



UNA BAUER, AGATA JUNIKU, GORAN PAVLIĆ

Odsjek dramaturgije

Akademija dramske umjetnosti

Sveučilište u Zagrebu

[unabauer@gmail.com](mailto:unabauer@gmail.com)

[agata5@yahoo.com](mailto:agata5@yahoo.com)

[go.pavlic@gmail.com](mailto:go.pavlic@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-0404-8189>

 <https://orcid.org/0000-0002-2688-3644>

 <https://orcid.org/0000-0002-9991-8297>

## Reprezentacije manjinskog u suvremenom hrvatskom kazalištu i drami, trijalog: Una Bauer, Agata Juniku, Goran Pavlić

Representation of minorities in contemporary  
Croatian theatre and drama, a trialogue:  
Una Bauer, Agata Juniku, Goran Pavlić

**Sažetak:** Ovaj se trijalog bavi četirima predstavama koje su imale svoju premijeru na repertoarima zagrebačkih kazališta u sezoni 2017./2018.: *Govori glasnije* Bobe Jelčića, *Ciganin, ali najljepši* Ivice Buljana, *Ljudski glas* Bojana Đorđeva i *Bijeli bubrezi* Vedrane Klepice. Trijalog kombinira pitanja reprezentacije identiteta sa širom problematikom umjetničke „istine“ u kazalištu.

**Ključne riječi:** hrvatsko suvremeno kazalište, reprezentacija, iluzionizam, identitet

**Summary:** This trialogue focuses on four performances presented in Zagreb during 2017/2018 season: Jelčić's *Govori glasnije* (*Speak louder*), Buljan's *Ciganin, ali najljepši* (*The Gypsy, but the most beautiful*), Djordjev's *Ljudski glas* (*Human voice*) and Klepica's *Bijeli bubrezi* (*Rocky Mountain Oysters*). The trialogue combines the questions on identity representation with a wider issue of artistic "truth" in theater.

**Keywords:** Croatian contemporary theatre, representation, illusionism, identity

Ovaj rad, nastao kao dijalog troje autora, bavit će se predstavama *Govori glasnije* Bobe Jelčića<sup>1</sup>, *Ciganin, ali najljepši* Ivica Buljana<sup>2</sup>, *Ljudski glas* Bojana Djordjeva<sup>3</sup> i *Bijeli bubrezi* Vedrane Klepice<sup>4</sup>, pokušavajući istražiti i analizirati na koji način ove suvremene predstave iz sezone 2017./2018. u Zagrebu predstavljaju poziciju različitih manjinskih identiteta u Hrvatskoj u napetosti između onoga što, uvjetno rečeno, nazivamo fikcijom, i onoga što, jednako tako uvjetno, nazivamo stvarnošću.

**Una:** „Pa ima vas i u Vladi“, odgovorio je muški glas na pitanje glumice Jadranke Đokić koja glumi lik Jadranke Đokić koja je, pak, u ulozi Branke: „Ima li mjesta za osobu druge nacionalnosti u Hrvatskoj?“ izgovorila u publiku. Branka je Srpkinja, a moguće je da je i Jadranka Đokić Srpkinja, čak bi i Jadranka Đokić u ulozi Jadranke Đokić isto mogla biti Srpkinja, pa bi tako lik Branke mogao biti trostruka Srpkinja, u skladu s monologom o luku iz *Peer Gynta* (Ibsen 1981: 91), u kojem možda nema središta, ali je svaki sloj koji se skida srpski. Bobo Jelčić ne voli da ga se zove hiperrealistom<sup>5</sup>, međutim, ako umjesto riječi realizam upotrijebimo iluzionizam<sup>6</sup>, bit ćemo bliže specifičnoj iluziji stvarnosti s kojom se Jelčić poigrava na sceni, pa i afektivnim reakcijama koje proizvodi kao što je generalni osjećaj nesigurnosti i nelagode<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Govori glasnije*, Kerempuh, Zagreb, autorski projekt Bobe Jelčića, premijera 25. ožujka 2018.

<sup>2</sup> *Ciganin, ali najljepši*, HNK, Zagreb, režija: Ivica Buljan, po istoimenom romanu Kristiana Novaka, dramaturgija: Ivor Martinić, premijera: 30. prosinca 2017.

<sup>3</sup> *Ljudski glas*, ZKM, Zagreb, režija: Bojan Djordjev, prema tekstovima Jeana Cocteaua, Paula B. Preciada i Chris Kraus, dramaturgija: Goran Ferčec, premijera: 18. veljače 2018.

<sup>4</sup> *Bijeli bubrezi*, &TD, Zagreb, režija: Vedrana Klepica, prema drami *Bijeli bubrezi* Vedrane Klepice, premijera: 11. travnja 2017.

<sup>5</sup> Kako sam kaže u *Razgovorima o novom kazalištu 2*, „[...] redateljski postupak očudivanja u glumcu bi trebao postići da je on istodobno ‚i tu i tamo‘, do kraja unesen u igru i njezin racionalni promatrač sa strane. [...] Moglo bi se čak s vremenom i više potencirati tu dvojakost u igri glumca, ne bi li se neke kritičare uvjerilo da se mi ne bavimo hiper-realizmom i dokumentarizmom“ (M. BLAŽEVIĆ: *Razgovori o novom kazalištu 2*. Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, 2007, s. 256).

<sup>6</sup> Iako se riječ „iluzionizam“ češće upotrebljava u vizualnim umjetnostima (vidi: N. CARROLL: *Anti-Illusionism in Modern and Postmodern Art*. „Leonardo“ 1998), pa i u analizi romana, njegova je upotreba u kazalištu također vrlo prikladna. Kao što piše William W. Holdheim u tekstu o Gideovim *Vatikanskim podrumima*, „Reprodukcija stvarnosti je optička iluzija“ (W.W. HOLDHEIM: *Gide's Caves du Vatican and the Illusionism of the Novel*. „MLN“ 1962, br. 77 (3), s. 300).

<sup>7</sup> Na jednoj od dviju izvedbi *Govori glasnije* kojoj sam prisustvovala, iza mene je sjedilo nekoliko ljudi koji su bili vrlo ozbiljno i vrlo glasno razočarani time što predstave, izgleda, neće biti, jer se pokvario zastor. Prošlo je sigurno 20-ak minuta prije nego što

Mogli bismo ipak reći da je ono što je različito kod Jelčićeve izvedbe realistične konvencije curenje preko rubova scene, tako da je i publika uključena u njegov hiperiluzionizam. U jednoj od uvodnih scena Jadranka Đokić nam objašnjava kako glumi lik Srпкиnje Branke koja je iz Bosne došla u Zagreb, jer je ostala bez posla. Upozorava nas i na to da prava Branka, sa svojom stvarnom pričom, uistinu sjedi u publici te je poziva na scenu i posuđuje od nje džemper kako bi djelovala autentičnije. Moglo bi se, uistinu, učiniti da je riječ o dokumentarističkom kazalištu, koje je doživjelo svoj procvat posljednjih dvadesetak godina u Europi. Kazalištu *svjedoka*, kazalištu *verbatim* iskaza<sup>8</sup>. Samo što Branka iz publike nije ona *stvarna* Branka, čija se priča razotkriva na sceni, stvarne Branke nema<sup>9</sup>. Razotkrivanje iluzije Jelčićeva je strategija proizvodnje iluzije, pa mi se čini da je izraz iluzionistički teatar ovdje prikladan. Iluzionistički teatar dokumentarizma.

Međutim, ono što nas zanima u kontekstu ovog rada jest kako to poigravanje s iluzijom sudjeluje u konstrukciji manjinskog identiteta pridošlice Srпкиnje, iz Bosne u Hrvatsku? Već je sam taj moment imigracije zanimljiv, odnosno odabir lika koji prethodno nije živio u Hrvatskoj, koji dolazi kao gost, kao netko manje-više nepozvan, tko je pomalo na smetnju, a i na teret drugima. Branka je došla bez posla, i prijatelji joj pomažu da se snađe. Čini se da Branka ne može sama. Ali istovremeno Branka nekako zauzima prostor, „sve kao da neće“, useljava se u sobu sina svojih prijatelja, mogli bismo čak reći da je *osvaja* i uvodi nered u neku ustaljenu životnu logiku jedne „pristojne“ hrvatske obitelji. Kao Schrödingerov imigrant iz *memeo-va*<sup>10</sup>, Branka je istovremeno došla ukrasti posao lokalnom stanovništvu, i ne raditi ništa na teret države. Pritom je Branka iste nacionalnosti kao i oni s kojima su Hrvati bili u ratu. Povrh svega, Branka je i boležljiva, stalno joj je nešto mučno, a boležljivost je jedna uistinu nezgodna stvar – ne možete bolesnog čovjeka izbaciti na ulicu. A bolesni čovjek nije, pak, sposoban ni odraditi predstavu, njega se stalno čeka, on nestaje sa scene. Kao trostru-

---

su se uvjerali da to što gledamo uistinu jest predstava, a ne pokušaj da se riješi problem prije nego što prava predstava počne. Moram priznati da me ta reakcija publike uistinu razveselila jer sam mislila da je ona u suvremenom kazalištu nemoguća, a i da je nemoguća s obzirom na dugotrajni rad Bobe Jelčića i upoznatost zagrebačke publike s njegovim umjetničkim strategijama. Međutim, istina je da je ovo prva Jelčićeva režija u Kerempuhu, a publika Kerempuha nije identična publici ZKM-a ili &TD-a.

