

Nataša Govedić

# Ironija kao feministički skalpel: glumičino autorstvo

—  
FE  
NO  
ME  
NI

O čemu govore mlade glumice u svojim hvaljenim samostalnim autorskim projektima na nezavisnoj sceni, u predstavama koje sad već oblikuju alternativni, koliko i samosvjesni repertoar, utvrdivo kvalitetniji od ostatka domaće izvedbene scene? Sanja Milardović i njezina *Mala čuda*, Maruška Aras sa svojom monodramom *Školjka šumi*, Nika Ivančić s *Cabaretom Valeska*? Sve navedene predstave ovjenčane su i strukovnim nagradama<sup>1</sup>. No što ih čini umjetnički prijelomnima za ovaj izvedbeni trenutak?

\*

Sanja Milardović u *Malim čudima* (čija je i autorica i izvođačica) bavi se traumom partnerskog samoubojstva, ispričanom na veoma drzak i ironičan način, kroz pokušaj da njezina protagonistica ne izgubi razum zbog toga što nije bila u stanju zaustaviti lavinu autodestrukcije bliske osobe.

Tko doista može *obuzdati* ili *ukloniti* tuđu depresiju?

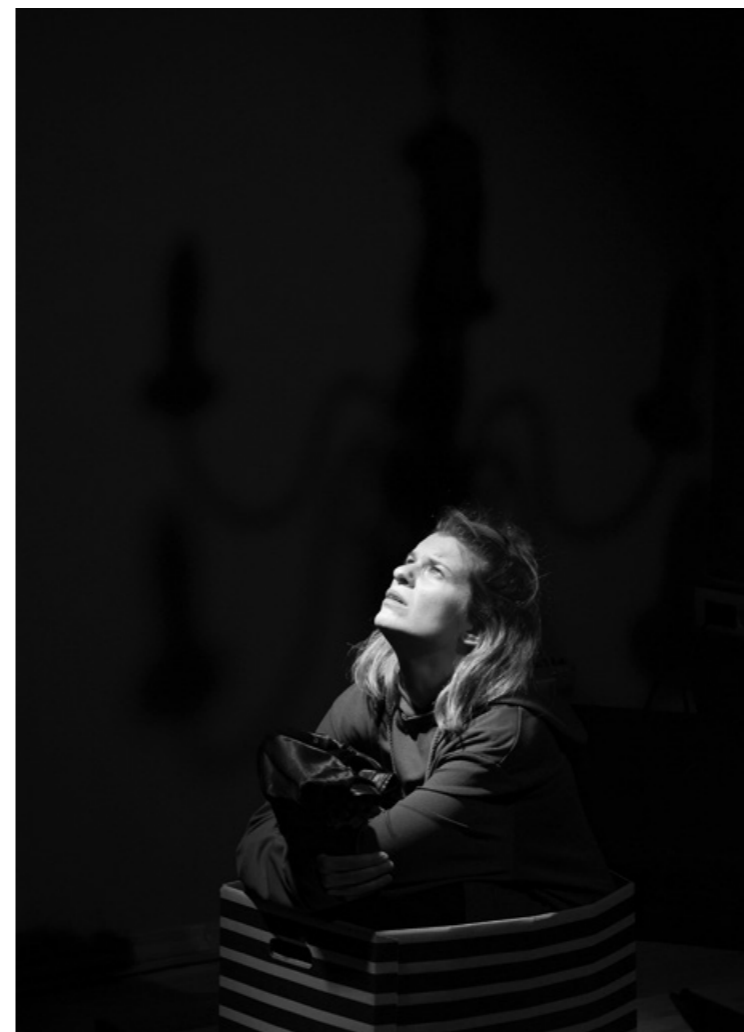
Tko zna točno prepoznati stupanj njene autodestruktivnosti?

Kako se dopire do osobe koja se okrenula sasvim prema unutra, prema svojoj vlastitoj pustoši?

I kako se nosimo s bližnjim koji je izgubio svaku motivaciju za život i čija nas je gorčina toliko puta iscrpljivala da nam se činila egoistična? Sve su to otvorena pitanja *Malih čuda*.

