



> Anita Matić Delić, Matija Šakoronja, Linda Begonja

foto: Luka Dubroja

NATAŠA GOVEDIĆ

Glumačko autorstvo:

# LINDA BEGONJA

EDUARDO DE FILIPPO: *Subota, nedjelja i ponedjeljak*

Redatelj: PAOLO MAGELLI

Satiričko kazalište Kerempuh

Premijera: 25. rujna 2023.

---

Posljedice našeg odbijanja da priznamo ženski doprinos nasilju uistinu su mnogobrojne. Zbog tog negiranja ženske agresije žene se ne mogu postaviti kao autonomne i odgovorne osobe. Zbog toga ne mogu razviti ni književnost koja opisuje njihova iskustva i obuhvaća puni spektar ljudskih osjećaja i iskustava. Ne mogu ni izboriti pravo žrtve da je se vrednuje... I najviše od svega, poricanje ženske agresije duboko potkopava kulturalne pokušaje da razumijemo nasilje, raspletemo njegove uzroke i zaustavimo ga.

Patricia Pearson<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pearson, Patricia. (1997) *When She was Bad: Violent Women and the Myth of Innocence*, New York: Viking, str. 243.



> Josipa Anković, Igor Jurinić    foto: Luka Dubroja

U dvije recentne predstave, *Braći Karamazovima* redatelja Olivera Frljića (adaptaciji Dostojevskog koju za ZeKaeMovu pozornicu potpisuju Nina Gojić i Oliver Frljić) te Kerempuhovoj *Suboti, nedjelji i ponedjeljku* Eduarda de Filippa u režiji Paola Magellija, glumica Linda Begonja pojavljuje se kao 'razgradnja' socijalnih stereotipa koje imamo o dramski zadanim 'ženskim likovima', baš kao i o konvencionalnim načinima glumačke igre. Linda Begonja, naime, nije tip glumice

koji u kazalištu demonstrira spremnost na docilnost koja se iz konzervativne perspektive vezuje uz 'žensku pristojnost' i 'žensko mjesto' u umjetnosti. Nije u strahu od intenziteta svoje emocionalne snage. Nije suzdržana ni u tome da svojom izvedbom pokaže otpor, neslaganje, gnjev, ogorčenost, protest, kritiku. Nema problema s nadopisivanjem lika scenskom akcijom, produbljenim motivacijama i novim poetskim gestama, što ne znači da dijaloški ne uvažava lik. Dapače. Uvažava-

vanje na taj način postaje mnogo dublje. Na mnogo razina može se nositi i sa zahtjevom nove adaptacije lika u kontekstu različitih redateljskih poetika, spremno ulazeći u različite dimenzije glumačke dramaturgije ili analitičke razrade dramske situacije promišljanjem i konteksta i podteksta likova koje igra. Tom spremnošću na glumački autorski doprinos, Linda Begonja prevrednuje i rodne diskurse koji glumicu još uvijek (sudeći prema sferi žutih medija i načina na koji se prate kazališni događaji u senzacionalističkom novinarstvu) reduciraju na 'estetički objekt', lijepu sliku namijenjenu zavodjenju publike, kao što prevrednuje i ideologiju kazališta u kojem autorske pozicije smiju nositi jedino redatelji i dramaturzi (raznih rodni orijentacija). Kako često znaju reći mladi glumci na Akademiji dramske umjetnosti: „Bilo bi sjajno kad bi redatelji polazili od pretpostavke da je *i gluma* vrsta vizije, a ne samo realiziranje tuđih vizija.“

Borba za glumačko autorstvo žena na svjetskoj pozornici svakako je veoma stara i izravno se nastavlja na borbu da glumice uopće uspostave legitimnost svoje *profesionalne prisutnosti* na samoj pozornici (što je moguće tek od kasne renesanse u putujućim družinama talijanskih kompanija). Ipak, već od velške osamnaestostoljetne glumice Sare Siddons, glumice postaju toliko suverene umjetnice da Sarah Siddons punih trideset godina igra i ulogu Hamleta, a ne samo spektar Shakespeareovih ženskih likova. Jednako jaku kreativnu osobnost u 19. stoljeću i početkom 20. pokazuje i francusko-židovska glumica Sarah Bernhardt, koja je prkosila i seksizmu i dobizmu glumačke profesije, do duboke zrelosti igrajući izazovne i samosvojne role. To znači da je prvi val autorstva glumica sigurno inzistirao na tome da rod lika ne određuje rod izvođačice, što je prije punih dvadeset stoljeća ionako neupitno vrijedilo za sve *glumce*, koji su unatoč normativnom muškom rodu igrali i sve ženske i sve muške uloge. Rekla bih da je