<sup>8</sup> Vidi: Hammond i Steward 2008, McCormack 2018.

<sup>9</sup> Istina je isto tako, da je ta informacija nešto što se može saznati isključivo izvan-kazališno, odnosno Branka nije navedena u programskoj knjižici kao izvođačica. Jelčiću je očito stalo da o Branki mislimo kao o stvarnoj Branki, odnosno da nam programska knjižica ne daje jasni odgovor.

<sup>10</sup> Politička šala koja ukazuje na apsurdnost antiimigracijske retorike referirajući se na misaoni eksperiment poznat pod nazivom Schrödingerova mačka.

ka Srpkinja, Branka-Jadranka-Jadranka ostavlja svoje kolege glumce, Petru Svrtan, Nikšu Butijera, Marka Mrakovčića da se snalaze bez njenih replika. U tom je smislu trostruki srpski identitet „višestruko problematičan“, i kao glumac koji na cjedilu ostavlja svoje kolege i kao lik i kao privatna osoba, i kao osvajač, i kao bolesna osoba, i kao nezaposlena osoba i kao imigrant. Prilično je jasno, osobito s obzirom na to da sam predstavu pogledala dva puta, da je tekst fiksiran, i da je ovdje naravno riječ o „iluziji nesnalazjenja“, tobože bez odgovarajućih replika. Međutim, nesigurnost je proizvedena glumačkim sredstvima, i konstruirana je tako da bi se moglo misliti da bi mogla biti stvarnom – osobito u početku.

No, postupno, Marko (u ulozi Marka), Petra (u ulozi Petre) i Nikša (u ulozi Nikše), u očekivanju da se Branka vrati, izvode nešto što bismo mogli nazvati *prirodno prenatlaženim gestama*, koje su postale zaštitni znak Jelčićeva kazališta. Počinjući s nekom sitnom, logičnom kretnjom, oni je postupno povećavaju dovodeći je do apsurdna. Svatko razvija svoj hipertrofirani gestualni vokabular: kod Marka je riječ o opetovanom oblačenju majice, češkanju, potezanju hlača, poziranju. Nikšina suptilna koreografija završava saltom preko trosjeda, a Petra čisti nepostojeće mrvice i popravlja haljinu i frizuru. Ipak, čini se da u ovom slučaju likovi više nego je to uobičajeno za Jelčićeve projekte, postaju karikature samih sebe. Osobito je to očito, primjerice, kod Markova monologa o seksualnoj deprivaciji i frustraciji zbog koje je počeo naginjati u desno u svojim stavovima, ali primjetno je i kod Nikšine iritantne pasivne agresije, Petrina isforsiranog pomaganja ili krivljenja žrtve. Međutim, zanimljivo je da, iako je Brankin gestualni repertoar razvijen po istom principu hipertrofiranosti, on nikada ne prelazi u karikaturalnost ili parodiju same sebe, pa ni u zavođenje komikom. Branka ostaje Drugo. I da se vratim na uvodnu spontanu repliku iz publike, Branka je netko čiji su *i u Vladi*, milošću onih prvih, a ne zato što bi tamo trebali i pripadati, kao najveća nacionalna manjina.

**Goran:** Osvrnuo bih se na tezu kolegice Bauer, citiram: „ono što je različito kod Jelčićeve izvedbe realistične konvencije curenje [je] preko rubova scene, tako da je i publika uključena u njegov hiperiluzionizam“. Samo prekoračenje četvrtog zida u smislu adresiranja publike nije osobita inovacija<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Štoviše, moglo bi se reći da spada među stožerna mjesta postdramske poetike (v. H.-T. LEHMANN: *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd, Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004), iako su prvi, svjesno programatski nagovještaji tog prekoračenja artikulirani već kod dvojice antiaristotelovskih „misionara“, ujedno i najvećih inovatora prve polovice 20. st., Antonina Artauda i Bertolta Brechta (v. A. ARTAUD: *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb, Hrvatski centar ITI Unesco, 2000, B. BRECHT: *Dijalektika u teatru*. Beograd, Nolit, 1966).

jer kao režijsko, a i dramaturško rješenje postoji već poodavno, i to upravo kao instanca propitivanja realističke konvencije. Nešto kasnije to naglašava i Bauer, rekonstruirajući scenu iz uvodnog dijela predstave: „Moglo bi se, uistinu, učiniti da je riječ o dokumentarističkom kazalištu, koje je doživjelo svoj procvat posljednjih dvadesetak godina u Europi. Kazalištu *svjedoka*, kazalištu *verbatim* iskaza“, ali dojam je lažan jer i tobožnja svjedokinja dio je dramaturškog koncepta i kazališna profesionalka. Na temelju te činjenice, a referirajući na učestali recepcijski refleks u pogledu Jelčićeve poetike, Bauer poantira: „Razotkrivanje iluzije Jelčićeva je strategija proizvodnje iluzije, pa mi se čini da je izraz iluzionistički teatar ovdje prikladan. Iluzionistički teatar dokumentarizma“. Htio bih pažnju posvetiti konceptu „iluzije dokumentarizma“, koji, po mom sudu, jako dobro ocrtava strateško dramaturško opredjeljenje Bobe Jelčića, koje on svjesno i taktički odmjereno, promućurno već dvadesetak godina plasira kao svoj *trademark*.

Takva strategija građenja umjetničke pozicije posve je legitimna. Sud o njezinoj estetskoj uspješnosti na koncu daje kritika i publika, a obje su u slučaju Jelčić gotovo unisone. Njegova su djela prepoznata s obje strana, nagrađena na mnogim međunarodnim i domaćim festivalima i zadržavaju se dugo na repertoarima hrvatskih kazališta. Problematičan moment, koji se opetovano javlja i koji je vrijedno istaknuti, postojana je tendencija izbjegavanja rizika, odnosno ustrajavanje na svojevrsnoj *ziheraškoj dramaturgiji*. To *ziheraštvo*, kao generativni princip osebjnosti vlastite dramaturgije, Jelčić dosljedno, već godinama, sprovodi na formalnom ili estetskom i na političkom planu. Ovdje će, zbog ekonomike izlaganja, biti riječi samo o primjerima iz recentne predstave *Govori glasnije*.

Materijalizacija tog principa svodi se na dramaturšku odvažnost koja će provocirati konvenciju do one točke kad izvedbena koncepcija dođe do trenutka pucanja, odnosno kad određeno, „provokativno“ rješenje zaprijeti da se otme kontroli naoko otvorene izvedbene situacije. U tom smislu Jelčić regresira na predavangardne<sup>12</sup> pozicije jer mu režijsko-dramaturška koherencija očito zauzima primat pred potencijalom otvorene i time neizvjesne semioze koju bi dosljedno sprovedena provokacija mogla prouzročiti.

U jednoj od izvedbi koju sam pohodio Branka (igra je Jadranka Đokić) obraća se publici emocionalno nabijenom tiradom koja pledira da bi u našim (hrvatskim) srcima trebalo biti mjesta i za druge. I kad nakon par uzastopnih ûpita dobije odgovor jedne gledateljice „naravno da ima, kako nema?! šta, jel Vi mislite da nema?“, Branka samo nastavi sa svojim naučenim replikama. Situacija je realnog dijaloga „preko četvrtog zida“ iznevjerena jer

<sup>12</sup> Vidi: R. GOLDBERG: *Performance: live art 1909 to the present*. New York, Harry N. ABRAMS, Inc., 1979 i C. INNES: *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London–New York, Routledge, 2005.

nikad nije ni bila sračunata kao moguća točka poetičke autorefleksije ili samopropitivanja. S druge strane, neprepoznavanje iluzije od strane gledateljice ne svjedoči o njezinoj naivnosti jer se diljem izvedbe u smjeru publike odašilju vrlo nedvosmisleni pseudointeraktivni impulsi. Drugim riječima, Jelčićev „iluzionistički teatar dokumentarizma“ uspješno manipulira ambivalentnostima komunikacijskih kodova i u tome barem dijelom leži razlog njegove dugogodišnje atraktivnosti za kritiku i publiku.

