

OD ELIZABETE BAM, PETRE VON KANT  
PA DO GORKIH SUZA  
ILI  
TRIJEBALI SE S BREMENOM AKOMODAVAT?

*Dubravka Crnojević-Carić*

UDK: 792.028

U ovom radu tematiziram dijelove vlastite glumačke i redateljske pozicije, kao i fenomen njihove naknadne re/interpretacije. Koji su mogući razlozi naknadnih tumačenja? Jesu li i akteri umjetničke prakse skloni revizionizmu kako bi se uklopili u društvene trendove? Osigurava li priključenje dominantnoj struji ugodan osjećaj obećanja popularnosti i društvenog etabliranja unutar dominantnog »Mi«? Postavlja se pitanje gradi li »manifestno« prihvaćanje »različitog« transmoderne jednu od alatki stvaranja nove snažne skupine, onog »Mi« koje nudi obećanje popularnosti i novih angažmana? Radi li se o svojevrsnoj estradizaciji pristupa »drugačijem« i »drugom«?

Gljučne riječi: gluma; režija; ludizam; zabrana; paradoks

Pišući o vlastitom kazališnom putovanju te o vremenima i »akomodavanju«, krenut ću od samog fenomena ludizma, odnosno igre. Huizinga ističe kako riječ igra ima izvor u riječi »sastanak«. Igra je dakle sastanak, susret između različitog raznolikog, te predstavlja stanovitu odvažnost prevladavanja nepremostivosti. Ovo »‘antitetičko značenje igre’ naročito dolazi do izražaja u tranzitnim vremenima, prijelaznim (provoznim) vremenima napetosti i nesigurnosti«, piše Sonja Briski-Uzelac (Briski-Uzelac 1996: 87).

U igri je skrivena bit najslobodnijeg, najrizičnijeg pa i »najuzvišenijeg« postojanja. »U igri se, dakle, krije artifično-teatarska bit najslobodnijeg postojanja, a ne tek puka igrarija samovolje i iluzije jer ‘u stvari, kad pređemo među, nađemo se u svijetu mnogo zgusnutijem od svakodnevnog’ (Caillois, 170)« (Briski-Uzelac 1996: 86).

\* \* \*

Zbog ovih sam se razloga i sama okrenula kao životnom pozivu – glumačkom pozivu, režiji, pisanju – »ludizmu«, igralačkoj poziciji, jer mi se činilo da tada intenzivnije živim. Dugo sam se libila pisati o vlastitim ulogama, odnosno o dijelu svog profesionalnog života koji se tiče glumačkih i redateljskih uradaka: pisala sam o dramskim predlošcima na osnovi kojih sam igrala (*Posljednja karika, Slavonska Judita*), promatrajući navedeno unutar društveno-političkog konteksta; pisala sam i o samom fenomenu glume (*Gluma i identitet*), no nisam pisala o vlastitim redateljskim ili glumačkim uracima.

U proljeće ove godine, kada je stigao poziv za Dane Hvarškoga kazališta, a baš zbog svjedočenja raznoraznim »vjertuožima« kojima je lako »s bremenom se akomodavat«, kako je svojevremeno (kroz Pometova usta) dijagnosticirao veliki Držić, bila sam dojma kako nije irelevantno ponešto od toga i zapisati. Tada sam kao početnu točku izlaganja odabrala ulogu koju sam igrala 1983. godine – *Elizabetu Bam* Daniila Harmsa – a kao završnu Fassbinderove *Gorke suze Petre von Kant*, komad koji sam

režirala i u kojem sam igrala naslovnu ulogu od 2000. do 2002. godine. Odabir je bio impulzivan, ali budući da me je nedavno preminuli Janez Vajevac učio kako treba vjerovati vlastitom impulsu, odlučila sam poslušati ga, te ustanoviti, pišući, zašto su se baš te dvije točke našle u mom fokusu.

