

NATAŠA GOVEDIĆ

GLUMAČKO AUTORSTVO:

zlikovci Ozrena Grabarića

Zlikovci moraju imati sposobnost transformiranja svijeta oko sebe isključivo svojom voljom. I moraju se odlikovati osobitom vrstom reaktivne i adaptacijske inteligencije, koja im treba da uvijek mogu izabrati alternativni način postizanja svog cilja, kao što im treba i za obranu njihovih interesa ili borbu za vlastitu agendu.

ENRIQUE CÁMARA ARENAS (2011: 7)

Prijelomne dramske uloge Ozrena Grabarića uključuju glumački uvid u psihotična stanja kao vruće gejzire i pojedinačne i kolektivne kritike društva, kao što i svaki od odigranih zlikovaca donosi sa sobom i komentar na račun svojevrzne slobode u zločinu, slobode kao zločina, zločina kao slobode. Prihvatajući autorski rizik istraživanja duševnih bolesti, Grabarić kao da se slaže s uvidima antipsi-

hijatrije, posebno Ronalda Davida Lainga, u čijem opisu psihotičnog jastva stoji duboka 'glumstvenost'. Laing (1990: 69): "Umjesto da bude vjerno svojoj jezgri, tijelo [psihotične osobe] osjeća da nema svoje stabilno jastvo, odmaknuto je od njega, rastjelovljeno (...). Ono postaje promatrač svega što tijelo može činiti, ali ničemu se u potpunosti ne prepušta. Funkcija tog tijela je promatra-



> J. W. Goethe: (PRA) FAUST, Beogradsko dramsko pozorište, red. Boris Liješević, 2023. foto: Dragana Udovičić

nje, kontrola i kritičnost prema svemu što tijelo proživljava i čini. Istovremeno, rastjelovljeno tijelo je hipersvjesno.” Ovaj opis pokriva i niz rola zlikovaca u maestralnoj Grabarićevoj glumačkoj izvedbi. Primjerice, lik Gogoljeva naratora iz predstave *Dnevnik jednog luđaka* u režiji Marjana Nećaka, baš kao i majstora ceremonije u predstavi *Hinkemann* Igora Vuka Torbice, svakako Artura Uija iz Brechtove drame *Zadrživi uspon Artura Uija* redateljice Lenke Udovički, kao i uloge

Grabarićevih zlikovaca kojima ćemo se baviti u ovom tekstu: kralja Gordogana iz istoimene Ivšićeve drame u recentnoj režiji Renea Medveška te Mefista iz *Pra(Fausta)*, predstave redatelja Borisa Liješevića.

Grabarić ističe opuštenost, nesputanost zlikovaca u pozicijama moći.