drugi val ženskog autorstva unutar glumačke vokacije sredinom 20. stoljeća najmarkatnije obilježila Gena Rawlands u Cassavetesovim filmovima, stvarajući veoma slojevite i kompleksne heroine koje upravo glumačkim nijansiranjem uloge produbljuju naše razumijevanje društvenih uloga, dok je treći val nastupio potkraj 20. stoljeća, s glumicama poput Isabelle Huppert ili Cate Blanchet, koje su poznate ne samo po suverenosti likova koje igraju, nego i po novoosvojenom prostoru afektivnog disenzusa i eksperimenta s filozofskim dimenzijama osobnosti koje istražuju i igraju. S njima glumica postaje filozofkinja svoje vokacije. Ili njezina satiričarka, kao u slučaju Emme Thompson. Ovim ističem da je danas za svaku glumicu važno pomaknuti se iz ideologije 'reproduktivnog' pristupa ulozi u neku vrstu njezina autorskog komentiranja i nadograđivanja, kao i da je Linda Begonja jedna od kazališnih umjetnica koja se u domaćem kontekstu tom zahtjevu posvećuje s kontinuiranom strašću.

## I.

U prvom dijelu Frljićevih *Karamazovih*, Linda Begonja igra prostitutku i lihvaru Grušenjku, dakle i kod Dostojevskog kontroverznu rolu koja raspakirava stereotip „razvratnice“ tako što sve svoje udvarače tretira s jakom ironijom, skepsom i podzrivošću, ne pristajući na romantičnu ideologiju prostitutke kao *palog anđela* ili „kurve zlatnog srca“ (koju čak i Dostojevski eksploatira u *Zločinu i kazni* u liku Sonječke). Linda Begonja, u suradnji s glumicom Katarinom Bistović-Darvaš kao Katarinom Ivanovnom u *Braći Karamazovima*, igra Grušenjku kao dvojnici „uzvišene i čedne“ Katarine Ivanovne, odnosno postavlja bludnicu kao ženu koja može biti *bilo čiji* dvojnici, samo se treba zagledati u neku osobu i moći će joj pročitati skript žudnje. Biti zrcalo žudnje, međutim, samo je usputna tehnika čitanja ljudi koju Begonjina Grušenjka upotrebljava da bi točno znala s kim ima posla. Nju više od toga zanima može li itko zaviriti u nju. Ima li nekoga tko je vidi