Takav „kratki spoj“ u komunikacijskom kanalu zamjetan je i na političkom planu predstave. Eksplicitno postavljena kao izazov političkoj diskriminaciji manjina, ovdje nacionalnih<sup>13</sup>, koja je vrlo djelatna društvena silnica u suvremenoj Hrvatskoj, predstava programatski problem reducira na emotivni plan. Iako režijski legitimna, takva gesta gotovo da jamči politički podbačaj. Ako je problem diskriminacije zaista stvar samo pronalaženja nešto mjesta u srcu za Druge, onda je njezino rješenje *new-agersko* otvaranje srdaca. Nema spomena javnih institucija – od vlade, parlamenta, obrazovnog sustava do HAZU-a ili Matice hrvatske koje generiraju nacionalističku isključivost jer je to jedina afektivna stavka u njihovu potpuno birokratiziranom programu. Kao i u slučaju fiktivnog dijaloga s publikom, i ovdje se posegne za važnim problemom, a perspektivu njegova rješavanja sreže se konsolidacijom otprije postojeće koncepcije koja faktički ne trpi propitivanje.

**Agata:** „Zajamčeni politički podbačaj“, o kojem ti, Gorane, pišeš, Jelčić je unaprijed ukalkulirao u ovu predstavu – kao uostalom i u sve svoje predstave (uključujući one s kojima se ‘proslavio’ – zbog inovativnog umjetničkog postupka i metode rada s glumcima – a koje je radio u koautorstvu s Natašom Rajković<sup>14</sup>). Budući da je ovo prva njegova predstava koja se barem po izboru teme može učiniti eksplicitno politički angažiranom, on već pri početku ironizira sam sebe kao redatelja, kao i svaku eventualnu percepciju svojeg teatra kao političnog: Marko, naime, u *intermezzu* u kojem ‘čekamo’ Jadranku da dođe k sebi i vrati se na scenu, izvodi podulji (auto)ironični monolog-žalopojku o tome kako se nadao da bi ova predstava mogla biti konačno primjer „mega-angažiranog hrvatskog političkog teatra“, koji će biti „mjesto ideološke političke konfrontacije“, i kako je dugo žudio za nečim takvim, ali, eto, sad kad su stvari krenule kako su krenule, pitanje je šta će od svega toga biti. „Pitanje“ kojem, dakako, unaprijed znamo odgovor: političkog teatra neće biti.

<sup>13</sup> O kulturalizaciji „nacije“ kao eminentno političke kategorije, v. E. BALIBAR, I. WALLERSTEIN: *Race, nation, class: ambiguous identities*. London–New York, Verso, 1991.

<sup>14</sup> Pritom mislim prije svega na dvije predstave producirane u zagrebačkom Teatru &TD – *Usporavanja* (1998.) i *Nesigurna priča* (1999.).

Neće ga biti, dodala bih, jer ga u kazalištu Kerempuh – onakvom kakvo pratim posljednjih 30 godina – možda (?) ni ne može biti<sup>15</sup>. Bivši dugogodišnji ravnatelj Duško Ljuština<sup>16</sup> inicirao je svojevrsne kozmetičke zaokrete, prije svega povremenim ugošćavanjem redatelja ‘naširoko poznatih’ po svom političkom angažmanu (npr. Eduard Miler, Paolo Magelli, ili u mlađoj generaciji Oliver Frljić), no nekako je uvijek ispalo da je u tim predstavama politički potencijal, ako ga je i bilo, spektakularno (kazališnim i/ili izvan-kazališnim) spektaklom ugušen. Kerempuh je po definiciji satiričko kazalište, ali po praksi kazalište bulevarske komedije, kojemu svrha ni nije da aktualno stanje ospori, već da ga – kroz filter blagog odmaka i smijeha – malo *uhvati u đir*, a potom abolira i restaurira. Njegova publika sastoji se, dominantno, od onih koji možda i primijete izvjesne anomalije u društvu, možda ih one čak i tište i nerviraju, ali im ne pada na pamet da agiraju, ili reagiraju. Oni dolaze u Kerempuh da se opuste i svemu tome, pa i sebi, dobro nasmiju. A ravnatelji te želje poštuju. Pozvani redatelji od kojih se u takvom kontekstu očekuje ‘mega-politički teatar’, unaprijed su osuđeni na propast. Čak i ako ponude ‘smrtno ozbiljnu temu’, ona se prima kao da je u komičnom registru, neovisno o autorovoj intenciji (poput npr. Frljića koji je u tom kazalištu u nekoliko navrata pokušavao inzistirati više na satiri nego na komediji).

Jelčić, za razliku od Frljića, nije ni gajio iluziju (ni namjeru) da će mu angažman uspjeti pa je svoj uobičajeni postupak – koji je Una definirala kao „iluzionistički teatar dokumentarizma“ – neopterećeno nadgradio elementima bulevarskog komičnog. Izvođači, doduše, u svim njegovim predstavama igraju tako da ‘samo što ne iskoče iz vlastite kože’ – što često proizvede i komični efekt, ali oni to rade tako prvenstveno s namjerom da prizovu sveopću neurozu (‘neurozu’ dramskog teksta – kao npr. u Čehovljevu *Galebu*, ili neurozu obiteljskog i društvenog konteksta – u tzv. autorskim predstavama). Ovdje, međutim, to pretjerivanje u gesti i iskazu konstruirano je primarno da bude komično. I da se gledatelji pritom prepoznaju kao „obiteljski ljudi, fini, osjećajni gadovi“ (citat iz predstave<sup>17</sup>) – u likovima dominantne hrvatske većine, koji se, eto, ‘stvarno iskreno’ pokušavajući pomoći Srpkinji Branki da riješi svoj problem, ipak stalno zapleću u vlastite („možda i veće“) probleme,

<sup>15</sup> U kontekstu ove diskusije, nije nevažno napomenuti da Satiričko kazalište Kerempuh nosi ovo ime od 1994. Naime, 1964. osnovano je kao Satirički kabaret Jazavac. Preimenovano je, pretpostavlja se, zbog reference na popularnu dramu *Jazavac pred sudom* srpskoga pisca Petra Kočića, koja je tadašnjem kulturno-političkom establišmentu bila neprihvatljiva. Petrica Kerempuh se, pa makar i Krležin, činio manje opasnim.

<sup>16</sup> Duško Ljuština upravljao je kazalištem od 1982. do 2017.

<sup>17</sup> Svi citati označeni dvostrukim navodnicima („“) u mojim su dionicama citati iz predstava (osim ako nije navedeno drugačije). Jednostrukim navodnicima (.) označavam one dijelove vlastitoga teksta koji impliciraju ironijski ili metaforički odmak.

predrasude i kvazirazumljive i argumentirane dileme na fonu premise „ali ipak zna se tko je prvi počeo“ ili „svatko tko je htio naći posao ga je i našao“.

Naime, mislim da se ova predstava više nego reprezentacijom manjinskog bavi reprezentacijom većinskog identiteta (pripadnici kojeg, očekivano, čine većinu u publici). No, da bi barem donekle doskočio zamci komičnog diskursa koji će gledatelju koji se prepoznao 'odriješiti grijehe' i poslati ga mirnog i rasterćenog kući, Jelčić ipak uvodi u predstavu i postupak kojim jasno i nedvosmisleno iskazuje svoju poziciju po pitanju teme: uz to što u nekoliko navrata pojedini izvođači, simbolično „istupajući“ ispred zavjese, tj. 'napuštajući mjesto izvedbe' onome što gledamo u predstavi kontrapunktiraju 'svoj stav' i pokušavaju ga prokomentirati s publikom (mada fingirano tj. 'fiksirano' i nespemno na pravu raspravu, u čemu se slažem s Goranom), u predstavi u jednom trenutku nestane svjetla, to jest nastane mrak. Poigravanje granicama kazališne konvencije u formi tzv. provale realnog u Jelčićevim je predstavama gotovo neizostavan postupak (npr. 'pad cuga' u predstavi *S druge strane*, ili, na početku ove predstave 'pokvarena zavjesa', ili izvođačica kojoj je 'pozlilo'), ali ovom prilikom, u mrklome mraku, slušamo o definiciji riječi 'mrak' i situacijama u kojima se ta riječ tehnički ili simbolički upotrebljava. Tehnički je to dakle situacija kada nestane struje, a simbolički – kaže nam glas – „mrak je i ova pjesma“: Potom, i dalje u mraku, slušamo hit *Dajem ti srce* iz 1992., u interpretaciji nacionalne estradne dive Doris Dragović: „Rodila sam tebi sina, isto k'o što od davnina rađale su majke za tebe (...) Dajem ti život, zemljo moja, i bit ću s tobom, u dobru i zlu, podijelit' s tobom sreću i tugu, Bog neka čuva moju Hrvatsku“.

