



▲
Milivoj Beder
foto: Marko Ercegović

Čitava je patrijarhalna povijest klimavo građena od paranoidnih fantazija i usplahirenih fetišizacija ženskosti, pisanih muškom rukom

Ana Fazekas

Genitalna panika: inscenacija maskulinih fantazija o ženskosti koje to, kakti, nisu

Mate Matišić:
Ja sam ona koja nisam

› **Redatelj:**
Paolo Magelli
› **Zagrebačko kazalište mladih**
› **Praizvedba:**
22. listopada 2021.

Čitava je patrijarhalna povijest klimavo građena od paranoidnih fantazija i usplahirenih fetišizacija ženskosti, pisanih muškom rukom. Žene su figurirale u toj povijesti kao nevidljivi potpornji, izmaltretirane muze, periferne refleksije žudnji i strahova; kao stvarna bića uglavnom ograničenih ili posve oduzetih moći da ostave vlastite utiske i otiske o svijetu i životu. Uza sav nezanemarljiv civilizacijski napredak, odjeci ove višetisućljetne asimetrije danas još uvijek živo rezoniraju, vraćajući se ponekad kao težak udarac, a ponekad kao tihi eho.

Trilogija jednočinki Mate Matišića *Ja sam ona koja nisam* zapliće, raspliće i sapliće tri naizgled odvojene priče o rodnim dinamikama moći, koje jedna drugu pronalaze u akumuliranom finišu drame. Pod zvučnim i simptomatičnim naslovima, redom, „Hrvatska Lolita“, „Porno film“ i „Žena djevojčica“, rastvaraju se pripovijesti o ženama, na različite načine sudbinski sputanima muškarcima svojih života, koje uglavnom trpe i gutaju frustrirani vrisak dok se prelamaju pod pritiscima ljubavi i mržnje.



Prvi dio trilogije uvodi publiku u krimi-zaplet, koji se pretvara u ispovijed svojevrsnog mafijaškog *bossa* pred rođakom koji je, preznojavajući se nad čašom konjaka, došao potražiti nestalog susjedina brata. Slijedi priča o prostituciji, nasilju, ubojstvima, malverzacijama i upitnim očinstvima, koja bi po

Uz opasnost da zazvučim kao tipična milenijalska pahuljica, ovaj bi nasilno provokativni narativ ipak zahtijevao neku vrstu upozorenja... u najavnim materijalima predstave zbog moguće retraumatizacije brojnih žena koje su proživjele i preživjele seksualno nasilje

prilici jednako obradovala fanove trilera i samog Sigmunda Freuda. Psihoanalitičke formule svjesno su ili nesvjesno ugrađene u temelje drame *Ja sam ona koja nisam*, koja se naslaguje u trokutnim odnosima, neprestano mijenjajući pozicije unutar sheme. Tako je u središtu drugog dijela trilogije seksualni život pretpostavljeno mlađe sredovječne žene koja radi kao čistačica privatnih stanova, s prikriivenim životom amaterske porno-izvođačice (bilo bi pogrešno nazvati je glumicom) i vrlo živim BDSM fetišem. Nakon što je svoj kink otkrila tijekom seksualnog napada koji je proživjela kao mlada žena, gospođa Ruža radeći po stanovima između ostaloga traži daljnje potencijalne napadače koji će spontano odigrati njezinu fantaziju o silovanju. A zahvaljujući maskulinoj nediscipliniranoj žudnji koja lako eksplodira ili implodira u nasilje, Ružina maštarija gotovo svaki put postigne sretni klimaks.

Uz opasnost da zazvučim kao tipična milenijalska pahuljica, ovaj bi nasilno provokativni narativ ipak zahtijevao neku vrstu upozorenja (zloglasni *content warning*) u najavnim materijalima predstave zbog moguće retraumatizacije brojnih žena koje su proživjele i preživjele seksualno nasilje. Čovjek bi pretpo-

▲ Lucija Šerbedžija,
Frano Mašković
foto: Marko Ercegović



▲ Urša Raukar
foto: Marko Ercegović

Urša Raukar zaista impresivnom izvedbom u trećem segmentu predstave gotovo nam pomaže zaboraviti neke ranije izvedbene štucavice