Razmatrajući današnju situaciju, a imajući na umu i jednu od rečenica Nataše Govedić kada piše o autorstvu Mate Matišića te ustanovljuje kako se igra identifikacije danas preselila iz užeg prostora teatra u širi prostor medijske estrade, te upućuje na temu duboke i povijesno stalne, književnoteorijski stabilne ambivalentnosti granice lik /lice, nameće se sljedeće pitanje: Jesmo li u vremenima tranzicije i sada? Jesmo li u vremenu kada se granice između virtualnog i stvarnog / realnog brišu, u vremenu kada ona famozna sintagma, koju sam i sama često koristila u svojim radovima, »fluidnost granica« – zauzima potpuno drugačiji prostor i značenja nego li je to bilo koncem 20. stoljeća?

Ukoliko je tomu tako, postavlja se i pitanje: postoje li i sada dva pola, dva načina pristupanju igri, kazališnoj igri, pa tako i ludizmu:

1) Jedan je onaj koji vidi ludizam kao ključno mjesto slobode dekodiranja, dešifriranja pa onda i anticipiranja društvenih događanja, kao i prirode odnosa personalnog / osobnog sistema te socijalnog sistema (što bi rekao Niklas Luhmann)?

2) Drugi je onaj koji ludizam doživljava kao svojevrsnu ugrozu po sistem, opasnost za odabranu dominantnu paradigmu, koja može manifestno tvrditi kako se angažira za slobodu govora i načina izražavanja, ali istovremeno stvara povoljan teren za provođenje hajki, prijekog suda, koji je poduprt »opijanjem masa« putem društvenih mreža i estradizacijom legislative?

## I. FAZA – *ELIZABETA BAM*: »ELIZABETA BAM, VI STE ZLOČINKA!... OČEKUJE VAS TEŠKA KAZNA.«

U profesionalne glumačke vode uputila sam se još 1981. godine, kao studentica Glume tadašnjeg AKFIT-a, a današnje Akademije dramske umjetnosti. Prije negoli sam igrala Elizabetu Bam, iza mene je već bilo 15-ak velikih i glavnih uloga, pa tako i Krležina Saloma, Maša u Erdmanovu *Samoubojici*, Dona Elvira u Molièreovu *Don Juanu*, Columbina u Krležinoj *Maskerati* itd. Brojne sam predstave igrala u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, ali sam radila i na paralelnoj, alternativnoj sceni. Elizabetu Bam igrala sam u novoosnovanom Teatru Bam, a probe smo imali, kao i predstave, u prostoru studentskog centra u Osijeku.

Zašto dakle Elizabeta Bam, kao prvo mjesto što sam ga odabrala za ovu kratku analizu? Činilo mi se, a i sada tako mislim, kako je to bila jedna od meni najznačajnijih uloga. Bio je to onaj teatar zbog kojeg sam i željela biti glumicom. Harms piše o mladoj ženi, Elizabeti Bam, po koju, iznenada, dolaze dvojica provoditelja reda. Ne zna se optužnica, Elizabeta ne zna za što joj se sudi, ali i na početku i na koncu komada stoji: »Elizabeta Bam – vi znate što ste zgriješili«. Između prvog i zadnjeg prizora u kojem je odvođe i (u redateljskom čitanju Damira Munitića) ubijaju, a da ona ni tada ne zna što se dogodilo – Harms gradi niz prizora koje imenuje kao prizore što pripadaju raznolikim »stvarnosnim« žanrovima.

Žanrovi su to, naravno, koji nisu kanonizirani, potvrđeni, nisu dijelom centralne i legitimne povijesti žanrova o kojima učimo u školama i na fakultetima, ali oni jesu dijelom onoga što prepoznavamo kao školu života.

Žanrovi, kako ih imenuje Harms, a u prijevodu Vladimira Gerića,<sup>1</sup> jesu sljedeći (citiram samo neke od njih): Komadićak – realistična melodrama; Realistično komični žanr; Nesklapno komično-realistični (žanr); Ritmični

---

<sup>1</sup> Postoji nekoliko prijevoda *Elizabete Bam*: u prijevodu Irene Lukšić nisu navedene žanrovske odrednice, dok ih rusist Vladimir Gerić navodi.