izvan pozicije seksualno privlačnog objekta. I koliko god da je bijesna jer i muškarci i žene mahom u njoj vide svoje strahove, nagone, očekivanja i predrasude, toliko je osobno zabavlja mala inscenacija unutar inscenacije: kostimografski napor da je okolina čita kao fizičku dvojnicu jedne „uzvišene mučenice“ (odatle na dvije glumice ista crvena haljina, isti pojas, ista svijetla kovrčava kosa, kao i zajedničko uže kojim su u nekim prizorima spojene). Dvojništvo počinje kao farsa ili test, na kojem toliki padaju, ali s vremenom postaje jaki scenski znak Grušenjkine nesvodivosti na društvena očekivanja. Begonja Grušenjki također nadopisuje i izazivačko ponašanje prema svim udvaračima, pa čak i prema Aljoši Karamazovu, prema kojemu se ponaša kao prema svojoj omiljenoj erotskoj igrački, sjedajući mu u krilo, milujući ga i ljubeći – i to upravo u prizoru u kojem se Aljoša opršta s umrlim starcem Zosimom. Ponaša se, dakle, bez poštovanja, agresivno, drčno, upravo onako kako se muškarci tradicionalno ponašaju prema seksualnim radnicama. Glumica ističe da njezina junakinja ni na kojoj razini ne pristaje na uvriježene granice 'ženske skrušenosti', ali ni granice obavezne socijalne distance, baš kao ni na rolu pasivne žrtve trgovine ljudskim mesom. Njezin smijeh je zanosan, slobodan, razoran, neobuzdan. Nerijetko i podrugljiv. Pokosit će kukavice. I ako taj njezin ekscenčni kôd izmicanja dresuri i zadanoj društvenoj distanci netko ne može slijediti, to gore za njega ili nju. Odmah će ga ismijati, vjerojatno i odbaciti. Ni poljski udvarači ni očevi i sinovi iz obitelji Karamazovih ni velike mazohističke mirotvorke iz teksta Dostojevskog zapravo se ne uspijevaju nositi s tom ženom koja **ismi-  
java ulogu žrtve**. Čim joj je netko pokuša zalijepiti, ona se izmakne. I to ne zato što je „hirovita“ ili kapriciozna (kako za samu sebe deklarativno izjavljuje), nego zato što izvanredno precizno razumije da je gotovo svi koje susreće nastoje kontrolirati. Ili uvredama ili brutalnom seksualizacijom ili „okvirom beskrajne velikodušnosti“. Sve su to svojevrsne giljotine njezine kompleksnosti.

Zato je agresija prema etiketama i ladicama sustavno emancipira. Da Grušenjka nema u sebi agresije, da je Begonja igra kao samo još jednu *fatalnu ženu* iz garderobe okrutnih seoskih ljepotica, stekli bismo dojam da je pred nama samo još jedna koketa iz beskrajnog lanca pregaženih i poništenih ženskih heroina. Ali svaki pogled te glumice suprotstavlja se ideologiji žene-kao-robe. Grušenjka nije samo još jedan jastučić za muška leđa. I zato njezino završno hrabrenje Mitje da nikad ne bude kukavica, na svoj način postaje afektivni motor cijele predstave: Karamazove kolektivno fascinira žena koja ne vjeruje ni u svoju svetost, ni u svoju potlačenost, ni u drugorazrednost.

## II.

Ni u roli mame Rose iz drame *Subota, nedjelja i ponedjeljak*, Linda Begonja također se ne boji ženske agresije. Igra središnju majčinsku i supružinsku figuru talijanskoga patrijarhata sa *ženom, majkom i caricom* u radnom središtu, u kojem je svoj status emocionalnoga autoriteta Rosa stekla teškim radom i podmetanjem leđa za zaista veliku obitelj. S njom u kući je i djedovska generacija i troje odrasle djece za koje i dalje kuha i radnim danima i nedjeljom (kad valja spremi *svečani ručak*), a k tome su nedjeljom pozvani i novi uzvanici: poslovni prijatelji, susjedi, udvarači kćeri. Rosa je velika generalica kuhanja, podizanja djece, brige za poslugu, susjede i prijatelje, dok je njezin muž trgovac većinom odsutan iz obiteljskih drama. Drugim riječima, ručak zaista jest njezina karijera. Kuhinjski stol je njezin ured i ministarstvo unutarnjih poslova.

Begonja otvara predstavu brzom vožnjom i guranjem kuhinjskog stola (na kotačiće) pozornicom, brzim trčanjem iza stola u krug, zatim dugotrajnim i žestokim sjeckanjem luka na površini tog stola i rukama do lakata uronjenima u ragu i njegovu kremu od rajčice: kao da gledamo kombinaciju bojnika na vojnoj vježbi i drila glavnog kirurga



> Mia Anočić-Valentić, Linda Begonja, Hrvoje Kečkeš, Branka Trlin foto: Luka Dubroja

neke medicinske dvorane. Kako reže luk, tako i govori: brzo i odsječno. Ra-ta-ta-ta, u energičnim paljbama prilično monotone intonacije. S vremenom shvaćamo da su njezina emocionalna zaravnjenost i mitraljiranje posljedica ljutnje na supruga, ali prođe gotovo dva sata predstave dok se ne rasplete čvor uzroka supružinske svađe. On je (pot-

puno bezrazložno) patološki ljubomoran na svojega knjigovođu, zato što je knjigovođa godinama ljubazan i pažljiv prema njegovoj ženi. Ona je, pak, smrtno uvrijeđena na svojega muža jer je prije četiri mjeseca snahine makarone pohvalio više nego njezine (i čak slučajno pojeo dva tanjura).