Pomno saslušavanje same sebe i gorko, ponekad i očajno smijanje situacijama u kojima dolazi do pogrešnog čitanja ili pogrešnog shvaćanja i naših i partnerskih stanja ranjivosti i usamljenosti pomiče Sanju Milardović prema licu dvorske lude: smijem se svojoj nemoći, svojoj zarobljenosti, svojoj žalosti. Smijem se ne zato da vas *zabavim*, nego zato što mi humor pruža bar mali odmak od apsurdna koji je postao savršeno normalan. Nešto slično pokušao je i Erazmo

<sup>1</sup> Sanja Milardović dobitnica je Marula za najbolju predstavu 2021. godine, dok su i Nika Ivančić i Maruška Aras dobitnice nagrade za najbolju monodramu na Festivalu monodrame u Bečeju.



▲  
Sanja Milardović  
foto: Ana Šesto



Roterdamski, napisavši *Pohvalu ludosti*. Takav je smijeh vrsta plača, zamaskiranog prkosom.

Milardović prvenstveno igra licem, uvijek toplo osmjehnutim i kooperativnim, dječje zainteresiranim za svakog sugovornika, upravo predanim svakom pitanju koje postavlja samoj sebi ili koje čuje od snimljenih glasova u *offu*. I koliko je god to lice više nego spremno uvažiti pitanja, toliko ima snage i nimenovanoj sudbini koja nas stavlja na okrivljeničku klupu uzvratiti udarce. Pogledati Fortunu u oči bez uzmicanja. Na mjestu Furija i Eumenida ionako sjedi publika, uzvraćajući ovaj nimalo lagani pogled prema intimnom središtu glumičina lika. Predstava nas čak u jednom trenutku odvodi i do crkvene ispovjedaonice, kao i do one psihoterapijske. Ali u oba slučaja, ono što Milardović „ispovijeda“ mnogo je kompleksnije od krivnje za vlastito preživljavanje i tuđu smrt. Milardović, naime, ispovijeda *preostali* užitak. Glas koji (unatoč gubitku) i dalje pjeva. Tijelo koje ne želi u sebi ugušiti impuls plesa. Čak je i metoda samopropitivanja i ispitivanja vlastite krivice ispunjena humorom i sokratovskom skepsom prema samoj ideji „optužnice“. Preživljavanje, dakle, za ovu glumicu nije samo „ostajanje na životu“, nego i ostajanje u mogućnosti igre. Igra otkriva i duboku želju za drugima. I tu se smijeh konačno može prelići u plač. Na mjesto ironije stupa dugo odgađano žalovanje. No upravo je ironija početno omogućila da nas intenzitet boli ne razbije na tisuću komadića.

\*

Maruška Aras u predstavi *Školjka šumi* (režija: Hrvoje Korbar) progovara o kratkom putovanju likova iz romana *Izvanbrodski dnevnik Slobodana Novaka* između dalmatinskog zavičaja i zagrebačke bolnice za duševne bolesnike. Istodobno smo u prostoru bijega lika od ideologije progona intelektualaca iz razdoblja jugoslavenskog socijalizma i u prostoru bijega od banalnosti i promašenosti psihijatrijske dijagnoze, u oba slučaja birajući prkos i ironiju kao moduse kazivanja. Aras igra i progonitelje i progonjenog; gnjecavi strah stražara od pogrešnog poteza i varljivu smirenost zatvorenika pod oružanom pratnjom. Započinje predstavu okrenutim leđima, u tamnim hlačama, tamnoj košulji i vojnim čizmama, tako da se i na razini kostimografije i na razini fizičke geste često čini da je njeno tijelo ratnički spremno za moguće okršaje sa stražarima, bolničarima, progoniteljima svih vrsta. „Unovačeno je“. Borba se, međutim, odvija kroz veoma ironičan jezik. Katkad i onaj fizički, ne samo simbolički isplažen. Čemu točno? Citirajmo Novaka: *Danas bih mogao kao slobodni luđak rikati okolo sve što sam nekoć prešućivao. Pa i ono glavno. Kada bi toga još bilo. Samo, glavnoga više nema.* Kako to da je nestalo baš „glavno“? A ostalo je sve ono sporedno, plitko, trivijalno, politički jeftino, jednodimenzionalno? Kako smo to završili opljačkani za slobodu, ali ne i za literarnu slojevitost protestnog govora?