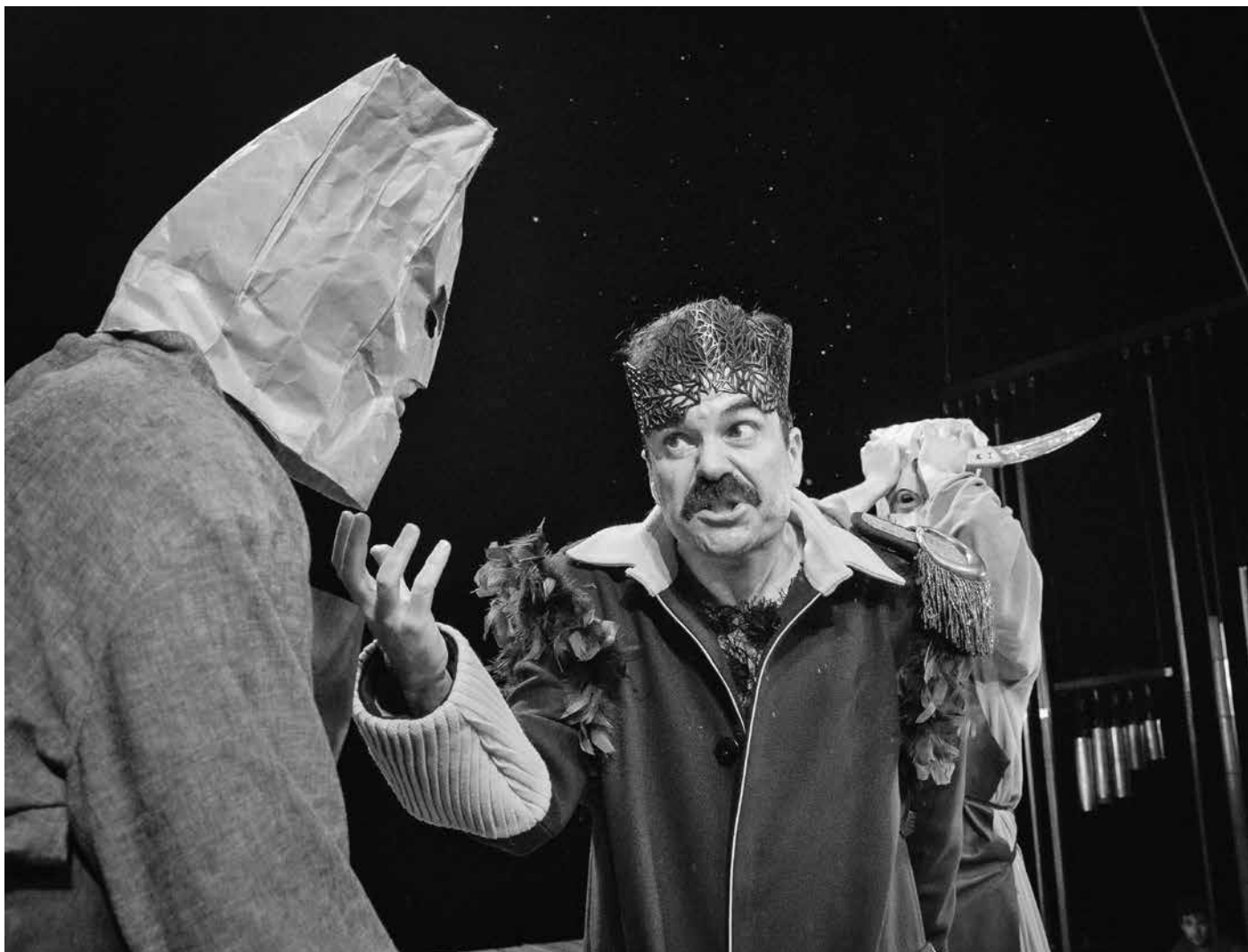
Oni su ljudi u kućnim ogrtačima, haljetcima, trenirkama.

Jednako tako, ljudi s malim pokretnim garderobama, *ulogama* na vješalicama, tako da se lako mogu presvući u neku drugu osobu. Uloga je kaput u kolekciji: zbaciva i relativna, ali u trenutku odijevanja: izabrana točno po mjeri situacije. Uskoro će se poslužiti nekom drugom. Uvijek postoji rezerva. Uloga/kostim odigrana je srčano, ali s malim ironičnim odmakom. Maska je za zlikovce – barem u Grabarićevoj izvedbi – oslobađajuća, ali i neobvezujuća. Ona nam predstavlja brojne društvene uniforme, za koje vrlo brzo shvaćamo da mogu biti *s lakoćom* navučene i svučene: hijerarhija je labava, razglobljena, možda čak i napuštena. U slučaju Grabarićeve Mefista, nižu se role Charlieja Chaplina (komičara karakterističnoga gegajućeg hoda koji vrti svojim štapom), psa (koji simulira docilnost pred Faustom, ali zapravo ga ugrize za prst da bi dobio potpis krvlju), Don Quijotea (tekst o vitezu Grabarić izgovara na španjolskom), hipika u živim bojama šezdesetih godina 20. stoljeća, orgijastičnog Micka Jaggera u izvedbi pjesme *Sympathy for the Devil* Rolling Stonesa. Svaka od tih transformacija veoma je šarmantna jer glumac u njoj uživa, ali ujedno je i autorsko proširenje opsega uloge, jer njome Mefisto postaje 'lavina' transformacija, dakle ne samo duh nijekanja nego i duh stalne preobrazbe, putovanja kroz imaginaciju mnogih epoha, poigravanja s pozicijom 'besmrtnosti' same glume.