stavio da je suviše reći, ali iskustvo silovanja uglavnom ne dovodi do otkrića seksualnih preferenci i afiniteta, nego stvara duboku traumu koja može zauzeti različite oblike i razviti različite mehanizme, koje je pak moguće istražiti i iz ovog naopakog ugla, ali izvjesna pažnja u tretmanu tematike ne bi bila naodmet, osobito u predstavi koja stremi slojevito se baviti divljinom ljudske seksualnosti. Fantazija o silovanju nemoguće je klizav teren, i dok je istraživanje žudnje koja se rasplamsava u nepatvorenom činu nasilja zaista zanimljivo polazište, predstava ga reducira na produženi *punchline*. Bilo bi možda suviše banalno nazvati čitavi narativ uvredljivim podjednako za osobe koje su doživjele silovanje, kao i za ljubiteljice BDSM-a za koji je u praksi izrazito važan upravo jasan dogovor i pristanak, ali predstava ipak balansira na prilično opasnom rubu. Kada se središnja priča otkrije kao subnarativ i predstava u predstavi, i to specifično muškog autora koji je koristi kao poligon za

odigravanje vlastite žudnje i, u danom trenutku, priliku da napastuje glumicu s kojom igra usred radnog procesa, neugodne se implikacije usložnjavaju i samim time ponešto osipaju, ali gorčina se ne ispire posve. Ženska seksualnost ostaje zarobljena u muškoj prizmi, implicitno i eksplicitno, a da se to zatvaranje okvira ne problematizira dalje u predstavi, nego se tegobna sudbina bivanja ženom naprosto nastavlja.

Žena djevojčica konačno zaokreće dominaciju muških glasova, prepustajući svjetlo reflektora ispovijedi iz ženskog kuta. Urša Raukar zaista impresivnom izvedbom u trećem segmentu predstave gotovo nam pomaže zaboraviti

PREMIJERE



▲
Anđela Ramljak, Zoran
Čubrilo, Milivoj Beader
foto: Marko Ercegović

neke ranije izvedbene štucavice, potpuno suvereno vladajući intrigantnom ulogom pijanistice koja je ovisnost o alkoholu razvila namjerno kako bi svome suprugu omogućila da o nečemu brine, i tako se izvuče iz vlastite melankolije. Obrtaji dinamike brige ovdje su silno zanimljivo zapleteni, otkrivajući lica ljubavi koja se rjeđe osvjetljavaju; sadomazohističke manipulacije bez fiksnih pozicija, dobre namjere koje degeneriraju u svoju suprotnost, promišljeni per-

formativi emocionalnih lomova koji počnu kao igra, ali dolaze do granice života, odnosno smrti...

Kao kći, supruga, ljubavnica, ili na radnom mjestu, pri čemu se ti identitetski slojevi bitno i pretaču jedan u drugi u jednočinkama, žena je uvijek u podređenoj poziciji, a ako je vjerovati završnom monologu pijane pijanistice o njezinoj davno

No mnogo neposrednog nasljeđa ovog pokreta ipak se zadržava na površini problematike i spektaklu provokacije, kao što je to slučaj s pristupom Matišića i Magellija

preminuloj kćeri, gotovo je bolje život završiti prije puberteta nego stasati u ženu. Ova mračna i mučna perspektiva ženskost predstavlja kao tešku pokoru koja počinje otprilike s prvom menstruacijom, nakon koje nam slijedi izbor između različitih načina na koje možemo prodavati svoja tijela za dobitak ovog ili onog muškarca, prepustiti se zlostavljanju, ili izgubiti zdrav razum u pokušajima da ga spasimo od njega samoga, a da on nikada i ne postane svjestan naše žrtve. Možda je u pokušaju da suosjeća s neugodnim aspektima ženskog postojanja autor malo pretjerao, jer da ta vizija odgovara stvarnosti, čovječanstvo bi

se vjerojatno odavno samoukinulo u nizu djevičanskih samoubojstava. Ili bismo pak trebale povjerovati da je žena temeljno mazohistički određena Überweib, stvorena da vječito trpi, anestetizirajući alkoholom ili seksom bol bivanja.

Predstava na neki način uprizzoruje žensku *snagu* ili bi barem voljela tako razmišljati o sebi, ali kroz iste obrasce koji čuvaju esencijalizam rodne binarnosti, i jednako opterećuju žene koje u praksi naprosto *jesu* kao što to čini i očitije mizogino naličje istih predodžbi o ženskosti. Iako se aktiviraju zanimljivi subliminalni slojevi normativnih dinamika moći, pristup se ipak u konačnici pokazuje reduktivnim i shematskim, ne posežući čak ni do prirodnih konzekvenci vlastitih premisa, a kamoli dalje u kompleksnije zaplete. Nemoguće je zanemariti i način na koji su ženska tijela prisutna na sceni, kako se njihova objektivizacija odigrava u stvarnom prostoru, i koliko neuvjerljivo zvuče iskazi ženskih likova o obrtanju moći u samosvjesnom nastanjanju i kvazisubjektivizaciji pozicije objekta (primarno seksualne heteroseksualne žudnje).