Dramatičar jasno daje do znanja da se muška čast u patrijarhalnoj kulturi mjeri ženinom vjernošću i požrtvovnošću, a ženska time koliko je hvaljena kao kuharica. No Linda Begonja izokreće tu politiku reprezentacije na vrlo neobične načine. Kad je muž javno optuži za preljub, spremna je žestoko ga ispsovati, pokazati mu cijelim tijekom predstave kako je godinama i stražnjicom i prsima i bokovima i čitavim svojim tijelom kojim se baca po podu bila njihova 'krpa' (naravno, to je protestna izvedba), zatim mu vrlo jasno dati do znanja i da je suvišan u kući u kojoj nema povjerenja u svoju partnericu, a onda i urlati na njega: „Moja djeca znaju tko sam ja, kakva sam i što mislim. A ti ne znaš! Ti ne znaš!“ Glas joj tutnji pozornicom – vjerojatno zato što je dugo bio stišan, funkcionalno podređen obavljajući kućanskih poslova, ugađanjima ukućanima. I u nastavku: „Krv sam propisala po ovim podovima da bih ih održala čistima i sjajnim! A je l' vi znate kako se on pomučio oko svoje djece? Prvo dijete: jedna narukvica za mene. Drugo dijete: druga narukvica. Treće dijete: biserne naušnice. A onda prezir. I šutnja. Ma odjebi. Odjebi! Odjebi, odjebi, odjebi, odjebi, odjebi!“ Živčani slom koji Linda Begonja igra, prava je eksplozija ljutnje na račun muževa zanemarivanja, pa zatim grubog ljubomornog ispada. Sav njezin nakit pobacan je po podu, kao dokaz da joj ne trebaju stvari, nego osjećaji. Rosu na kraju pokušava fizički obuzdati cijela obitelj, jer udara sve oko sebe. Njezine granice su pune rana, ali čvrste, jasne i ne mogu se pregaziti samo zato što netko ima napadaj ljubomore. Bolje rečeno, napad grižnje savjesti, jer riječ je o suprugu koji nikad nije u stanju smisliti nikakvu malu pažnju, dar ili pohvalu za svoju ženu.

Agresija, dakle, nije tu da povrijedi druge, nego da se obrani od tuđih povreda. Begonja podvlači da Rosa nije krotka i skrušena kućanica, koja bi se na optužnicu za nevjeru u kućici za lutke samo rasplakala i otrčala u svoju sobu, jer njezino samopouzdanje 'mora'

završiti na ideologiji ženske drugotnosti i bezvrijednosti. Upravo suprotno. Pred nama je prirodna i k tome gnjevna sila obiteljskoga zajedništva, kojoj nimalo ne smeta što se scena svađe sa suprugom događa pred svima (pa i pred gostima). Dapače, ako je već suprug odlučio prema njoj pokazati ultimativnu statusnu agresiju, optužiti je da je *kurva*, ona će mu vratiti dvostruko. Ili stostruko. Neće se predati bez borbe. I neće pribjeći nikakvoj sustegnutosti, zato što se od žene uvijek očekuje da bude 'dama', iako se od muškaraca mahom ne očekuje džentlmensko ponašanje kad ih netko napada i vrijeđa. Bijes pripada dopuštenom repertoaru muškoga javnog ponašanja, i to sve od Ahilejeva bijesa u *Ilijadi*. Štoviše, bijes se smatra 'muževnim'. Ponekad i patriotskim. Svakako znakom muške srčanosti. Zato je veoma važno da postane dostupan i heroinama, koje ga jednako tako osjećaju, ali rijetko pokazuju bilo na sceni, bilo u svakodnevnim situacijama. Očekuje se da je žena 'iznad' svojega bijesa, bolje rečeno da ga potisne. Linda Begonja svjesno demontira tu afektivnu politiku. I od početka predstave glumački ističe da Rosa cijeni ljude koji se ne izmotavaju i ne prenemaju, dakle njezin feminitet nikad nije bio histrionski podešen na otmjenu damsku suzdržanost.