Nije dakle teško odgovoriti na pitanje zašto nam je taj Mefisto tako *simpatičan*. On osporava klasičnu ljudsku 'samo-ozbiljnost'; shvaćanje sebe kao alfe i omega svemira; zaglavljenost u tvrdo i čvrsto omeđeno jastvo. Je li taj Grabarićev Mefisto – kako je to recimo postavio i Klaus Mann u svojem romanu *Mefisto* (1936.) – zapravo glumac? Osoba toliko ambiciozna u preuzimanju društvenih i kazališnih uloga da neće ni pred čime prezati da ih zgrabi i zadrži? U režiji Borisa Liješevića i izvedbi Ozrena Grabarića, Mefisto je veoma srdačna i ljubopitljiva glumačka osobnost, s velikim osmijehom na licu, u stal-

nom savezništvu s publikom. Mefisto koji ne hlepi ni za kakvom posebnom moći, osim onom koja zadržava pravo na svoju ironijsku distancu. Ne zanima njega nikakav bijedni Faust; zanima ga *igra* sa smrtnikom koji je slučajno privukao Božju pozornost. Možda i zato da dokaže da nije samo on, Lucifer/Mefisto, izgubio Božju milost, nego se to može dogoditi i svakome drugome. Grabarić dakle igra Mefista bez osobnog interesa za mučniji Faustova lika. Njemu je Faust pomalo smiješan starčić koji pokušava izživjeti svoje seksualne frustracije. *Bedak*. Nikako ne ravnopravni sugovornik. I sva Grabarićeva presvlačenja tijekom predstave kao da nas vraćaju na temeljni manjak jastva mefistofelijanskog protagonista – on može biti *sve*, ali jednako tako i *ništa*. Glumačka transformacija je način da se isproba oboje. U tome je sačuvana i nemala zavodljivost kazališnog međuprostora: mjesta koje može propitati sve vrste fizičkih i metafizičkih realnosti.

Grabarić je taj prostor osvojio i igranjem Peera Gynta u istoimenoj *Gavellinoj* predstavi u režiji Aleksandra Popovskog: tamo je bio topli fantast koji impulzivno napušta svoj svijet, ali i neuništivi sanjar koji ga obnavlja svojim unutarnjim putovanjem i povratkom. O Peeru Gyntu bi se inače također moglo govoriti kao o vrsti zlikovca, upravo u smislu njegove logike da pobjegne od realnosti i da bude "samome sebi dosta", kako veli autor drame Henrik Ibsen. Ali Grabarićev Gynt predstavio nam se kao suvereni, nepokolebljivi princip mašte, istraživanja, otkrivanja – zbog čega ga ne možemo lako podvesti pod zlikovačko prazno jastvo, pod samodovoljnost i samoživost. Na Ibsenovu primjeru vidimo da zajednica *proglašava zlikovcem* najmaštovitiju osobu, čija drzovitost u "budnom sanjanju" uznemirava prečvrste granice uvriježenoga raščaranog svakodnevlja. Tako buntovnik postaje izopćenik, što u Grabarićevoj interpretaciji znači provokator koji nikad nije izgubio slast bajkovitog pripovijedanja, povjerenja u priču kao motor čudesnosti. Jezgri hedonizam užitka u



> Radovan Ivšić: KRALJ GORDOGAN, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, red. Rene Medvešek, 2024., foto: Marko Ercegović

jeziku koji je moćniji od stvarnosti pamtimo kao glavno obilježje Grabarićeva tumačenja Peera Gynta.

Baveći se tragikom u umjetnosti, Friedrich Schiller napisao je da postoji nešto neodoljivo **u dopuštenju** koje si zlikovci uzimaju: oni najozbiljnije vjeruju da imaju pravo na sve poteze, kao i na sve uloge, doslovce na

sve što poželev, kao da su 'iznad' stroge kontrole uloga u društvenim kontekstima. Na goloj pozornici Liješevićeve predstave, Faust (Svetozar Cvetković) kao rob staračke gorčine i nezadovoljstva uopće nije zanimljiv. Koprca se u posljednjem proplamsaju staračkoga libida. Zanimljiv je Mefisto: figura posrednika između svjetova i vrijednosti. Savršene dikcije, postojano usmjeren prema tome da