Post-MeToo era postala je diskurzivnim prostorom za otvoreniji razgovor o iskustvima seksualnog zlostavljanja i uznemiravanja, koji se dalje račvao u slojevitiji pristup u preispitivanju rodne dinamike i seksualnosti u najrazličitim varijacijama. No mnogo neposrednog nasljeđa ovog pokreta ipak se zadržava na površini problematike i spektaklu provokacije, kao što je to slučaj s pristupom Matišića i Magellija. Dobronamjerna bi interpretacija trilogije mogla dopustiti da je riječ o uprizorenju načina na koji se isti obrasci i dalje reproduciraju u društvenom limbu, dok privid pomaka stvaraju šuplje geste i kozmetičke promjene, ne ponirući u sistemska uvjetovanja koja održavaju nasilje rodne asimetrije. No teško bi u samoj predstavi bilo pronaći pokriće za tu razinu samokritičnosti autora.

Matišić je spretan pisac i iako osnovnim pripovijestima ne manjka narativnih klišeja, napetost se održava punim trosatnim trajanjem predstave, neprestanim zaokretima i dinamičnom izmjenom dramskog, komičkog, pa i tragičkog modusa. Među manje uspelim trenucima trilogije (auto)ironična je metarefleksija u trećem dijelu predstave koji referira na najprovokativniji središnji segment predstave u predstavi. Komentirajući komad koji se primarno bavi ženskom žudnjom (unutar predstave koja se primarno bavi ženskom žudnjom), dijegetska glumica komentira kako se „ipak osjeti da je predstavu napravio muškarac“. Je li riječ o samosvjesnoj samoobrani od kritike, iskazu vlastite nemoći u dosezima utjelovljenja bitno drugih identitetskih pozicija, ili pak sarkastičnoj reprodukciji neodređenog komentara koji često prati takve autorske iskorake, otvoreno je za doživljaj i interpretaciju, ali komentar ostaje samo komentar, a potencijal ispitivanja trenja u rodnim inverzijama unutar umjetničkog rada ostaje neistražen. Što je problematična propuštena prilika, osobito s obzirom na to koliko se predstava u cijelosti oslanja na rodnu dinamiku i iskustvo bivanja ženom u svijetu, a pripovijeda to iskustvo uglavnom općim mjestima i generalizacijama površne empatije, i šuplje nutrine.

Tragički fatalizam prožima trilogiju i ako razložimo brojne pripovjedne rukavce dramskog kostura, rezultat su tragički zapleti *par excellence*: izgubljena i posvojena djeca, incest, ubojstva, igre moći, krivnja, samoostvarujuća proročanstva... No čini se da je osnovna tragedija koju drama tematizira ona ženskog fatuma kao takvog, neizbježnost sudbinskog porinuća u patrijarhalni pakao. Od samog naslova nadalje, predstava istražuje ženskost kao negativ, postajanje i postojanje ženom duboko određeno iščezavanjem i nepostojanjem, maskeradom i uvišestručenim fluidnim identitetom koji se ovija oko *muškosti*

kao neutralne premise. Konstitucija ženskosti kroz slijed negativna u odnosu na pseudouniverzalni maskulinitet duboko je utkana u zapadnjački patrijarhalni svjetonazor, pa i cijelu humanističku tradiciju implicitne asimetrije, no ovdje uglavnom staje na razini džepne psihoanalitičke teorije. Niz puta podvrgnuta kritici, dekonstruirana i subvertirana, osobito u posljednjih stotinjak godina, ova tradicija ipak ostaje više ili manje potentnom inspiracijom za promišljanja borbe spolova/rodova. U slučaju *One koja nije*, modaliteti ženskosti zadržavaju se iza stereotipnih ograda i zastarjelih predodžbi, i možda bi zaista sretnije bilo da se makar režije dramskog teksta prihvatio netko s većim i dubljim interesom za propitivanje ovih postavki, mimo suhe reprodukcije. Predstava tako postaje i ostaje provokativna na relativno konzervativan način, uživajući u gotovo pubertetskom hihotanju nad tek blijedo kamufliranim homosocijalnim i mačističkim razmjenama među muškim likovima koji zapravo ispadaju daleko slojevitiji od žena, uglavnom svedenih na funkciju u maskulinom narativu.