Maruška Aras igra Novakovu parezijsku (konfrontacijski istinoljubnu) gestu, kao i ironično čitanje političkog vokativa: „Je l' onda družo, ili vraže?“. Pita nas to dubokim glasom, koji je za njenu izvedbu jednako bitan kao i – filmska – nijansiranost lica Sanje Milardović. To je glas koji voli nadmudrivanje, jezične igre, sarkazam, kalambure, figu u džepu, osporavanje obaveznog smjera. Čini se kao da dolazi iz trbuha, iz osviještenog *bathosa* egzistencije. Zvuk predstave obraća nam se i samim naslovom: šum školjke odnosi se na fini predmet morske izrade koji čuva blagu evokaciju mrmora morske vode, ali i na najobičniju zahodsku školjku i njezina burleskna ispiranja. Školjka je svakako i protagonistova nutrina, u kojoj neprestano šume nemir i neslaganje s *direktivama* učmalosti, poslušnosti, pripadnosti društvenom u/stroju. Sama činjenica da *školjka šumi* znači da se „zarobljeni glas“ nastavlja buniti, često uz zvuk ritmičkog kloparanja vlaka (kompozitor: Stanko Juzbašić), zbog čega se i sam vagon (kao mjesto literarne i scenske radnje) pretvara u školjku ili zatvor u pokretu. Sve ove metafore zatvorenog mjesta paralelno upozoravaju i na činjenicu da će ih se i Novakovi likovi i glumica pokušati osloboditi *jezičnim ključem*. I vrata tamnice zbilja će se otvoriti. Aras ih otključava retoričkom izbrušenošću izvedbe verbalnog opozicionarstva samog teksta, baš kao i plesno strogom kontrolom mimske geste (zaustavljenog tijela, drhtavog tijela, stisnutih pesnica, stiske i naguravanja u vlaku itd.), opipljivo uživajući u činjenici *precizno omeđenog* izvedbenog prostora i jednako pažljivo oblikovanih Novakovih ironičnih formulacija. S jedne strane, to je prostor ekskluzivnog, literarnog razračunavanja s političkim sustavom. S druge strane, to je svenarodni kupe u laganom drmu-sanju i vožnji. Ono visoko i ono nisko praktički sjede na istoj (ovoga puta samo zahodskoj) školjci. Predstavu je stoga moguće čitati i kao studiju dehijerarhizacije, baš kao metodu uspostave vrlo jake jezične i koreografske kontrole, pri čemu se upravo glumičina kontrola suprotstavlja „sveopćim nebitnostima“ socijalističke depresije intelektualca. Samim time što glumica bira preuzeti glas virtuozne Novakove ironije kao da je njezin vlastiti, pokreće se pitanje govori li onda možda Maruška Aras o statusu glumice?



Maruška Aras  
foto: Adrijana Vidić



O profesiji koju se uvijek privodi na saslušanje i nadgleda?  
Često i tretira kao neku vrstu *ludosti*?  
Pripovijeda li o stražarima svoje umjetničke slobode?  
I o tome kako im umaknuti?  
Služeći se jezikom i tijelom *revolta*?

\*

Nika Ivančić u predstavi *Cabaret Valeska* (redatelj: Edvin Liverić) koristi stvarne dnevnikarice njemačko-američke kabaretske dive Valeske Gert (1892. – 1978.), sada starice, koja se na pozadini scenografije svog starinskog stana s kaminom i dubokom foteljom u prvom planu pozornice svako malo transformira iz neutralne maske *kapriciozne bakice* u „divlju zvijer“ žanra groteske. U ovom slučaju i glas i lice glumice prolaze najradikalniju mijenu, u klasičnoj maniri preobrazbe doktora Jekylla u gospodina Hydeja ili skrušenog Gregora Samse u divovskog kukca. Jedino što je ovaj antikafkijanski kukac prekrasan, fascinantno, daleko uzbudljiviji i blistaviji od odbačene ljudske ljuštore. Scenski, Ivančić nikad ne promašuje puni šok kontrasta. Tako se iz pitome kooperativnosti staračkog prisjećanja na minule izvedbene dane u Berlinu i New Yorku baca u pasionirano pjevanje nalik „ujedanju“ pa dojenačkom „cendranju“ ili iz opuštenog sjedenja prelazi u rasklimane i lascivne, srama posve lišene pokrete otvorenih kukova u počučnju, geste izrađene prostitutke, potpuno ukidajući „stidljivost“ i očekivanu „suzdržanost“, decentnost i pristojnost ženskog tijela. Parodira i mnoge popularne plesove vremena uoči i nakon Drugog svjetskog rata, pojačavajući njihove manirizme do cirkuski snažnih hiperbola pokreta. Mogli bismo reći i da Ivančić kroz Gert izvodi ekspresionistički prenaplašenu satiru ljudskih poroka, režanja i zavijanja, naglih provala blejanja i nijemih krikova, žudnju koja se ni pred čim ne usteže, glad koja izobličuje lice, grčeve koji potresaju tijelo u dubokoj groznici. Dodajmo tome i surovu karikaturnost facijalne maske i pred nama više definitivno nije „žena“, „glumica“ i „dama“.