blago ismije koprcanje ljudske megalomanije tako što je neprestano pobuđuje i izaziva. Njegova 'bezbržnost' zbog smrti Gretine majke, brata i djeteta potvrđuje da je za njega ljudski život samo mala farsa, u kojoj ne prepoznaje ničije stvarne emocije, a posebno ne stvarnu bol. Rastjelovljen je od njih – i upravo ta rastjelovljenost stvara zlikovčev osjećaj svemoći. Laing (1990: 75) o psihotičnim protagonistima: "Takva shizoidna osoba s jedne strane nastoji biti svemoćna, brinući se samo o vlastitim interesima, izbjegavajući kreativni aspekt odnosa s drugima, kao i vrste odnosa koje bi ga približile drugim ljudima ili vanjskom svijetu. Čini se da on, na jedan nerealan i nemoguć način, sobom želi obuhvatiti ili čak želi biti sve osobe."

I u roli kralja Gordogana, dakle masovnog ubojice i mučitelja ljudi, Grabarić je ponovno podrugljivac kojemu polazi za rukom *osvojiti* publiku – i progutati sva ljudska tijela koja se nađu na putu njegovu dramski zadanom vlastohleplju. Tekst Radovana Ivšića nalaže da se uloga Gordogana misli iz tradicije mračne bajke, iz Kafke i Harmsa, dakle da u ludilu jezika čujemo i ludilo svega što se jezikom uspostavlja i pokreće. Ponovno, Grabarićev je Gordogan nasilnik koji se *smiješi i smiješi, pa ipak je hulja* (kako veli Shakespeareov Hamlet opisujući Klaudija u petom prizoru prvog čina svoje tragedije). Ima *šlifa*, takta, pa i neke neobične socijalne srdačnosti. Fasada Grabarića kao Gordogana – nesumnjivog zlikovca i ubojice – uvijek je ljubazna, dobrotivo zagledana u sugovornika, s tek blago dignutim obrvama kad ga nešto iznenadi, a ako slučajno primijeti da od nečijega imetka može imati koristi, ovaj će Gordogan istoga trena posegnuti za oružjem i usmrтити svakoga čiji mu se plijen sviđi. Osmijeh, dakle, funkcionira kao da je u pitanju nasmiješena kobra. Pa ipak, unatoč njegovoj nesumnjivoj nasilnosti, publika 'navija' za Gordogana. Na vjerojatno sličan način na koji su američki glasači navijali za Trumpa, izabравši ga za predsjednika. Hajde, predsjedniče, da vidimo koliko je velika ta tvoja samosvijest,

kao da veli gledalište. I dokle možeš otići u bezobzirnosti? Samoljublju? Grabarićev odgovor: Gordogan nema granica. U jednom trenu ubija, u drugom trenu je vedra plesačica flamenka. Zločin na njemu ne ostavlja nikakva traga. Kao da ubija muhe, a ne ljude (što je ponovno Shakespeareov opis zlikovca, sada iz *Tita Andronika*). Kad ubojica pobije sve oko sebe, postane mu malo dosadno, ali čak ni to nije razlog za ozbiljniju zabrinutost. Savjesti jednostavno *nema*. Na njezinu mjestu je potreba preotimanja svega što bilo tko posjeduje. Gordoganova praznina je tako velika da doslovce usisava svijet u sebe, kao crna rupa. Opet prema R. D. Laingu (1990: 77): "Shizoidna osoba njeguje samo depersonalizirane odnose, vidi samo fantome vlastite fantazije." Ima i želju za stvarima, za materijalnim posjedovanjem. Jer zapravo je sve za Gordogana samo objekt vrlo kratkotrajne i ubojite 'zabave'. Glumački je veoma zahtjevno odigrati tu vrstu bezobzirnosti a da se ne upadne u karikaturu. Grabarić i kao Mefisto i kao Gordogan dobro pazi da ne prijeđe u puko zabavljanje publike klaustrerijom. Kad želi istaknuti koliko je vrag pogrešno percipiran, karikaturiziran, naglo počne šepati. A onda se opet vrati na spretne noge u crvenim tenisicama i pokazuje nam koliko je njegov posao gipkog izmicanja stereotipima daleko od ideje 'čudovišta', kentaura, nekoga koga bismo se uplašili u mračnoj uličici. Baš naprotiv! Ovom bismo Mefistu rado pomogli, dali svoj broj mobitela, otpratili ga kamo treba. Toliko je ugađen. A i kao Gordogan dobiva mnogo više naklonosti nego što bismo očekivali od tiranskog manijaka na političkom vrhu. Jer i kao Gordogan razumije da se ljudima ne može manipulirati samo iz grubosti. Naprotiv: umiljato janje dvije majke siše, a onda i pretvori u janjetinu, ako osjeti da je 'mametina' vrsta ručka za koji je danas raspoložen. Glumački, naglašena je podrugljivost prema bilo kakvoj ideji zakona, reda, obzirnosti.