Iz toga izvire i glumačka moć ove scenske interpretacije: sve emocije su dopuštene. Njihovo prelijevanje preko rubova doličnosti upravo i jest kazališni posao glumca. I publika ih odmah prepoznaje kao svoje (prati Begonju pljeskom). U konstrukciji lika Rose bitna je i njezina golema radna disciplina: sve to kuhanje omiljenog obiteljskog ragua iz nedjelje u nedjelju nipošto nije bačeno ni u kakvo ništavilo. Ona koja ih dekadama hrani, u trenutku živčanog sloma dobit će i nepodijeljenu pozornost i potporu svoje obitelji. Dopuštenje da izgovori sve što je muči, bez zadržske. Njezin suprug nakon odslušanoga ženina monologa o sitnosti i sljepilu svoje duše izlazi sa scene pljuskajući se bespomoćno po licu. Ali ista ta Linda Begonja u

završnoj sceni mirenja sa suprugom, kad publici dobacuje ponosnu repliku o tome koliko je beskrajno uživala na svojem vjenčanju, slušajući komentare kako je on „mnogo zgodniji“ od nje (*Je l' krasan momak? Je l' krasan? Pa crknite, ja sam se ružna za njega udala!*), na prvi znak obnovljenoga povjerenja s partnerom prasnut će u dječje vedar i prostodušan smijeh i odjednom ćemo vidjeti kako sva ta njezina agresija zapravo brani unutarnju vedrinu i integritet i srdačnost koji bi u suprotnom slučaju, odnosno u nedostatku borbenosti, odavno bili pregaženi.

Agresija je, dakle, u ovoj predstavi posljedica ne samo muževe othellovske epizode, nego i pretrpljenog nasilja u obitelji koja na figuru majke-i-supruge hladnokrvno prebacuje sve uistinu zahtjevne poslove održavanja domaćinstva. Socijalni ugovor 'podrazumijeva' da se ta vrsta eksploatacija trpi šutke i stoički prihvaća. Linda Begonja jasno nam daje do znanja da je taj zamišljeni ugovor *lažan*. Manipulativan. Nasilan. I da se žena unutar takvog sustava mora *i sama* zaštititi; ne samo puštati da se rintanje za obitelj smjenjuje s manjkom poštovanja iste te obitelji.

Glumački, Linda Begonja to provodi eks-presivnim fizičkim akcijama i pojačano ogrubjelim, nerijetko i monotonim glasom broskog kapetana koji izdaje zapovijedi kad god ne steže kormilo kuće svojim rukama. Prema kraju predstave, međutim, dopušta nam i da vidimo moćnu, toplu i vrlo povjerljivu djevojčicu koja i dalje postoji iza paravana 'velike kormilarice' kućanstva. Ona će prije razbiti prozore i srušiti zidove nego dopustiti da je ponize. Da, ona ima svoj *bravado*, ali ne u smislu razmetljivosti i ženske varijante mačizma, nego spremnosti da ni u jednoj situaciji ne bude puki objekt obiteljskog iskorištavanja. Na kraju predstave njezin glas je živ, dinamičan, prisan. Prošao je transformaciju iz sputanog 'duha u boci' do oslobođenog svjedoka.

Je li tako Rosu vidio dramatičar Eduardo de Filippo? Posve nebitno. Važno je da

Linda Begonja unutarnjom razradom svoje uloge nosi kompletnu Kerempuhovu predstavu, problematizirajući (ne)poštovanje koje prema ženskoj radnoj snazi iskazuju članovi obitelji. Nijednog drugog razloga za igranje ovog teksta ionako nema.