Već i sama činjenica da su ovi koncepti prekriveni izrazito je oslobađajuća. I Ivančić je, baš kao i Milardović i Aras, svjesna da glumačka profesija nije oslobođena na *pristojnost* socijalne geste, jednako kao ni na *dopadljivost* konvencionalne ženstvenosti.

Ironija koju koristi duboko zasijeca ideologiju žene-kao-gejše, lutke iz *Lutkine kuće*, animir-dame, rafinirane domaćice ili gospođe Dalloway iz istoimenog romana Virginije Woolf. Izvrсна je i kad simulira gnjevnu pasiju japanskog samuraja i kad se stoički hvali svojim nenarušenim samotništvom. Ovdje vidimo da umjetnici treba „vlastita soba“ u mnogo dubljem smislu od elementarnog prostora za rad. Treba joj stvaralačka autonomija i toliko temeljito poznavanje sebe da zna otkloniti vlastite kočnice i doprijeti do *čudovišnih* istina. Opet, glumice si to rijetko dopuštaju. Obično ih se upozorava na potencijalne opasnosti autonomije, kao da Sarah Bernhardt nije odigrala *Hamleta* davne 1899. godine i time jednom za svagda potrgala *decorum* glumačkog zanata, u kojem se „točno znalo“ da su žene stupile na pozornicu samo zato da igraju Ofelije, a muškarcima „prepuste“ danske prinčeve.

Kako Ivančić nastupa na domaćoj pozornici u doba novog konzervativizma, znakovito je da joj upravo kabaretska gluma dopušta različite oblike transgresivnosti, transrodnosti, pa i transvestitskog (*camp*) ismijavanja društvenih rituala. Predstava zapravo ne funkcionira kao zbirka sjećanja slavne bake



▲

Nika Ivančić  
foto: Adrijana Vidić

performansa, nego kao vrlo precizno i točno postavljena škola kabaretskog izričaja za nove generacije.

\*

U svojoj knjizi *Rascijepljene slike* iz 1991. godine, Linda Hutcheon opisuje načine na koje dugotrajna društvena marginaliziranost žena, njihova sustavna politička gurnutost u pozicije drugotnosti, nevidljivosti i privatnosti doma, povijesno rezultira „rascijepljenim jastvom“, koje svoju *ženstvenost* može najtočnije izraziti figurama ironije, udvajanja, ambivalencije, paradoksa, kontradikcije, dvojništva. Za Hutcheon, ironija je način da se poništi bilo kakva esencijalistička ideologija društvenih uloga, odnosno da se upozori na nestabilnost, kulturalnu napravljenost i višestruku manipulativnost temeljnih socijalnih kategorija, posebno onih rodnih. Iako Hutcheon ne govori o glumicama, čini mi se da uzorak ovdje predstavljenih izvedbi i njihovih glumačkih autorica također govori o ironiji kao feminističkom i estetičkom skalpelu. Jer pogled publike prema *glumcu* i pogled publike prema *glumici* sasvim sigurno nema ista očekivanja ni iste prethodno upisane kulturne arhetipe i stereotipe. Zato je veoma značajno da sve tri predstave posežu za ironizacijom različitih oblika i binarnog shvaćanja roda i konzervativno definirane „glumačke korektnosti“. U slučaju Sanje Milardović, žena igra Jokera, a ne damu. Maruška Aras utjelovljuje političkog disidenta u bijegu i od svoje obitelji (i njihove grobnice) i od svoje državne ideologije i od medicinskog pokušaja da se disidentstvo „obuzda“ jezikom dijagnoze. Nika Ivančić,



▲  
Nika Ivančić  
foto: Adrijana Vidić

pak, dovodi na hrvatsku pozornicu zenit berlinske kabaretske glume, s mnogo brehtijanske ironije prema samoj Valeski Gert, ali još više s pobunjeničkom ironijom prema glumačkoj *odmjerivosti* koja se ne usuđuje posegnuti za ekspresionističkim paroksizmima satiričkih oštrica. Sve tri glumice, dakle, bitno proširuju opseg kako afektivnih, tako i filozofskih dimenzija svojih izvedbenih fokusa: žalovanja (Milardović), građanskog neposluha (Aras) i gnjeva (Ivančić).