Pretjeruje li onda glumac? Navija li za Gordogana? Prevodi li 'zlikovstvo' u (pre)

lake note trgovačke slatkorječnosti i klaunske satire? Ne bih rekla. U *Mefistu*, Grabarić će ispod glasa i gnjevnog tona promrmljati prema publici: “Grabite što god hoćete, samo po miloj volji, sladite se, ne cifrajte se, navalite...” Nije li to ono radi čega trebamo vruga? Da skinemo sa sebe odgovornost za smrtnu grijehe, posebno onaj pohlepe? Za sve će biti kriv Mefisto, ne mi. Publika ne misli o Faustu kao o zlikovcu, iako je on u Goetheovu tekstu opasan u mnogo većoj mjeri od dijabolički ljubaznog Mefista. I kao Gordogan i kao Mefisto, Ozren Grabarić je svjestan da je prijestupnost karizmatična, ona je perverzna vrsta hrabrosti u kojoj ljudi uživaju čak i onda kad gazi zakon i pristojnost, kao što će zavodljiva aura želje za prijestupom ljude bez previše karaktera natjerati i u zločin (kako vidimo na primjeru Margarete). Samo postaviš zamku našem beskrajnom apetitu i žrtva Mefista je već tu. Strategija zlikovaca je ionako pretvaranje da svojoj žrtvi nude fantastično privlačnu mogućnost, a to što si ti naivan i ne znaš prepoznati podvalu, smatraju da nije njihov problem. Isto vrijedi i za rolu Gordogana: zašto ga itko sluša? Zašto mu podanici nakon prvog ubojstva nisu stali na kraj? Je li samouvjerenost zlostavljača toliko hipnotična da joj se nitko ne zna oduprijeti? Vitez zaboravi zašto je ono svratio u Gordoganovu zemlju, a svi ostali su ionako ili pokoreni ili mrtvi... Strašna je ta samoživost koju Ivšić ispisuje kao kraljevski, predatorski princip – a dodatno je strašno i što mnogi ljudi misle da se zlostavljača jednostavno ‘ne može’ zaustaviti. Gledajući Medveškovu verziju *Kralja Gordogana* u zagrebačkom HNK-u, imam dojam da nije kritiziran samo glavni lik masovnog ubojice, nego i svi likovi koji ga okružuju i koji mu se bez imalo dvojbi podvrgavaju.

Zanimljivo je i da u obje predstave kojima se ovdje pobliže bavimo, Medveškovu *Gordoganu* i Liješevićevu *Mefistu*, Grabarić uspostavlja glumački kôd apartan od ostatka uprizorenja. Recimo, u Liješevićevoj predstavi lik Fausta u izvedbi Svetozara

Cvetkovića neprestano istupa iz uloge i obraća nam se kao komentator Goetheova teksta (“Evo danas malo radimo Predgovor koji je Goethe napisao za svoju prvu verziju teksta...”), a i drugi likovi u predstavi ekstemporiraju. Objašnjavaju dramaturške i redateljske odluke, upozoravaju na probleme u predlošku iz glumačke perspektive i slično. Tome nasuprot, Grabarić ne pušta zamišljenu granicu svoje *vragolije* i ne pokušava nam reći koliko je ‘stvaran’ ili ‘nestvaran’ kao Božji glasnik tamne provenijencije. Igra s publikom jaka je ako povjerujemo u njegove ovlasti, a da ih on ne razbija ekstemporiranjem. To jest: Faust je možda i lik i lice, dok je Mefisto *duh* nijekanja, postojano i bez izleta u privatno glumačko jastvo.