### III.

#### **Čin je sam po sebi okrutan. Kazalište se mora obnoviti na principu drastične akcije dovedene do svoje krajnje konzekvence.**

ANTONIN ARTAUD, „Kazalište okrutnosti“

Ženska agresija u teatru još je od vremena *Medeje* smatrana nečim nečuveno opasnim i samim time – iz perspektive muških dramatičara – toliko prijestupničkim da je s jedne strane fascinantna, a s druge dovodi u pitanje cijeli društveni poredak, zbog čega je treba ili zabraniti ili strogo kontrolirati i obuzdati. U stvarnom svijetu, ženska agresija je jednako zdrava i korisna kao i muška agresija. Ona nema samo konotacije povređivanja drugih nego i jakog uspostavljanja, zatim i čuvanja vlastitih granica. Otvorenog pokazivanja ljutnje. Napada i obrane. Otkrivanja pasije. Zastupanja svojega stajališta mimo signala da bismo se trebali složiti s većinom. Zanimljivo je da autorski pristup glumi Linde Begonje ne zazire ni od toga da odvrne svoju fizičku, ni od toga da otpusti svoju mentalnu i emocionalnu žestinu. U vrlo različitim ulogama seksualne radnice (*Karamazovi*) i ugledne trgovčeve supruge (*Subota, nedjelja i ponedjeljak*) glumački je demonstrirano koliko je moć kršenja socijalnoga stereotipa dinamična i fluktuirajuća, ali i konstitutivna za opstanak dramske heroine. Begonja ni u jednom trenutku ne gubi toplinu; ne postaje 'bager' agresije, nego osobnost koja ne pristaje na degradaciju. Pitam se je li Artaud, koji se toliko zalagao za *teatar okrutnosti*, ikad uspio na sličan se način usprotiviti svojim medicinskim i socijalnim mučiteljima?



I je li društvena uloga sama po sebi nasilje, pri čemu nam glumci pokazuju do koje je mjere potrebno oljuštiti s nje brojne slojeve samorazumljivosti i pozlate, kako bismo je sagledali bez i trunčice sentimentalnosti? Linda Begonja ima nešto neobično izravno u načinu na koji gradi svoje glumačke izvedbe, što se ponovno lako može zamijeniti za agresiju, iako je u pitanju zdrava neposrednost. U ovom mi je tekstu bilo važno pokazati koliko se temeljne ljudske kvalitete samopoštovanja, prava na vlastiti izbor i prava na obiteljsko uvažavanje počinju percipirati kao 'ostvarive' tek kad ih odigra glumica poput Linde Begonje, sigurna u svoje potrebe i granice. Glumačko autorstvo, dakle, nikad nije samo rad na individualnoj ulozi, nego i rad na preoblikovanju društvenosti. Jednako tako, tek kad glumica odvrne ventile konstruktivne ženske agresije, postaje vidljivo da nam je ona jednako tako potrebna kao i muške varijante samosvijesti i prodornosti. Čak je i prema samom autorstvu na sceni potrebno izgraditi veću borbenost, imunu na ograničenja koja na glumce postavljaju režijske i dramaturgijske vokacije. U pošteno ispregovaranom kreativnom kontekstu, sva scenska autorstva ravnopravno surađuju i uče jedna od drugih. Što uistinu vrijedi i za rad Linde Begonje – u dva ovdje opisana kazališna primjera pratili smo izvedbe apartnih protagonistica vrlo jakog autorskog obola, ali i glumu vrlo solidarne članice dvaju uigranih i kvalitetnih umjetničkih ansambala. Time stižemo do zaključka da autorstvo ne ometa zajedništvo. Naprotiv, što više glumačke samosvijesti, to je i predstava značajniji bogatija. Autorski emancipirani glumica i glumac svakako ostaju na prvim linijama njezina avangardizma. Što je i još jedan od razloga zašto nam treba i glumačko, a ne samo redateljsko, dramaturško, scenografsko, kostimografsko i glazbeno autorstvo: glumica je točka od koje počinje *mišljenje društvenih ponašanja*, koja nikad nisu dovršena i stabilizirana. Naprotiv, mnoge izvedbe koje su najprije bile moguće samo u glumačkoj izvedbi, poslije postaju normativne, socijalno uvježbane, prenaučene. Odgovornost za društvene promjene stoga ostaje upravo na glumičinu autorstvu.





Marko Makovičić, Linda Begonja, Hrvoje Kečkeš, Branka Trlin, Anita Matić Delić, Matija Šakoronja, Josipa Anković foto: Luka Dubroja