(radix) ritam autora; Izmjena visina; Monolog u stranu: komadićak dvo-planski; Glazbeni sat; Fiziološki patos...

Tko god čitao *Elizabetu Bam* zasigurno može ustanoviti kako te odrednice uvelike pridonose slojevitom čitanju, pa tako i dubljem razumijevanju, samog komada. Napuci i žanrovska određenja vode nas raznolikim smisaonim enklavama, upućuju na raznolike razine onoga što se propituje i pred-postavlja »realnim«. Zahvaljujući tim natuknicama jasno je podastrijet i odabrani svjetonazor, te njemu pripadajuća estetika, ali i etika.

Igrala sam, dakle, tu ulogu uživajući u naglim skokovima i u promjenama stanja i raspoloženja, živeći zgusnutu NE/NAD/stvarnost, sabijenu u tih sat i nešto vremena. Nakon predstave vraćala sam se mirna, pomirena i spokojna u svijet »svakodnevnog«. To je, tada, bio moj način realizacije, s jedne strane, što punijeg umjetničkog, a s druge, što mirnijeg života u svakodnevici.

\* \* \*

Nakon Elizabete Bam, igrala sam i Mominu Pirandellovu, i Madonu Markantunovu, Eshilovu Klitemnestru na Dubrovačkim ljetnim igrama. Nabrajam samo neke od uloga koje sam snažno osjećala »svojima« i voljela ih igrati (do svoje trideset i šeste godine, odigrala sam oko 60 glavnih ili velikih uloga). No, Elizabeta je Bam bila mjesto na kojem sam otkrila mnoge značajne dijelove sebe, prepoznala snagu teatra koja pokazuje kako se, igrajući, prepuštajući snazi i mudrosti ludizma, uči puno o stvarnosnim igrama. Istovremeno, osjećala sam se zaštićenom: to igram na pozornici, pa me neće trebati učiti tomu u svakodnevici.

\* \* \*

To su bila učenja i zaključci mlade glumice.

## II. FAZA – GORKE SUZE PETRE VON KANT: »OPET ĆU PRONAĆI SEBE, MAJKO.«

Devedesetih godina stigle su u moje životno iskustvo *Slavonska Judita*, Ona u *Posljednjoj karici* Lade Kaštelan, Studentica u Bakmazovu *Ispitu iz hrvatske književnosti*, ali i režija: lutkarska, eksperimentalna, režija dramskih komada unutar institucionalnih teatar.

Tada sam stekla nešto drugačiji uvid u to što jest teatar.

Do tada sam dobrim dijelom vjerovala kako na pozornici istražujemo sebe i druge, ali kako je ipak riječ o tome da na pozornici igramo stanja koja smo već iskusili ili ih imamo kao potencijal u različitim »mene« unutar našeg »Ja« (Herbert Mead).

Do tada sam bila uvjerenja kako je sve što pišemo i radimo na određeni, udaljeni način i autobiografsko, no nisam vjerovala kako je moguće da nam uloge ili režije privuku u svakodnevni život neka slična događanja. No, poslije se otvorilo pitanje anticipiramo li mi, svojim radom, buduća zbivanja, kako društvena, tako i ona što nas udaraju na osobnom planu.

\* \* \*

Zbog silnog čeznuća da budem »živa« i na sceni, da živim tu intenzivnu realnost glume koju se ne može do-živjeti u životu, a zbog pomanjkanja ponuda (jer glumci su manje-više na otvorenom tržištu, u stanju čekanja da budu odabrani), odlučila sam 1999. godine da sama biram komad koji ću režirati i u njemu glumiti. Naime, čekanje je za mene prilično nepodnošljivo stanje. Odlučila sam se za komad koji mi se činio iznimno zanimljivim: *Gorke suze Petre von Kant* Rainera Wenera Fassbindera. Isto tako, imala sam dojam kako imam odličnu glumačku i autorsku ekipu.