I u *Kralju Gordoganu* Grabarić je ponovno apartan u odnosu na akustički, muzički osmišljen okvir predstave. Svi ostali glumci su i glazbenici, samo je Gordogan zainteresiraniji za tirkiznu boju oko vrata, negoli za perkusionističke instrumente na kojima svira ostatak ekipe. Kad god se pojavi na sceni, u pratnji svojih krvnika, slutimo da će provoditi egzekucije, a i da će to učiniti kao da je u pitanju serviranje sendviča uz čaj. Grabarićeva je apartnost, dakle, različita u navedene dvije predstave. U Ivšićevoj je ispod tankog sloja sverazorne zaigranosti vulgarnost uličnog nasilnika. U Liješevićevoj, Mefisto kao da proziva razne oblike ljudskog licemjerja, dakle zaista bismo imali osnovu nazvati ga gospodinom, ako bi se gospodstvo mjerilo prema tome koliko mu ‘smrdi’ sve osim autentičnosti.

Gordogan je svojevrсни ‘gordogad’, terorist egoizma, dok je Mefisto oblik ljudske savjesti – ponekad i izravan test savjesti. U oba slučaja, Grabarić pogledom i držanjem uspostavlja konspirativnost s publikom. Mogli bismo reći i da igra tako da publiku tretira kao insajdera svoje igre. To je pozicija na koju gledatelji brzo i naklono reaguju, često zaboravljajući da igra zlikovce.



> Radovan Ivšić: KRALJ GORDOGAN, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, red. Rene Medvešek, 2024., foto: Marko Ercegović

Ni za Gordogana ni za Mefista nikad ne saznamo kako su točno postali zlikovci. Jer kad bismo saznali njihovu formativnu priču o stizanju do mjesta neobuzdane (gotovo osvetničke) moći, ti bi se likovi mogli opasno približiti tome da postanu heroji: nositelji svečane spomenice osobne traume, koja je vjerojatno kriva i zaslužna za nečiji status unutarnjeg nepripadanja. S time da Ozren Grabarić itekako pazi da negativac ili antagonist ne bude samo sjena (suprotnost) protagonista, nego i vrlo snažna scenska prisutnost užitka u destrukciji. Za Gordogana, užitek donosi zloraba moći; kao da je svaki njegov potez nova vrsta uzurpacije. Za Mefista, užitek je u promjenama identiteta, izbjegavanju mogućnosti da se igra brzog navlačenja i smicanja maski ikad stabilizira. Ali taj je užitek upravo ono što najviše uznemiruje u obje predstave. Jer gledajući Grabarića

u izvedbama zlikovaca, imamo osjećaj kao da sjedimo u autobusu koji vozi osoba koja bi mogla namjerno sletjeti s ceste i skršiti i vozilo i nas, samo tako, iz dosade, iz sporta, da vidi kako će sve odletjeti u paramparčad. Utoliko je riječ i o ulogama čiji je šarm vrlo mračan. Zlikovci nisu samo Jokeri ili Lude. Njihova razvojna linija na sceni dovodi do posvemašnjega kraha odgovornosti za likove oko njih. Drugačije rečeno, koliko god da se divimo njihovoj sposobnosti da ostvare sve svoje ambicije bez ikakvih inhibicija ili unutarnjih kočnica ili kolebanja, toliko i strepimo od smrtonosne hladnoće te beskrupulozne usmjerenosti. I Grabarić zaista u obje uloge zadržava nešto od elegantnog morskog psa u potrazi za plijenom. Sam plijen ili stizanje na cilj postaje jalovo: zlikovac nikad ne uspijeva uživati u svojoj pobjedi. Kako veli Laing (1990: 83), psihotično jastvo “toliko se boji

da mu ovako i onako ništa neće biti dano da zato odabire sve što može ukrasti za sebe". Kao što znamo i iz primjera Shakespeareova *Macbetha*, uzurpatoru prijestolja ukradeno nikad ne donosi smireni osjećaj postignuća. Ni Mefistu osvojena Faustova duša neće bitno promijeniti bilancu besmrtnosti osamljenosti, kao što ni Gordoganu pokradeno kraljevstvo i poubijani podanici neće utažiti apetit, volju za moć. Ta volja za moć je, naime, puka fantazma. Laing (1990: 84): "Što je veća fantastična onipotencija i što se slobodnije ponaša psihotično jastvo, to postaje slabije, bespomoćnije i poraženije u realnosti. Iluzija onipotencije i slobode može biti održana isključivo unutar 'magičnog kruga' vlastite zatvorene fantazije." U dva primjera Grabarićeve interpretacije toga samoživog kruga koji oko sebe šire Mefisto i Gordogan, u prilici smo vidjeti koliko je glumačko autorstvo ne samo analitički točno u sondiranju zlikovca, nego i koliko kompleksnih etičkih pitanja otvara o želji gledatelja da preko dijaboličkih figura iskušaju mogućnosti kolapsa granica obzirnosti.