Zasebno je pitanje kako će naša kazališna sredina odgovoriti na ovo inovativno i hrabro glumačko autorstvo: hoće li im ponuditi i institucionalnu podršku? Zasad jedino *Mala čuda* Sanje Milardović imaju stalno mjesto na repertoaru Teatra EXIT. Znači li to da je zaključak institucija da upravo za one najbolje i najodvažnije *nema mjesta* na repertoarnoj plaći – radije neka angažman prepuste nekome manje sposobnom („ironija“ negativne selekcije)? Ili će se same glumice udružiti i pokrenuti neke nove scene, neka nova izvedbena središta?

Već i činjenica da su se ove predstave dogodile govori nam da granice izvedbe i reprezentacije ne kontroliraju očekivani „čuvari ulaza“, primjerice ravnateljice i ravnatelji kazališta i njihovi favorizirani redatelji, nego je glumicama – kao solisticama! – *postalo moguće* stvarati alternativne autorske poretke. Produkcijski, to znači i da sve tri umjetnice grade i nove publike, kao i nove otvorenosti prema sve radikalnijoj emancipaciji od „Ofelijina kompleksa“ (utapanja profesije glumice u plitkoj vodi društvene mizoginije, dobizma i normativne sputanosti, nerijetko i docilnosti ženskog tijela u izvedbenim profesijama). Dodatan trijumf bit će da glumice u toj vrsti scenskog pisma i ustraju. Ne treba zaboraviti ni da je Nina Violić započela karijeru nadasve ironičnom solističkom predstavom *Borosana* (2002.), niti da je Lela Margitić pola stoljeća

## FENOMENI

(1968. -2019.) držala ironičnu protutežu Peri Kvirgiću u *Stilskim vježbama*. U kazališnom kontekstu, ironija je način da se glumica obračuna s nizom socijalnih normativa, točnije rečeno da se *istovremeno* primakne i odmakne od bilo kojeg očekivanja ili konvencije, rabeći svoju kritičku distancu prema okvirima izvođenja i kao *zoom-in*, jednako kao i *zoom-out*. Na taj način ironija je duboko glumstvena. Mogli bismo čak reći i da je sinonim impersonacije, budući da ukida ideju točnog citiranja socijalne geste ili simuliranja „neposrednog“ ponašanja, umjesto toga demonstrirajući kako ponašanje na sceni postaje naročito subverzivno kad je stavljeno pod navodne znakove. To ne znači da nas ironična podvojenost značenja u nekim situacijama ne može i zarobiti ili paralizirati, pogotovo ako preraste u gorčinu kompulzivne distance, odnosno u cinizam. No u svim navedenim slučajevima glumačkih izvedbi, to se nije dogodilo. Naprotiv, ironija je glumicama donijela sposobnost duboko propitivnačkog rada na uložiti, što znači da je imamo razloga smatrati i epistemološkom izvedbenom alatom, k tome i s jakim feminističkim potencijalom. Nije li ironija prisutna i u samoj reprezentaciji dvostrukosti samog kazališta, uvijek s jednom namrštenom i jednom nasmiješenom maskom? Odatle smo krenuli. No stigli smo i do brojnih novih oblika ironijskog izričaja. Posljedice ironijske distance pritom su uvijek veoma ozbiljne. Zbog toga ironija podliježe i različitim oblicima cenzure, obuzdavanja, upozoravanja na opasnost od svjesne i hotimične transgresivnosti (još jedne metodologije stvaranja umjetnosti). Ili kako je to formulirala nadasve ironična pjesnikinja Marianne Moore u svojoj pjesmi *Ennui*, koju ću sada i prevesti, kao pohvalu rastvaranju i razmicanjima granica u izvedbama domaćih glumica:

### *Ennui*

Često bi izrazio  
želju da se giba,  
naizmjenice bude  
i čovjek i riba,  
da pogricka kruh  
s udice  
i kao duh  
prigrli more.