U *Gorkim suzama* preuzela sam, dakle, dvije funkcije: bila sam redateljica i glumica koja igra naslovnu ulogu. Bio je to potpuno novi, zahtjevan zadatak. Nije riječ o monodrami, već o predstavi u kojoj je igralo sedam glumica, o predstavi koja je imala ugrađene dramaturške intervencije

(odabrane teorijske tekstove o fenomenu melankolije) te iznimno precizan kako »mizanscen« tako i podvodni semantički kod.

Ovdje su se za mene otvorila nova pitanja: ona o kojima pišu brojni važni autori, praktičari, ali i teoretičari fenomena »teatra«: Branko Gavella, Louis Jouvet, Konstantin Stanislavski, Lee Strasberg, Antonin Artaud, Michael Čehov, ali i neuroznanstvenici poput Antonija Damasija. Riječ je o onome što tematizira Gavella kada piše o organskom rađanju rečenica, o »suigri« gledatelja i glumca ili pak o »suigri« o kojoj piše Michael Čehov kada analizira trokut glumac-glumac / glumac-redatelj/ glumac-gledatelj. Artaud pak piše o glumčevu »atletizmu srca«, naglašavajući od kolike je važnosti za glumca sve primiti k srcu; pa tako i bol, sram, ushit, ljepotu i krik, kako bi teatar umaknuo smrti (»mrtvačkom teatru«, rekao bi Peter Brook).

\* \* \*

Za mene je režija »arhitektura«, gradnja izvanjske mreže koja se formirala, »procurila«, iz unutarnjeg impulsa, nakon dugotrajnog čitanja i bavljenja temom skrivenom unutar odabranog pisanog predloška. Ne može se po svakoj partituri svirati jednako, jasno je.

Glumca se, osjećam ja-redateljica, treba dobro opasati zaštitnim mrežama, svjetlom, glazbom, »mizanscenom«, scenografijom, rekvizitom, kako se njegov impuls ne bi previše rastočio preko svih brana; ne zato da bi ga se »pripitomilo«, već da bi se sačuvala struktura građevine koja se zove predstavom ili pak (gledajući šire) ona koju zovemo »izvedbom«.

Ja, glumica, pak osjećam i mislim gotovo suprotno: ponekad jedva čekam da redatelj ode, pa da (unutar onog prostora što ga imam, unutar prostora koji je redatelju promaknuo) igram »svoje«. Zanimljiv je to »susret«, da se vratim na terminologiju s početka izlaganja. Na njemu (redatelju) jest (osim prostora istraživanja, kreacije i slobode) postaviti mi i jasne brane i okvire, te tako pomoći i sebi-redatelju, i meni-izvođačici, i predstavi.

Ne moramo se nužno voljeti, ja-glumica i ja-redateljica. Ali se trebamo strastveno uputiti u taj rizik što ga ludizam zahtijeva, pustiti da igramo punog tijela, punim osjetilnim sjećanjem, pa onda, moguće je, i emotivnim.