Glumac, dakle, 'nosi' mnogo više od uloge: teret kolektivne fantazme o razorno svemoćnom jastvu, u kojem Grabarić pronalazi i užeglumstvene transformacije i tragične i kritične i višestruko ambivalentne točke projekta megalomanije, ali kao da se najviše oslanja na Pasternakovu pjesmu *Mefistofeles*, gdje zlikovac odzvanja smijehom zbog toga što je i dalje *potreban* svojim publikama – makar i kao san o neobuzdanosti. Ili, da se podsjetimo na Goetheov tekst, Mefisto se predstavlja kao "dio one sile koja vječno želi zlo, a vječno čini dobro". I Grabarić je autorstvom glumačkih persona nedvojbeno dorastao tom *nečuvenom* alkemijskom procesu iz opisa mefistovskog zadatka. Dapače, on ga čuje kao poziv na uvažavanje istinitosti mašte, fantazije kao najdubljeg dokumenta o nama. Čak i kad je fantazija destruktivna ili autodestruktivna, Grabarić joj poklanja glumačko povjerenje. U intervjuu za Plural.ba ([https://plural.ba/ozren-grabaric-da-je-zlo-](https://plural.ba/ozren-grabaric-da-je-zlo-odbojno-ne-bi-ga-bilo/)

[odbojno-ne-bi-ga-bilo/](https://plural.ba/ozren-grabaric-da-je-zlo-odbojno-ne-bi-ga-bilo/)) Grabarić o svojem Mefistu kaže: "Jer da je zlo odbojno, ne bi ga bilo. Budući da je toliko zabavno i zamamno, ima ga toliko na svijetu." I u tome se vidi jedan od glavnih načela Grabarićeve glume – ona nije moraliziranje o granicama dobra i zla, nego svijest o tome da čak i pokraj najtvrdih linija podjela sigurno raste i neki 'onkrajni' drač, čijom se nesvodivošću na ZA i PROTIV vrijedi baviti. Mekoća mašte dopušta da se ne damo fascinirati ni svecima ni zlikovcima, dapače da prepoznamo i njihove zajedničke točke. Istina je da Grabarić ponekad može zabrazditi u toliko jako stiliziranje lika zlikovca da ga pomiče prema groteski, kao u slučaju igranja Shakespeareova Rikarda Trećeg u režiji Aleksandra Popovskog. Ali čak je i tu zlikovac onaj tko pali radno svjetlo nad gledalištem i rasanjuje svoju publiku, osvajajući je drskošću vlastite socijalne imaginacije. Time se vraćamo na mogućnost da Grabarića kao glumca volimo zbog velikodušnosti i gorljivosti njegove mašte, kao i kozerije poigravanja ideologijama 'zatvorenih' i 'fiksni' društvenih uloga. On skače kroz prozor i ostaje u zraku, mašući nam i blago se osmijehujući. Akrobatska mašta. Autorstvo u imaginiranju onog najzaigranijeg u likovima i situacijama. I spremnost da sutra pasionirano krene *iznova* prema posve novom profiliranju dramskih spekulacija, jednako entuzijastično kao i u posljednjoj predstavi nad kojom se (zакratko, srećom samo zакratko) spustio zastor.

BIBLIOGRAFIJA

- Arenas, Enrique Cámara (2011). "Villains in Our Mind: A Psychological Approach to Literary and Filmic Villainy", iz *Villains and Villainy Embodiments of Evil in Literature, Popular Culture and Media*, ur. Anna Fahraeus Dikmen Yakali
Comoglu, New York: Rodopi
Laing, R. D. (1990). *The Divided Self*, London: Penguin