Mali korak za povijest političkog kazališta, složit ćemo se. Ali, ovako jasnim i nedvosmislenim iskazom publici koja je *dala pamet na komediju*, kojim na par trenutaka brutalno upada u dominantni registar predstave, Jelčić ipak čini presedan – kako u okviru repertoara kazališta Kerempuh, a ništa manje važno, i u okviru vlastitog opusa. Ovo je, naime, prva predstava u kojoj Jelčić izravno komunicira svoj autorski stav spram neke političke teme.

**Una:** „Vuklo se prema njemu nešto četveronožno, puzavo, dolje po tlu, po neravnim pločama i klopalaro nekim golemim kopitima, oklopima, nekom strašnom mašinerijom. Kornjača koja govori. – Tu sam, gospodine, tu dolje, podno vaših nogu – stenjalo je biće na zemlji“ (Marinković 1988: 196). Nedavno sam, uoči premijere novog *Kiklopa* u Gaveli, u režiji Saše Anočića, nakon dvadesetak godina ponovo uzela u ruke Marinkovićevo djelo i naletjela na ovaj opis osobe s invaliditetom od kojeg bi bilo koji teoretičar studija invaliditeta mogao napraviti cijeli jednosemestralni kolegij. Ti se dijelovi ne pojavljuju u Anočićevoj postavci *Kiklopa*, međutim, mizoginija romana vjerno je reproducirana i na sceni. U britanskoj humorističnoj seriji *UpstartCrow* (Pero Shakespeareovo) posvećenoj Willu Shakespeareu, jedna od najuspješnijih



rekurzivnih šala bavi se time kako ženama nije dozvoljeno glumiti žene zato što *one to uistinu jesu*. Will i njegovi prijatelji okrutno se izruguju sa kćeri Willove londonske stanodavke, iznimno obrazovane djevojke koja želi postati glumica, pažljivo, dosljedno i opsesivno argumentirajući koliko je njena logika i filozofski i pravno i praktično *jednostavno* pogrešna. Kao jedan od ključnih dokaza njene nesposobnosti da glumi žene navode kako bi uistinu neprikladno izgledala s kokosovim ljuskama koje glume njene grudi *preko njenih pravih grudiju*. Također, glas bi joj zvučao čudno, a ne onako kako su navikli: ne bi zvučao kao glas muškarca koji imitira ženski glas. Uostalom, „kao što svi znaju“, protivno je zakonu da žena glumi ženu. Ova je šala višestruko uspješna ne samo zbog brojnih varijacija na temu, već prvenstveno zbog svoje bogate slojevitosti. S jedne su strane meta te šale duboko ukorijenjeni stereotipi o ženskoj iracionalnosti naspram muške logičke superiornosti, koja nam se ovdje ukazuje u upravo obrnutom svjetlu, razotkrivajući vlastitu povijesnu kontingenciju. Dok se oni smiju njoj, mi se smijemo njima. Ali šala tu ne prestaje, jer na površinu izvlači zanimljivu tenziju scenske iluzije – iluzija se kao stvarnost *proizvodi* kao posljedica nečije vještine i virtuoznosti. Što je dalje od istine a da se istinom pričinjava, to je vještina impresivnija. U tom je smislu odmak od istine nužan *da bi se umjetnička istina proizvela*. Danas nam se, zahvaljujući dugotrajnim feminističkim borbama, pitanja roda i spola ukazuju kao povijesno i sociološki uvjetovana i uvezana u konstelacije moći, pa nam se ovi apsurdni logički izvodi uistinu i ukazuju kao apsurdni. Ali recimo da umjesto o kćeri Willove stanodavke Kate razmišljamo o glumici s cerebralnom paralizom koja želi glumiti lik s cerebralnom paralizom: možda režisera koji bi oklijevao da joj da tu ulogu nećemo podvrgnuti takvom ruglu. Mogli bismo reći da se historijske kontingencije u ovom slučaju još nisu razotkrile kao takve, već nam se i dalje čine zdravorazumskima. Ukratko, nisam sigurna ni bi li takva šala bila dominantno prepoznata kao smiješna, odnosno nisam sigurna ne bi li se smatralo prihvatljivim pitati što je apsurdno u tome da se osobi s cerebralnom paralizom onemogućuje da bude glumica u profesionalnom kazalištu. Jedna od omiljenih prečica do Oskara često je upravo lik s invaliditetom, kao u slučaju Danijela Dayja Lewisa u *Mojem lijevom stopalu*, Dustina Hoffmana u *Kišnom čovjeku*, ili Eddieja Redmaynea u *Teoriji svega*. Po „zdravorazumskoj“ logici, netko tko je uistinu obolio od amiotrofične lateralne skleroze nema što glumiti lik koji je obolio od amiotrofične lateralne skleroze. A osobi bez nogu u jednom od najvećih hrvatskih romana svih vremena ima mjesta prvenstveno kao „nećem četveronožnom, puzavom“ i zastrašujućem, ali zato literarno *sočnom*.

Povodom intervjua za časopis *Oris* (Bauer 2018), razgovarala sam s Ivicom Buljanom o njegovu *Ciganinu*, specifično o pitanju „blackface“ odnosno „blackingup“, na koje se u europskom kontekstu već dugi niz godina gleda, u najmanju ruku, s neodobravanjem. U *Ciganinu* su i Livio Badurina i Go-

ran Navojec, fizički „obojani“ kako bi im koža djelovala tamnije. Osim toga, izvedbe pojedinih glumaca plesale su na granici sa stereotipizacijom, pa i karikaturom i izrugivanjem. Pitala sam ga također o tome je li razmišljao da uzme romske glumce da glume Rome jer, iako je gluma profesionalna proizvodnja iluzije, ona utječe na amatersku proizvodnju stvarnosti.

U hrvatskom medijskom prostoru vrlo je malo rasprava o prikazivanju invaliditeta, o *blackfaceu*, o rasizmu u umjetničkoj reprezentaciji. Nije, naravno, riječ o tome da je polje zasićeno političkom korektnošću, pa se umorilo od takvih rasprava, nego se čini da se one još nisu ni aktualizirale, a da ih se već pokušava diskreditirati kao sterilne i umjetnički problematične. Također, zanemarivi se broj ozbiljnih akademskih tekstova bavi pitanjem reprezentacije invaliditeta<sup>18</sup> ili *blackfacea*<sup>19</sup> i ta pitanja još uvijek ne figuriraju kao bitna u hrvatskom političkom univerzumu. Buljan je pažljivo odgovarao, stavio naglasak na kompleksnost pogona HNK, na to da uistinu jesu postojali pokušaji povezivanja s lokalnom romskom zajednicom u Međimurju, i da nije ni želio nekog tko bi glumio statista za političku korektnost. U njegovim odgovorima mi je ipak posebno bilo zanimljivo što je istaknuo da je savjetnik za romski jezik u *Ciganinu* Elvis Kralj ohrabrivao izvođače da budu još ekspresivniji u svojoj izvedbi, predlagao je da se još ekstremnije upuste u glumačke vratolomije. To nam pak otvara problem paradoksa povezanog uz tretman manjina – govoriti da je riječ o rasnoj karikaturi u izvedbi dovodi vas u poziciju da tvrdite da je određeni tip hladnoće i glumačke neutralnosti primjereniji pozornici od naglašenosti, eksplicitnosti i jačine. Naravno da su i percepcija toga što funkcionira kao kič, a što je autentično u glumi također socijalno-kulturološki uvjetovane, a pokušaj da se nekoga *štiti* opet implicira njegovu slabost, i vaš patronizirajući stav.

**Goran:** Proširio bih i problematizirao posljednju tezu kolegice Bauer. Procjena o tome što je kič, a što autentičan iskaz u okviru umjetnosti (kako glume, tako i režije ili u ovom slučaju dramatizacije romana), uvijek se naslanja na izvorniju ili ishodišnu ontološku neodlučnost: posreduje li umjetnost interpretaciju nekog „vanjskog“ fenomena i utoliko je prvenstveno lična artikulacija umjetnice ili je ona, da se poslužimo Rortyjevom sarkastično intoniranom, no primjereno nazvanom koncepcijom<sup>20</sup> – ogledalo prirode, neokaljano distorzijom subjektivizma autorice. U prvom slučaju djelo tre-

<sup>18</sup> O tome više u: D. LUKIĆ: *Uvod u primijenjeno kazalište*. Zagreb, Leykam International, 2016.