\* \* \*

U ovom trenu držim važnim ponešto, kratko, napisati o odabranim glumačkim tehnikama koje se tiču do sada tematiziranoga. Što se načina usvajanja vještine glume tiče, sklona sam Method Actingu,<sup>2</sup> metodi koju je razvio Lee Strasberg na temeljima onog o čemu piše Stanislavski u svom *Sistemu*. Metodu sam upoznala preko braće Vajevec. Učila sam kako ciljano izazvati »nadahnuće«, kako postati što »kredibilnijom« na sceni. Navest ću, za ovu priliku, sažeto, nekoliko značajnih vježbi Method Actinga: 1) vježbe relaksacije, odnosno oslobađanja od viška napetosti kako bismo došli u stanje kreativnosti; 2) vježbe osjetilnog pamćenja; 3) vježbe emotivnog pamćenja; 4) vježbe »supstitucije«; 5) vježbe prepoznavanja i povanjšćenja impulsa, kako onog izazvanog vanjskim faktorima, tako onog prouzročenog unutarnjim plovom; 6) vježbe koje upućuju za poimanje mogućnosti značaja djelovanja na proces »ciljanog stvaranja odabranog unutarnjeg impulsa«; 7) vježbe koje uključuju proprioceptore te omogućuju realizirati »povanjšćenje trenutnog unutarnjeg plova« (kako bi rekao Gavella). Zanimljivo je, pogotovo gledajući iz današnje perspektive a iz kuta koji otvara rečenica Nataše Govedić što sam je citirala na početku rada, kako bi neki od glumaca dobro prihvaćali Metodu, a neki bi Metodu izbjegavali. Situacija je prilično jasna: Metodu brže i radije prihvaćaju glumci skloni »organskom, osjetilnom proživljavanju«, a manje oni skloni »imitiranju«, »oponašanju«, dakle – izvanjskom ponavljanju signala koji upućuju na određeno stanje. Louis Jouvet ove prve naziva »rastjelovljenim glumcima«, a ove potonje oponašateljima. Slijedeći, pak, teoriju Thomasa Kuhna, mogli

---

<sup>2</sup> Radila sam i po metodi M. Čehova, no Strasbergove vježbe kojima nas je učio Janez Vajevec, bile su mi bliže, učinkovitije.

bismo reći kako su ovi prvi slični znanstvenicima »preobraćenicima«, jer misle i tijelom, a ovi drugi – koji oponašaju simptome onoga što prvi proizvode, u trenucima kada je to općeprihvaćeno, »prevoditeljima«. Prevoditelji naslućuju snagu onoga što odlikuje »preobraćenika«, dobro se »akomodiraju« i prepoznaju je li nešto trenutno moderno (*in*) – pa je lako uspostaviti poveznicu s onim o čemu piše Matei Calinescu u svojoj knjizi *Lica moderniteta* gdje tematizira odnos kiča i »avangarde«, ali nikada ne riskiraju porađajući sami »to nešto«. Prevoditelji, za razliku od preobraćenika, ne prepuštaju tijelu slobodu spoznaje, porađanje novoga, ne upuštaju se u nepredvidljivu, ali i oslobađajuću snagu kreativnosti, pa tako ni vlastita unutarnjeg plova.

Čini mi se značajnim podsjetiti na značaj i prirodu jedne od osnovnih vježbi koje sam nabrojila – na vježbu »supstitucije«. To je uistinu osnovna vježba, no ponekad se na osnove zaboravlja. Stoga je važno podsjetiti na nju, baš u trenutku kada rijetko tko želi išta kompleksnije čuti o fenomenu glume, u trenutku kada je estrada postala svevažea mjera, kada se saslušanja odsjeka za čudoređe odvijaju u plesnim dvoranama.

Supstitucija? Što je to? – Jednostavna vježba: pozovemo osjetilnim sjećanjem u prostor izvedbe osobu za koju smo se, vježbajući, odlučili. Igramo s partnerom koji je na sceni, ali istovremeno osjećamo primjere miris osobe s kojom smo ga / je »zamijenili«. Na taj se način rađa autentičnost osjetilne reakcije u odnosu na imaginirani objekt ili imaginiranu radnju, pa se na ovaj način dodatno gradi glumačka uvjerljivost i kredibilnost. Igramo s odabranom supstitucijom, istovremeno neprekidno prakticirajući radnju o kojoj Antonio Damasio govori kada piše o tzv. »dvostrukoj svijesti«.

Igramo »organski« i promatramo sebe kako živimo organski na sceni, a uz to – razvijamo i brzinu reakcije. Ne smije biti velikog razmaka između jednog i drugog. No, riječ je – važno je, čini se, istaknuti – o igranju,

o »glumačkoj«, a ne o »građanskoj« iskrenosti.<sup>3</sup> Riječ je o organskom povanjšćenju trenutnog, ciljano izazvanog, unutarnjeg plova, rađanju rečenica kojem prisustvuju partner/ica i publika, ali to nije stanje što pripada svijetu naše svakodnevice niti ostaje prisutno i dalje u nama, nakon predstave.

