokrvnoj, neposlušnoj ženi, remetilačkom elementu, koja usprkos okolnostima odbija biti žrtva, onoj koja se otela kontroli i ne da se uniziti, ne pristaje na manje od svoje istine, ne možeš je ni ušutkati ni potkusuriti. Da si muškarac, možda bi ti tvoje vrline bili oprostili, možda bi te svojatali zbog njih. U svakom slučaju ne bi bila tako sama s ljubavlju nasuprot svijeta.

Još ću jednom pokušati odgovoriti na pitanje s početka teksta: glumac stalno surađuje sa zajednicom kojoj se obraća. Zajednica ga ispisuje, križa i ponovno nadopisuje u jednakoj mjeri u kojoj i glumica ispisuje naše emocionalne, socijalne, filozofske i etičke koordinate. Kad na toj relaciji dođe do konflikta, potrebna su desetljeća da se obje strane dovoljno smire da im se prostor susreta opet učini mogućim. Izvjesno je da ga je Mira Furlan dočekala i ponovno stvorila u literarnom tekstu, u autobiografiji žudnje za političkom i umjetničkom *razgraničenošću*.

BIBLIOGRAFIJA

- Čale Feldman, Lada. 2005. *Femina ludens*, Zagreb: Disput.
- Deneuve, Catherine. 2004. *Á l'ombre de moi-même*, Paris: Editions Stock.
- Esposito, Roberto. 2010. *Communitas: The Origins and Destiny of the Community*, Standord: Stanford University Press.
- Furlan, Mira. 2021. *Voli me više od svega na svijetu: priče o pripadanju*, Zagreb: Fraktura.
- Govedić, Nataša. 2019. *Veličanstveno ništa: dramaturgije depresije*, Zagreb: ADU i Hrvatska svučilišna naklada
- Konzett, Matthias. 2002. »National Iconoclasm: Thomas Bernhard and the Austrian Avant-garde«, u: *Companion to the Works of Thomas Bernhard*, Woodbridge: Camden House.
- Stupica, Mira. 2000. *Šaka soli*, Beograd: Naš dom.
- Šovagović, Fabijan. 1977. *Glumčevi zapisi*, Zagreb: Prolog.
- Šovagović, Anja. 2003. *Divlja sloboda*, Zagreb: Mozaik knjiga.
- Žegarac, Dušica. 2014. *Kao na filmu*, Beograd: Filmski centar Srbije.

MIRA FURLAN'S AUTOBIOGRAPHICAL PERFORMANCE: ACTRESS' WRITINGS ON DISSIDENCE AND EXILE

A b s t r a c t

The text discusses »writing oneself«, writing about a community and the acting profession in Mira Furlan's autobiographical book, entitled *Voli me više od svega na svijetu: priče o pripadanju* (2021.)/*Love Me More Than Anything in the World: Stories of Belonging* (2021). This autobiography is analytically observed through a long tradition of dissident and exile literature, with a special interest in the self-dramatization of a depressed literary subject. Mira Furlan's text is also contextualized according to other influential acting autobiographies, considering the distinctions between »artistic« and »political« autobiographies, social and artistic roles, imposed and self-chosen roles.

Key words: autobiography; Mira Furlan; acting as a vocation; acting profession; community; dissident discourse; exile literature; politics of non/belonging