<sup>19</sup> Iznimka je, recimo, tekst B. PLEIĆ TOMIĆ: *Blackface u Hrvata*. 2014. <http://muf.com.hr/2014/11/11/blackface-u-hrvata/> [pristup: 28.05.2019].

<sup>20</sup> R. RORTY: *Philosophy and the mirror of nature*. New Jersey, Princeton University Press, 1979, pogotovo drugi dio, *Mirroring*.

tiramo bitno kao lični, etički i estetički stav autorice ili autorskog tima. U drugom slučaju iz djela govori istina sama. Teorijski doprinosi poststrukturalizma<sup>21</sup> opremili su nas poprilično razvijenom kritičkom aparaturom kojom možemo raskrinkati fingiranost druge pozicije. Stoga danas i bez teorijske pompe lako možemo prokazati drugu pretpostavku kao reakcionarni relikv muške, bijele, patrijarhalne, heteronormativne paradigme koja svoj identitet podlo podvaljuje pod krinkom univerzalnosti. I rijetko bi se tko, osim možda najkonzervativnijih kritičara, osokolio tvrditi kako je druga pozicija – ogledalo prirode – onaj pravi, legitimni rakurs sagledavanja umjetničkog djela. Prema dosadašnjem opusu i habitusu Buljana može se s visokom razinom pouzdanosti pretpostaviti kako on sigurno ne bi zagovarao tu poziciju.

Dosta objeda prema Novakovom predlošku, a i prema Buljanovoj predstavi, operiralo je na prvoj pretpostavci, i optužbe za suptilni ili manje suptilni rasizam i predložka i predstave odaslane su s nekoliko adresa, spočitavajući autorima nekorektan tretman i romskog pitanja i romskog identiteta. No, je li od kolegice Bauer natuknuta i naoko samorazumljiva opozicija kiča i autentične reprezentacije manjinskog Drugog tako neproblematična kao što na prvu zvuči? Odnosno, je li autentičnost reprezentacije apriori politički benignija od kiča? Ako evociramo Adornovu analizu žargona autentičnosti<sup>22</sup>, prisjetit ćemo se da je koncept autentičnosti često služio kao krinka najreakcionarnijih politika. Po analogiji, takvu mogućnost možemo domisliti i u polju umjetnosti. Mislim, npr., na hipotetski slučaj umjetničkog djela koje bi nominalno ispoštovalo sve trope korektnosti, a to ga opet ne bi činilo automatski politički progresivnim komadom. Čini mi se, naime, da se u prvu, danas uglavnom neupitnu koncepciju – umjetnosti kao distorzije, često provlači ontološko razumijevanje druge koncepcije – ogledala prirode. I onda u ovom konkretnom slučaju stilske figure kao što su *blackface* (sa svim svojim povijesno problematičnim bremenom), ili ekspresivna ekscenost čitavog romskog *gestusa* figuriraju kao iskaz neke dublje istine – npr. realno postojećeg, moguće neosviještenog rasizma autorâ, a ne segmenti jedne semiotičke cjeline koju je autorski tim višemjesečnim radom pokušao više ili manje uspješno sklopiti. Iako ovakva procjena može djelovati kao slabašan esteticistički, i utoliko prevaziđeni, ekskulpatorski pothvat, ambicija prijedloga u ovom konkretnom slučaju je puno skromnija: pokušajmo ne zapasti u fetiš autentičnosti kao jamac korektnog tretmana romskog problema.

<sup>21</sup> Počevši od Derrideova prijelomnog članka *Struktura, znak, igra u diskursu humanističkih znanosti* iz 1966. (J. DERRIDA: *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih znanosti*. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. M. BEKER. Zagreb, Matica hrvatska, 1986).

<sup>22</sup> T.W. ADORNO: *Žargon autentičnosti – o nemačkoj ideologiji*. Beograd, Nolit, 1978.

**Agata:** Una, dijelim s tobom i generalnu nelagodu za vrijeme predstave – gledajući kako su reprezentirani Romi (sa svim tim pretjeranostima, vratolomijama, stereotipiziranim naglascima, zacrnjenim licima) – kao i dilemu u vezi sa ‘zaštitničkim’ impulsom koji mi se odmah javlja, a u sklopu kojega sam sklona vidjeti takav pristup u opisivanju najdiskriminiranije manjinske zajednice u Hrvatskoj kao kriptoracistički. S druge strane, možda je doista trebalo ispoštovati osjećaj jezičnog savjetnika Elvisa Kralja da takva slika treba biti još žešća, luđa, fascinantnija... Mislim da je riječ o strukturno identičnoj situaciji koja se uvijek događa kad ‘obrazovani’, ‘na nepravdu osvješteni’, ‘progresivni’ pripadnici dominantne zajednice i društvenoga elitnoga kruga, krenu govoriti u ime onih marginaliziranih, potlačenih, ‘neosviještenih’, ušutkanih itd<sup>23</sup>.

Naime, u takvim situacijama uvijek upadamo u zamku makar i neosviještenog orijentalizma, o kojoj je briljantno pisao Edward Said<sup>24</sup> – imamo potrebu zaštititi ih od onih drugih ‘zlih’ i ‘neosviještenih’ iz naše zajednice tj. klase, kao i od njih samih – sve tako neosviještenih i nemoćnih. Zamka se sastoji u sljedećem – ili smo podlegli fascinaciji (koja je uglavnom naličje straha) ili si umišljamo da smo upravo mi ti koji ih razumijemo i najbolje znamo kako ih treba reprezentirati. Ili oboje. Zanimljiv je u tom smislu primjer Gertrude Bell, britanske arheologinje, spisateljice i diplomatkinje koja je putovala zemljama Bliskog istoka u prvoj polovini prošloga stoljeća. U filmu Wenera Herzoga *Kraljica pustinje* (2015.), koji rekonstruira njezinu biografiju, koristeći između ostalog i njezine spise, prikazana je jedna od svađa s britanskim konzulom koju ona trijumfalno zaključuje rečenicom: „Beduini... njihova sloboda, dostojanstvo i poezija života... to je nešto što vi, i ljudi poput vas, nikada neće razumjeti“. Upravo diskurs Gertrude Bell (kao i npr. Thomasa Lawrencea – znanog kao Lawrence od Arabije) Said smatra tipično orijentalističkim te oboje navodi kao korifeje britanskog orijentalizma. Međutim, paradoksalno ili ne, Herzog svoj film zatvara rečenicom: „Beduinska plemena sjećaju je se kao jedinog stranca koji ih je dobro razumio“.

Što se tiče konkretnog primjera reprezentacije Roma u predstavi *Ciganin, ali najljepši*, ako bih išla dalje za osjećajem i stavom što ga je iskazao Kralj,

<sup>23</sup> Paradigmatski primjer je npr. vječno petljanje u problematiku pokrivanja žena u muslimanskim zajednicama i tome slično.

<sup>24</sup> U Saidovoj studiji *Orijentalizam* iz 1978., jedna od na različite načine izvedenih Saidovih definicija orijentalizma, a u ovom kontekstu najprikladnija, glasi: „Ako uzmemo kasno osamnaesto stoljeće za vrlo grubo definirano polazište, o orijentalizmu se može raspravljati i može ga se analizirati kao združenu ustanovu koja se bavi Orijentom – bavi se njime tako da o njemu iznosi stajališta i analizira gledišta, prikazuje ga, tako što pokušava, naseljava i njime vlada: ukratko, orijentalizam kao zapadni način da se dominira Orijentom, da ga se restrukturira i ima nad njime vlast“ (E. SAID: *Orijentalizam*. Zagreb, Konzor, 1999, s. 9).