### III. FAZA – SUZE. GORKE.

\*»Stisnute su mi šake, već dugo. To boli.«  
(*Posljedna karika*, L. Kaštelan)

\*»Mnogo sam zgriješio tražeći svuda trajno  
bar jednu kap nebesku...«  
(*Izlet u nebo*, Gustav Krklec)

Danas, nakon što je proteklo 20 godina od igranja i režiranja Fassbinderova komada, a u odnosu na vrijeme kada sam igrala Elizabetu Bam, i 40 godina, perspektiva promatranja teatra iznova mi se mijenja. Iz tzv. »prakse« preselih se u razmatranje doživljenog.

Trenutno je moja perspektiva više sociološko-antropološkog karaktera. Ili su ovo pitanja koja posredno otvaraju problem fenomena »političkog teatra«?

\* \* \*

Dočekala su me, naime, u začudnom i zloćudnom stvarnosnom zagrljaju, brojna pitanja što sam ih godinama otvarala kroz teoriju prakse (predajući brojne kolegije na sveučilištima diljem Hrvatske). Neka od tih

---

<sup>3</sup> O razlici između ta dva fenomena, kao i o značajkama istih (glumačka i građanska iskrenost) posvetila sam čitavo poglavlje kako u svojoj disertaciji, tako i u knjizi *Gluma i identitet* (Durieux, Zagreb 2008.).

pitanja što dominiraju mojom današnjicom, a koja ću ovdje tek dotaknuti – nabrajajući ih – jesu:

1) Fenomen glume: pa tako i odnos glumac – lice – lik; glumac – tekst; glumac – redatelj.

2) Drugo pitanje koje me ovih mjeseci udara svom snagom jest odnos igre i zbilje. Koji je sistem nadređen onom drugom?

3) Treće je pitanje: nužnost razlikovanja tzv. »građanske iskrenosti« i »glumačke iskrenosti«,

4) a jednako tako i razdvajanje »uloge u svakodnevnom životu« i »uloge na pozornici«.

5) Otvara se i pitanje žuđene »istinolikosti« ili, kako bi rekao Janez Vajevc – vjerodostojnosti, glumačke »kredibilnosti«, organske uvjerljivosti glumca / glumice.

6) Otvorena su i pitanje zadovoljstva i lakoće i / ili pak gorčine i težine učenja te prolaska kroz razne životne faze, što je jedna od opsesivnih Fassbinderovih tema upravo u komadu *Gorke suze Petre von Kant*. O tim smo fenomenima intenzivno razgovarali i čitali prije 20 i nešto godina, ansambl predstave i ja-redateljica.

7) Sva ova pitanja dotaknuta su, nažalost, fenomenom »zazornog« pa tako i »her-etičnog«, kako bi rekla Julia Kristeva u svojoj knjizi *Moći užasa*, o čemu sam također i predavala, a i opetovano pisala.

8) Trenutno je (sada je jesen 2021. godine) naglašeno, mada neizrečeno, i pitanje prijelaza, tranzicije, međe.

9) Osim »zazornog«, kao jedan od neugodnih a dominantnih osjećaja koji je sve-prisutan, jest i osjećaj straha ili problem »narativizacije straha«<sup>4</sup> s čime se i ja susrećem pišući ove redove.

---

<sup>4</sup> Nedavno (2019.) tiskana je knjiga studija i eseja *Naracije straha*, koju su uredile Natka Badurina, Una Bauer i Jelena Marković (Leykam International d.o.o. i Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb), što samo svjedoči o dominantnom ozračju u kojem se nalazimo.

U ovom sam radu podastrla samo dio pitanja u kojima se ogleda moja snažna zaokupljenost fenomenom ludizma i razmišljanjima o ludizmu kao životnoj sili koja je u nekim društveno-povijesnim trenucima omiljena, a u nekima omražena te doživljavana poput društvene opasnosti.