Režija Paola Magellija uz dramaturšku podršku Željke Udovički Pleštine uspijeva prenijeti prizore u njihovoj razigranosti, lomovima i skokovima u mjestu i vremenu, a vizualno i estetski predstava je na momente u najboljem mogućem smislu spektakularna. Scenografija Miljenka Sekulića oblikovana od sjajnih rješenja, svega nekoliko komada namještaja na kotačićima u prvom planu oblikuju interijere, dok se dugački smeđi papir u rolama spušta iz visina, presijecajući dubinu scene i pretvarajući se u projekcijsko platno za prizore koji raslojavaju prizore u uzbudljivom videomaterijalu koji autorski potpisuje Ivan Marušić Klif. Ansambl fokusirano i posvećeno igra trilogiju, izvedba rezonira iskrenim interesom, ali u samoj režiji glume ostaje nejasno na koji se efekt

zapravo cilja. Već spomenuta izmjena modusa, koji seže od klasično dramskog, preko realističkog, do karikaturalno humorističkog, na ovoj razini predstave ipak stvara nepotrebnu zbrku. Tako, dok neki glumci uloge nose u prizoru s tek naznakama tipskih klišeja, drugi su istodobno uronjeni duboko u agresivnu karikaturu, što u konačnom učinku donekle oslabljuje tekst i izvedbu. Dodatni napor dramaturškog pročišćenja predložka ne bi bio naodmet, kao i rad s dikcijom nekih od glumaca i glumica koji su

izmasakrirali dodijeljene im dijalekte. Crnohumorne intervencije balansiraju težinu zasićenih pripovijesti, i ironijski odmak koji stvaraju u odnosu na visoku dramu osnovnih narativa dostatan je da razbije opasnost od patetike. Stoga karikaturalna gluma, koja uglavnom sputava ženske likove više od muških, djeluje suvišno i samo potkopava cjelinu izvedbe. Što neće reći da ansambl ne odrađuje sjajan posao u danim im okvirima.

Katarina Bistrović Darvaš, u programskoj knjižici navedena kao Ona koja nije, vrlo lijepim glazbenim izvedbama na gitari suptilno i hipnotički otvara svaku od jednočinki, perifernom prisutnošću na sceni potencirajući artificialnost izvedbenog okvira. Na sceni pak ansambl igra posve ujednačeno, čak i kad im se modusi razilaze, i bilo bi nemoguće istaknuti neke izvedbe pred drugima; Anđela Ramljak kao Hrvatska Lolita, Barbara Prpić kao neurotična supruga nesuđenog akademika, Lucija Šerbedžija u višestrukoj ulozi glumice i ponovno uvišestručenog lika čistačice/porno-entuzijastice... Sve igraju svoje uloge iz dubina bića, izrazito pažljivo markirajući afektivne vrtloge zatočene u eksploatiranim tijelima. Muški dio ansambla svoj dio tereta nosi jednako posvećeno;

Mnogo je umijeća utkano u predstavu *Ja sam ona koja nisam*; gledateljski interes za daljnji razvoj dramske situacije ne splašnjava, vizualni je dojam elaboriran i zavodljiv, a glumačka izvedba precizna i promišljena

➤ Filip Nola
foto: Marko Ercegović

➤ Ugo Korani,
Frano Mašković
foto: Marko Ercegović





◀
Lucija Šerbedžija,
Dado Ćosić
foto: Marko Ercegović

▲
Urša Raukar, Lucija
Šerbedžija
foto: Marko Ercegović

Milivoju Beaderu uznemirujuće dobro pristaje uloga tajkuna u očinskim problemima, Filip Nola s lakoćom krade prizore u relativno kratkim pojavama, Dado Ćosić standardno je sjajan kao rastrojeni sin, a Zoran Čubrilo kao smotani otac. U izvedbi koja je iznimno psihološki zahtjevna i ponegdje režijski neuredna, čitava glumačka postava zajednički briljira.

Mnogo je umijeća utkano u predstavu *Ja sam ona koja nisam*; gledateljski interes za daljnji razvoj dramske situacije ne splašnjava, vizualni je dojam elaboriran i zavodljiv, a glumačka izvedba precizna i promišljena. Tematske su postavke intrigantne čak i u klišejima, no teško je oteti se dojamu da manjka ponekad radikalnija odluka, bilo u rješenjima samoga teksta, dramaturškoj obradi ili režiji. Ako pretpostavimo svojevrсни feministički angažman u srži projekta, kako bi sugerirao predgovor dramaturginje koja u prvom paragrafu citira statistike ubojstava i zlostavljanja žena, predstava uskače samoj sebi u usta, i istodobno se šutira nogom u stražnjicu. Ni sasvim zrcalo mučnoj stvarnosti, ni skica alternativnog univerzuma, ni dubinsko promišljanje modusa otpora ili pak užitka u prepuštanju subordinaciji, predstava ostaje patrijarhalna fantazija koja tek fingira da bi možda mogla biti nešto drugo. U tom smislu *Ja sam ona koja nisam* nije ona koja možda želi biti, nego tek ona koja uporno i tragično jest: maskulina fantazija o sjaju i bijedi patrijarhalne ženskosti. ■

◀
Dado Ćosić,
Zoran Čubrilo
foto: Marko Ercegović