mogla bih se dalje pitati: Nije li tako stereotipizirana slika Roma ujedno i slika koja doista odgovara realitetu – realitetu koji je direktna posljedica realno katastrofalnog položaja Roma u Hrvatskoj?<sup>25</sup> A i ako nije baš posve tako, možda je riječ o duboko interioriziranom pristanku na sliku Roma kakva se konstantno proizvodi u našem javnom diskursu – kako neumjetničkom, tako i umjetničkom (sjetimo se samo svih jugoslavenskih i postjugoslavenskih filmova na tu temu). Pa je logika sljedeća: „Kad je već tako, to jest kad smo već takvi kakvima nas u realitetu stvarate, i kakve nas u umjetničkim djelima prikazujete, pa budite onda dosljedni i idite ‘do kraja’. Ako vas nije sram toga što nam činite, niti nas nije sram toga kakvi jesmo. Mi se nemamo čega sramiti“. U tom smislu indikativna je bila jedna od zaumnih rasprava u Saboru – potencirana izjavama Veljka Kajtazija, saborskog zastupnika romske, ali i austrijske, bugarske, njemačke, poljske, rumunjske, rusinske, ruske, turske, ukrajinske, vlaške i židovske nacionalne manjine. Kajtazi je par dana nakon premijere – navodno na neviđeno – poručio autoru romana Kristijanu Novaku da riječ ‘ciganin’ vrijeđa Rome, napomenuvši da reagira „zbog brojnih zahtjeva koje je dobio, kao i zbog vlastitih stavova jer, smatra, naziv knjige i predstava doprinose stereotipiziranju Roma“<sup>26</sup>. U obranu Kajtazijeva stava, tj. napad na Kristijana Novaka i Ivicu Buljana, promptno su se dali neki zastupnici vladajuće stranke (HDZ), kao i Zlatko Hasanbegović, pripadnik ekstremno desne stranke Neovisni za Hrvatsku. Naravno, takvo ‘zalaganje’ za Rome je u datom kontekstu djelovalo gadljivo cinično, ali mislim da ne treba isključiti da se ipak možda radilo o barem nesvjesnom ‘transferu blama’, novohrvatski rečeno – ‘susramlju’. Jer ideja *Ciganina* i jest bila, čini mi se, da u tom ogledalu vidimo ne Rome, nego sebe.

Usprkos dilemama koje sam navela na početku u vezi tretmana Roma u predstavi *Ciganin, ali najljepši*, nemam dileme oko toga da mi je puno bolje

<sup>25</sup> O stupnju mržnje i diskriminiranja Roma u hrvatskom društvu može se gotovo svakodnevno čitati u medijima, a najaktualniji slučaj je desničarski prosvjed protiv Roma u Međimurju, održan 1. lipnja 2019. u Čakovcu, pod nazivom „Želim normalan život“ (!), dan nakon kojeg su već zabilježeni napadi na romske obitelji. Upućujem, primjerice, na tekstove Gordana Duhačeka (G. DUHAČEK: *Prosvjed protiv Roma u Čakovcu nije slučajnost. Tako je krenuo i Orban*. 2019. <https://www.index.hr/vijesti/clanak/prosvjed-protiv-roma-u-cakovcu-nije-slucajnost-tako-je-krenuo-i-orban/2090272.aspx> [pristup: 06.06.2019]) i Ivana Barača (I. BARAČ: *Ne želi ih za susjede: Benzinom zapalio imanje koje su nedavno kupili Romi*. 2019. [https://podravski.hr/ne-zeli-ih-za-susjede-benzinom-zapalio-imanje-koje-su-nedavno-kupili-romi/?fbclid=IwAR2qm46hw36MzppyDnmov5a0vL\\_j27N-8jRCyXHhnTdo6ORwMoPqCqAbnXw](https://podravski.hr/ne-zeli-ih-za-susjede-benzinom-zapalio-imanje-koje-su-nedavno-kupili-romi/?fbclid=IwAR2qm46hw36MzppyDnmov5a0vL_j27N-8jRCyXHhnTdo6ORwMoPqCqAbnXw) [pristup: 06.06.2019]).

<sup>26</sup> Citirano iz: M. PAVLIŠA: *Pisac Kristian Novak odgovorio zastupniku Veljku Kajtaziju: Cipelariti se ne dam*. 2018. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/pisac-kristian-novak-odgovorio-zastupniku-veljku-kajtaziju-cipelariti-se-ne-dam-foto-20180129> [pristup: 23.10.2018].

legla predstava *Pogledajme* Romana Nikolića, koji je par mjeseci ranije napravio produkcijski minijaturnu, diskretnu predstavu s dvoje izvođača – amatera romske nacionalnosti Sindirelom Bobarić i Sinišom Senadom Musićem. Draža mi je između ostalog i zato što su postupci reprezentiranja Roma i njihove pozicije u društvu kompletno rasterećeni folklornih elemenata. Ali u smislu ovog ‘bumerang efekta’ na dominantnu, hrvatsku zajednicu i diskurs koji se u njoj o Romima gradi, mislim da je Buljan odabrao bolju strategiju. Diskretna, pitoma i slabo vidljiva predstavica *Pogledajme* dobila je krajem 2017. Nagradu hrvatskog glumišta za iznimni doprinos kazališnoj umjetnosti, a ostaje da vidimo kako će na skorašnjoj dodjeli (24. studenog 2018.) proći spektakularni *Ciganin*<sup>27</sup>.

**Una:** Na samom ću početku analize *Ljudskog glasa* režisera Bojana Đorđeva i dramaturga Gorana Ferčeca, istaknuti da je riječ o vjerojatno najprogresivnijoj kazališnoj predstavi u Hrvatskoj, uzmemo li u obzir tretman, konceptualizaciju i promišljanje pitanja spola i roda. Dok prvi dio predstave, po monodrami Jeana Cocteaua, po kojoj je predstava i dobila ime, u usporedbi s drugim dvama izgleda fokusiran na klasično heteroseksualno, cis-normativno razumijevanje spolova, već i u prvom dijelu dolazi do svojevrsne destabilizacije heteroseksualne ljubavi. Pritom ne mislim prvenstveno na kontekstualnu destabilizaciju, ako uzmemo u obzir Cocteauove druge spine, prvenstveno De Biaisa pisan za književni časopis *Comoedia*, iz studenog/prosinca 1910. u kojem Cocteau sugerira da je homoseksualnost plemenitija, čišća od heteroseksualnosti, jer je heteroseksualnost zauvijek okaljana izvornim grijehom Eve i Adama (Williams 2008: 38), ali i one posvećene Proustu i osudi njegove hipokrizije vezane uz homoseksualnost i reprezentaciju Alberta kao Albertine (Norton 1975), pa čak ni na snažnu *Le Livre Blanc* kritičnu prema homofobiji, uz afirmaciju „one forme ljubavi koju je [Cocteauov] instinkt poštovao“ (Anon. 1958: 18).

Kao što sam rekla, i bez kontekstualne destabilizacije heteroseksualne ljubavi, u Cocteau-Đorđevljevoj verziji Barbara Prpić, Urša Raukar, Lucija Šerbedžija, Hrvojka Begović i Nataša Dorčić razgovaraju same sa sobom i sa svojom čežnjom. U *Ljudskom glasu* naime, ljubavnik nema glasa, on je potpuno odsutan, a ono čime je pozornica natopljena je ženska čežnja, nedostajanje,

<sup>27</sup> Usprkos rasprodanim terminima i cjelogodišnjoj velikoj medijskoj pažnji, predstava *Ciganin*, ali najljepši, kako je objavljeno 13. studenog 2018., nominirana je samo u jednoj kategoriji – za izuzetno ostvarenje mladih umjetnika do 28 godina, muška uloga – ali Filip Vidović, za ulogu Sandija Ignaca, Ciganina, nagradu ipak nije dobio. Usput, u istoj kategoriji, za žensku ulogu nominirana je i nagrađena Petra Svrtan, za ulogu u predstavi *Govori glasnije*. Jadranka Đokić bila je pak nominirana za najbolju glavnu žensku ulogu, ali nije nagrađena.