\* \* \*

Naizgled udaljeno, ali dubinski povezano s temom o kojoj pišem, vraćam se na citiranu rečenicu Nataše Govedić s početka ovog rada: »Pokazuje se kako oni koji gledaju, imaju osobnu fikciju o fikcijama drugih osoba«.

Dotadno je zanimljivo kako se pokazuje da su oni »koji gledaju«, ponekad, iz ovih ili onih društveno-etablirajućih i psiholoških razloga, i sami nekadašnji, »preminuli«, izvođači.

\* \* \*

Vraćam se, dakle, pitanju s početka ovog rada, a to je pitanje prirode odnosa spram ludizma i kazališne igre u određenom društveno-povijesnom kontekstu. Je li i danas prisutan stav, što ga se dalo prepoznati u radovima nekih autora 1996. godine u zborniku radova *Ludizam, zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, kada se ludizam prepoznaje kao opasnost te ga se nastoji staviti u okove i okvire odabrane, pa onda i dominantne »socijalne igre«?

Živimo li u vremenu specifične tranzicije kada se svijet kazališne igre prepoznaje kao mjesto zazora, unatoč virtualnim i socijalnim igricama što ih svakodnevno igramo?

Je li sveprisutni nagovor na igranje virtualnih i društvenih igrica nalik sipinu crnilu što nam zasljepljuje vid i čini upravo suprotno od onoga za što se »zalaže«? Gradi li upravo on branu teatarskoj biti – »najslobodnijeg« i »najuzvišenijeg postojanja« (Briski-Uzelac 1996: 86)?

Određuju li se, dakle, čvrste granice dopuštenog prostora »slobodne igre«, mada je ludizam fenomen koji narušava uspostavu granica?

Je li možda nalog za »izvanjskim«, manifestnim prihvaćanjem »različitog«, igranje s pseudonimijom, dihotomijama i granicama takozvane »transmoderne« jednako paradoksalan kao imperativ »Budi opušten!« postmoderne?

\* \* \*

Smije li se o tome danas razmišljati?

## LITERATURA

- Briski-Uzelac, Sonja. 1996. »Ludizam i umjetnost u tranzitnim vremenima«, u: *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, ur. Živa Benčić i Aleksandar Flaker, Zavod za znanost o književnosti; Slon, Zagreb.
- Callois, Roger. 1965. *Igre i ljudi*, prev. Radoje Tatić, Nolit, Beograd.
- Crnojević-Carić, Dubravka. 2008. *Gluma i identitet*, Durieux, Zagreb.
- Harms, Daniil. 1983. *Knjiga*, prev. Vladimir Gerić, Studentski centar – Centar mladih, Osijek; Izdavački centar Revija, Osijek.
- Huizinga, Johan. 1992. *Homo ludens*, prev. Ante Stamać i Truda Stamać, Naprijed, Zagreb.
- Kuhn, Thomas. 1974. *Struktura naučnih revolucija*, prev. Staniša Novaković, Nolit, Beograd.
- Benčić, Živa i Flaker, Aleksandar (ur.). 1996. *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, Zavod za znanost o književnosti; Slon, Zagreb.

FROM ELIZABETA BAM AND PETRA VON KANT TO *BITTER TEARS*  
OR SHOULD ONE BE ALWAYS PREPARED?

*A b s t r a c t*

In this paper I deal with parts of my own acting and directing position, as well as with the phenomenon of their subsequent re/interpretation. What are the possible reasons for subsequent interpretations? Are actors of artistic practice also prone to revisionism in order to fit into social trends? Does joining the dominant trend provide a pleasant sense of promise of popularity and social establishment within the dominant »we«? The question is whether the »manifest« acceptance of the »different« trans-modernism is one of the tools for creating a new strong group, the »we« that offers a promise of popularity and new engagements? Is it a sort of banalisation of the approach to the »different« and the »other«?

Key words: acting; directing; playfulness; ban, paradox