pokušaji zadržavanja dostojanstva, prigušeni osjećaji, erupcije intenziteta, slabost i nekonzistentnost, nagle promjene raspoloženja. U takvoj koncentraciji panike, čežnje i nedostajanja, ženska heteroseksualna slabost vječnog čekanja spasenja u liku muškarca pretvara se u afirmaciju žudnje, dodatno pojačanu drugim dijelom, po epistolarnom romanu Chris Kraus, *I love Dick*, koji se može prevesti kao *Volim Dicka*, ali i kao *Volim kurac*. Uistinu, *Volim Dicka* snažna je apologija ženske želje, jasno i glasno prihvaćanje osjećaja poniženja, odbačenosti, slabosti koje neuzvrćena želja izaziva. I u trenutku kada se ona tako jasno artikulira, ona postaje sredstvo, i strategija i taktika emancipacije. Međutim, dok je u TV seriji *I love Dick* Sarah Gubbins i Jill Solloway, ekspresivna nelagoda Chris Kraus (glumi je Kathryn Hahn) afektivno opipljiva, možemo je namirisati i želučano osjetiti, tu situaciju bezuspješnog pokušaja da se nekom, za kim smo potpuno izgubili glavu, svidimo, kao i jeziv gubitak dostojanstva koji neuzvrćena, a nekontrolirana želja proizvodi, u predstavi ta je želja, jednako kao i u trećem dijelu po tekstu Paula B. Preciada, o transrodnom identitetu, svedena na svoju deklamaciju. Međutim, u tom deklamatorskom prepričavanju, naizmjeničnom govorenju u publiku Hrvojke Begović, Nataše Dorčić, Barbare Prpić, Lucije Šerbedžije i Urše Raukar, u tom govorenju koje je nesumnjivo emancipatorsko, izostaje onaj afektivno snažan moment pretvaranja ekstremne nelagode u veliku moć. Jer ta je moć skupo plaćena, i ostvarena taloženjem godina i godina i stoljeća i stoljeća paralizirajuće nemoći bivanja isključivo objektom žudnje. Ta se afektivna genealogija, unatoč tome da *Ljudski glas* jest svojevrstan historijski presjek povijesti odnosa prema rodovima i žudnji, na neobičan način sabija i uplošnja. I mislim da je problem upravo u nedostatku inzistiranja predstave na relacionosti, na *odnosnosti* svake moći. Pet žena u predstavi nisu niti u odnosu jedne s drugima, a niti u odnosu s publikom, jer je publika organizirana kao niz dišućih objekata koje treba educirati, odnosno kojima se nešto treba objasniti, u ovom slučaju emancipatorsku moć ženske žudnje i nedostatnost binarnih kategorija jasno odijeljenih spolova i rodova. Naravno, mogli bismo reći da je naprosto riječ o klasičnoj postdramskoj strategiji otpora iluzionističkoj tradiciji reprezentacije, prepričavanju umjesto pokazivanja. Međutim, ovdje je možda problem u tome što njima nitko *ne odgovara*. I u tom smislu te žene djeluju kao zaštićene balonom vlastite samodostatnosti i emancipatorske izolacije, u svijetu u kojem je upravo to nemoguće. Nemoguće je biti pošteđen od onoga što je izvan našeg balona.

**Agata:** Potpisujem sve što si napisala o *Ljudskom glasu* i nemam što dodati osim da mi je bilo drago – što smo i nakon drugog gledanja prokomentirale – u (ne-premijernoj) publici gledati fokusirana i ozarena lica, prije svega žena u dobi između cca 55 i 75 godina. Kao da su u toj 'predavačkoj' predstavi čule i/ili našle potvrdu za nešto što su 'znale' ili o čemu su razmišljale veći

dio života, ali nisu imale prilike ni alata da to definiraju i artikuliraju. A dala si mi i sjajan 'šlagvort' da započnem pisati o predstavi *Bijeli bubrezi*, autorice i redateljice Vedrane Klepice. Ako je *Ljudski glas* trenutno najprogresivnija predstava u Hrvatskoj po tretmanu, konceptualizaciji i promišljanju pitanja spola i roda – a slažem se da jest – *Bijeli bubrezi* su, i kao drama i kao predstava, trenutno (a usudila bih se tvrditi možda i unazad petnaestak godina, od trilogije *Žena bomba* Ivane Sajko) najprogresivniji po tretmanu, konceptualizaciji i promišljanju aktualnog i historijskog položaja žena generalno. To jest – patrijarhata. Za razliku od *Ljudskog glasa* koji se bavi (ipak) problemima privilegiranih – jer privilegija je uopće imati priliku razviti patnje i nedoumice o kojima je ovdje riječ i doći do alata za njihovo razumijevanje – Klepičine žene su one kojima stoljećima i stoljećima „monotonija rastapa mozak brže nego varikina mrlje na našim pamučnim potkošuljama“, koje su, osim objektom žudnje, još češće objektom kontinuiranog, intencionalnog, psihičkog i fizičkog nasilja. Taj transgeneracijski čemer autorica je prikazala visokostiliziranom izvedbom distopije koja estetikom priziva nedefinirano predapokaliptično pra-vrijeme i pra-prostor nekog pra-sela uronjenog u krležijansko panonsko blato, u kojem „čovjeku prvo amputiraju ambiciju, potom emociju, zatim racionalno mišljenje i na kraju libido“. Tri izvođačice i jedan izvođač (koji u nekim prizorima igra muškarca, u nekima ženu) izgovaraju jezično visokostilizirane, rastrgane i/ili repetitivne dijaloge ili monologe, prošarane ioneskovskom gestom – beskonačnim razlaganjem očiglednih i nevažnih činjenica ili jezičnim zaplitanjem u neke druge apsurdne situacije. Taj začarani krug između očaja, muke, međusobne mržnje i solidarnosti, pristanka na paralizirajuću nemoć i povremenih pokušaja razbijanja tog kruga, Klepica i dramskim i izvedbenim tekstom 'crta' u dva 'glasa' tj. 'koda' – dominantnom i 'manjinskom': Na primjer, pasivna majka koja šuti i ne zauzima se ni za koga prvo izgovara svome mužu koji se svađa sa njihovom kćeri sljedeću rečenicu: „Da znam francuski, rekla bih dajem ti *carte blanche* da joj razbiješ zube, posereš joj se u usta“. A odmah potom, istim tonom, nastavlja: „Da sam bila pametna, ne bih se nikad udala, i ovdje ostala, ne bih se ni rodila“. Takvim kontinuiranim postupkom bešavnih pretapanja registara, autorica nam donekle otežava proces percipiranja, naprosto nas tjera na povećani stupanj koncentracije, ali u isto vrijeme se kritički pozicionira spram svakog opresivnog iskaza i, ništa manje važno, dodaje humornu, ako ne i tragi-komičnu notu. Da je iluzorno misliti kako smo daleko odmaknuli od naših baka ili prabaka, sugerirano je pred kraj predstave, upadom u pred-ili post-apokaliptičnu realnost naoko suvremenog, pomalo futuristički-nedefiniranog izgleda, u kojoj je „nakon rata dekretom ukinuto kretanje“, žaljenje je također dekretom ukinuto, a i „sjećati se stvari koje su ukinute je također ukinuto“. Perpetuiranja istih obrazaca diskriminiranja i diskvalificiranja, što ih žene doživljavaju u svojim primarnim obiteljima (od očeva, braće, pa



i majki) i u braku (od svojih muževa pa i djece), Klepica detektira i unutar ženskih prijateljstava/suživota/ili npr. odnosa pacijentica-liječnica. Pri tome se kroz tekst jasno komunicira da se patrijarhat reflektira u formi anomalija u svim segmentima društvenog polja – privredi, zdravstvu, školstvu, crkvi itd. – posredno ‘proizvođači’ rat, zločin, siromaštvo, potlačenost, obrazovnu i ekološku katastrofu.

**Goran:** Svjestan rizika hipersemantizacije, rekao bih da predstava *Bijeli bubrezi* počinje već naslovom. ‘Bijeli bubrezi’ pučki su izraz za bikove testise, gurmansku poslasticu, ali i emfatičnu metaforu virilnosti. U originarnom, formativnom europskom mitu, Zeus se preobražava u bijelog bika, šarmira Europu, otima je i siluje, nakon čega je instalira kraljicom Krete, dodijelivši joj pritom tri dara – tri obrambene aparature kojima će štiti svoju poziciju: brončanog diva, krvoločnog i nesavladivog psa te koplje kojim se ne može promašiti. Formacija Europe prolazi, dakle, kroz sljedeće faze: šarmiranost bijelim bubrežima, silovanje/napastovanje, ustoličenje kraljicom i osiguravanje novog položaja nesavladivim sredstvima obrane. Europi je pritom sve dodijeljeno, i čast kušanja bijelih bubrega i prijestolja i sila za očuvanje tog prijestolja.

Ono što se u predstavi događa, doslovno je *odvijanje*, već od početka zacrtan program nasilja na koje se „pristaje“, koje se perpetuira i reproducira i na nižim razinama, i među samim potlačenima. Istaknuta završna sekvenca predstave, koja u dizajnerskom uredu visoko sofisticirane liječničke ordinacije re-kreira iste nasilne komunikacijske obrasce poput onih kojima smo prije svjedočili na selu, evocira Kubrickovu ničeansku metafiziku iz *Odiseje*: od bedrene kosti do svemirskog broda mijenjaju se samo manifestacije tehnologije, ali moć (nad slabijim), upisana u jedno i drugo, ista je<sup>28</sup>. Analogno tome, i ovdje imamo samo različite modele vladanja, pokoravanja i pristajanja na pokorenost; tehnička sofisticiranost tek je kontingentni moment povijesti.

Da je sudbina Europe bezvremenska sudbina „najnaprednije“ civilizacije, u samim se uvodnim scenama predstave izlaže, pomalo ikonički, jednom maestralnom režijskom gestom. Protagonistkinje stupaju na proscenij lica prekrivenih bijelom tkaninom, dakle depersonalizirane. Kako znamo iz povijesti kazališta, grčki su glumci također nastupali lica prekrivenih maskama, otklanjajući već i na elementarnoj recepcijskoj razini svaku natruhu (glumačke) osobnosti – jer lik je ono opće. U svojoj studiji *Recht und Gewalt*<sup>29</sup> njemački filozof Christoph Menke ukazuje na konstitutivnu ulogu nasilja u formaciji grčke kulture, pa tako i tragedije, na primjerima Eshilove

<sup>28</sup> V.S. ZEPKE: 2001: *Odiseja u svemiru: Predigra filozofiji budućnosti*. U: *Vizualni kolegij*, Ur. P. MILAT, T. VRVILO. Zagreb, Multimedijalni institut, 2007.

<sup>29</sup> C. MENKE: *Recht und Gewalt*. Berlin, August Verlag, 2011.

*Orestije* i Sofoklova *Kralja Edipa*. Prema njemu, specifičnost Edipovog slučaja nije njegova teška sudbina kao ocubojice i skrnavitelja majke, nego njegovo beskompromisno inzistiranje na principijelnoj jednakosti svih ljudi, koje dovodi do toga da čak i sebe kao vladara podvrgne nasilnoj kazni sakaćenja. Od arbitrarnog nasilja predklasičnog razdoblja, obilježenog sistemima osvete poput onog koji održavaju Erinije iz *Orestije*<sup>30</sup>, građanska civilizacija uspostavlja se kodificiranjem nasilja koje se bitno depersonalizira. Utuživ je svatko i legitimni izvršioc kazne je u principu svatko, neovisno o licu koje stoji iza toga.

Klepičine su bez-lične figure iz prve scene utoliko izvrsna inauguracijska metafora Europe kao civilizacije – sistema utemeljenog na nasilju koje u principu pogađa bilo koga i koje je, opet u principu, svatko „ovlašten“ perpetuirati.

## Zaključak

Trijalog kao metodološka intervencija u klasičan izlagački format, koji je dominantan na konferencijama, predstavlja izazov i za artikulaciju u obliku znanstvenog članka. U ovom slučaju izvorno dijalektičnu narav istupâ nismo morali hiniti, ili domišljati, nego ju je izvod rada sam generirao i to se pokazalo heuristički probitačnim. S jedne strane sukreirali smo proces recenziranja uživo, no, još važnije, epistemološki otvorili prostor direktnom sučeljavanju pa i osporavanju vlastitih temeljnih polazišta.

Suvremena hrvatska dramatika (kao uostalom i bilo koja druga kulturna produkcija) i sama je proturječno polje, čak i na uskom planu opusa pojedine autorice. Analitičko „nasilje“, kojim se disparatni pojmovi i prakse uobičajeno nastoje usustaviti ili uokviriti konzistentnim pojmovnim aparatom, strukturni je, stoga, preduvjet pristupanja takvoj materiji. Ovdje smo, vjerujemo, uspješno zaobišli stranputice takvog pristupa, ne iz deklarativnih pobuda, nego pristupajući problemu kao diverzificiranom materijalu koji nužno potrebuje i pluralizam analitičkih, kritičkih i teorijskih perspektiva. U tom smislu naš trijalog nije tek demonstracijska doskočica, ali niti posebno originalna gesta. Ma kako metodološki bio odmaknut od uvriježene diskurzivne prakse u znanstvenoj produkciji, on zapravo reiterira modernistički impuls za ogoljavanjem proizvodne dimenzije stvaralaštva.

Kao što manjinski identiteti, pa i njihove reprezentacije, nužno operiraju na premrežjima raznih diskurzivnih, disciplinarnih, administrativnih praksi, refleksija o njima može samo fingirati koherentan, pravocrtan osvrt.

---

<sup>30</sup> O tome više u: G.F. ELSE: *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. New York, The Norton Library, 1972.

Ovom intervencijom pokušali smo izaći iz takvog modusa interpretacije i, peirceovski rečeno, ikonički osmisliti vlastitu metodologiju.

## Literatura

- ADORNO T.W.: *Žargon autentičnosti – o nemačkoj ideologiji*. Beograd, Nolit, 1978.
- ANONYMOUS: *The White Paper*. New York, TheMacaulay Company, 1958, s. 18.
- ARTAUD A.: *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb, Hrvatski centar ITI Unesco, 2000.
- BALIBAR E., WALLERSTEIN I.: *Race, nation, class: ambiguous identities*. London–New York, Verso, 1991.
- BARAČ I.: *Ne želi ih za susjede: Benzinom zapalio imanje koje su nedavno kupili Romi*. 2019. [https://podravski.hr/ne-zeli-ih-za-susjede-benzinom-zapalio-imanje-koje-su-nedavno-kupili-romi/?fbclid=IwAR2qm46hw36MzppyDnmov5a0vL\\_j27N-8jRCyXHhnTdo6ORwMoPqCqAbnXw](https://podravski.hr/ne-zeli-ih-za-susjede-benzinom-zapalio-imanje-koje-su-nedavno-kupili-romi/?fbclid=IwAR2qm46hw36MzppyDnmov5a0vL_j27N-8jRCyXHhnTdo6ORwMoPqCqAbnXw) [pristup: 06.06.2019].
- BAUER U.: *Oslobađanje tijela: Ivica Buljan*. „Oris“ 2018, br. 111, s. 124–141.
- BLAŽEVIĆ M.: *Razgovori o novom kazalištu 2*. Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, 2007.
- BRECHT B.: *Dijalektika u teatru*. Beograd, Nolit, 1966.
- CARROLL N.: *Anti-Illusionism in Modern and Postmodern Art*. „Leonardo“ 1998, br. 21 (3), s. 297–304.
- DERRIDA J.: *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih znanosti*. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. M. BEKER. Zagreb, Matica hrvatska, 1986.
- DUHAČEK G.: *Prosvjed protiv Roma u Čakovcu nije slučajnost. Tako je krenuo i Orban*. 2019. <https://www.index.hr/vijesti/clanak/prosvjed-protiv-roma-u-cakovcu-nije-slucajnost-tako-je-krenuo-i-orban/2090272.aspx> [pristup: 06.06.2019].
- ELSE G.F.: *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. New York, The Norton Library, 1972.
- GOLDBERG R.: *Performance: live art 1909 to the present*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1979.
- HOLDHEIM W.W.: *Gide's Caves du Vatican and the Illusionism of the Novel*. „MLN“ 1962, br. 77 (3), s. 292–304.
- IBSEN H.: *Peer Gynt*. Prev. T. Ladan. Zagreb, Nakladni zavod, 1981.
- INNES C.: *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London–New York, Routledge, 2005.
- LEHMANN H.-T.: *Postdramsko kazalište*. Zagreb–Beograd, Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004.
- LUKIĆ D.: *Uvod u primijenjeno kazalište*. Zagreb, Leykam International, 2016.
- MARINKOVIĆ R.: *Sabrana djela Ranka Marinkovića: Kiklop*. Zagreb–Sarajevo, Globus, Svjetlost, 1988.
- MENKE C.: *Recht und Gewalt*. Berlin, August Verlag, 2011.
- NORTON R.: *Cocteau's White Paper on Homophobia, Gay History and Literature*. <http://trictor.norton.co.uk/cocteau.htm> [pristup: 23.10.2018].
- PAVLIŠA M.: *Pisac Kristian Novak odgovorio zastupniku Veljku Kajtaziju: Cipelariti se ne dam*. 2018. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/pisac-kristian-novak-odgovorio-zastupniku-veljku-kajtaziju-cipelariti-se-ne-dam-foto-20180129> [pristup: 23.10.2018].
- PLEĆIĆ TOMIĆ B.: *Blackface u Hrvata*. 2014. <http://muf.com.hr/2014/11/11/blackface-u-hrvata/> [pristup: 28.05.2019].

- RORTY R.: *Philosophy and the mirror of nature*. New Jersey, Princeton University Press, 1979.
- SAID E.: *Orijentalizam*. Zagreb, Konzor, 1999.
- WILLIAMS J.S.: *Jean Cocteau*. London, Reaktion Books, 2008, s. 38.
- ZEPKE S.: 2001: *Odiseja u svemiru: Predigra filozofiji budućnosti*. U: *Vizualni kolegij*,  
Ur. P. MILAT, T. VRVILO. Zagreb, Multimedijalni institut, 2007, s. 12–65.