

ŠTETA ŠTO JE KURVA:
GLUMICA I NJEZINA DVOJNIŠTVA
IZMEĐU POSTKOMUNIZMA I POSTHUMANIZMA

Promislivši sad o svemu, mogao bih opisati svoju potragu za Sylviom Lacan kao etnografov pokušaj da se odluči između dvaju modela svijeta. Prvi model poima identitet kao jednostavnu nazočnost i zbilju u smislu onoga što je empirijski provjerljivo i spoznatljivo. Drugi model (koji je u mojem slučaju prevladao) zamišlja svijet stvoren od mreže diskursa koji se uzajamno natječu. Realno je onda ne nešto što bi bilo “negdje tamo” nego problematizirano polje agonističkih praksi unutar kojih se biće stvara provizorno, izvedbom.

(...)

Smjenjivala su se njezina bivanja sobom, izvedbe jastva, izvedbe njezine biografije.

Jamer Hunt, *The Mirrored Stage: Reflections on the Presence of Sylvia (Bataille) Lacan*

Preambula

Kako pridometnuti poglavlje povijesti kojoj, kako obrazlaže prethodni K esej, teorijske pretpostavke nisu još zacrtane?* Ako je doista početna pretpostavka svake feminističke (pa tako i izvedbene) kritike da su “žene tradicionalno bile isključivane iz filozofijskih diskusija o subjektivitetu” (Augsburg, 1998, 285), onda bi se isto moglo reći i za njegov glavni metaforički pandan, *glumu*: i sam termin u engleskome (*acting*), kako je za feminističku teoriju plodno upozorila Butler (1999), nastavlja čuvati svoju provokativnu ontološku dvostrukost: “činjenje” kao simultano “bivanje” i “hinjenje”,

* Tekst je, u nešto kraćoj verziji (bez Epiloga II), objavljen na hrvatskom i engleskom jeziku u *Fraciji*, 20/21 (2001), 88-106 (engl. verzija 94-111).

“izvedba” činova, na svijetu-pozornici. Povijest i filozofija, čak i antropologija glume previše su često isto tako pretpostavljale rodnu neutralnost “subjekta”, čovjeka – kao i svojega zasebnog subjekta, glumca – kao svoj neupitni temelj¹. Premda recentna feministička istraživanja pokušavaju ispuniti neispisani prostor između historiografskih redaka posvećenih promjenjivoj i kulturalno diverzificiranoj poziciji glumca, jednako kao i teorijski afirmirati suvremeno žensko kazalište te umjetnost performansa², sadašnje stanje konceptualizacije glumčeve lebdeće “biti”, politike, etike i estetike potvrđuje da se sve posljedice kako teatrografskih tako i filozofskih feminističkih revizija, koje naglašavaju žensku *subjektivnost* kao specifičan slučaj neizbježne, povijesno uvjetovane *subjektnosti*, u smislu *podaništva* što ga implicira zakonodavna i diskurzivna tvorba subjekta, još nisu posvema uzele u obzir.

Naravno, odmah ću iznijeti “slučaj” koji zastupam: zapravo, posvojila sam ga, prikladno utoliko što se o njemu u posljednjih desetak godina gotovo uvijek govorilo kao o “slučaju Mire Furlan”, u kojemu je spomenuto ime figuriralo naizmjenice kao optuženik i tužitelj čitave jedne “imaginarnе zajednice”, postkomunističke Hrvatske³. Kao da je taj “slučaj”, u koji je bila

¹ Taj sam problem već opširnije dotakla drugdje (usp. Čale Feldman, 2001). Svoje zaključke izvodim iz slučajnog uzorka nekih razmjerno recentnijih i prominentnijih studija u ovome području: za Francusku, usp. Duvignaudova sociološka razmišljanja (1993), za Italiju, usp. Molinarijevu teoriju i povijest glume (1997), za SAD Roachovu diskusiju “znanosti o glumi” od 17. st. naovamo (1985) ili pak Harropovu diskusiju fenomena glume (1992), a isto bi se moglo ustvrditi i za semiotički pristup u okvirima pojedinih potpoglavlja “semiotike kazališta” posvećenih glumcu u *Školi za gledatelja* Anne Ubersfeld (1982), pa čak i u Alterovoj “socio-semiotički kazališta” (1990). Naravno, ima pridošlica iz feminističke perspektive, kao što je Gibson Cima za modernitet (1993) ili pak Möhrmann sa svojim “kulturnopovijesnim” pregledom statusa glumice (2000), ali oni (one) nikada ne nastoje ženski udio uzglobiti u neki oblik globalne sheme ili teorijske generalizacije glume. Unatoč implicitnim vezama koje bi se mogle derivirati iz eseja posvećenih glumcu i ženskoj kulturi u Georga Simmela (usp. Čale Feldman, 2001), moglo bi se stoga ustvrditi kako je glasoviti Kierkegaardov esej posvećen danskoj primadoni Johanne Luise Heiberg (1997) jedinstven primjer unutar filozofske tradicije u kojem se teorijski zaključci izvode iz ženske glumačke razlike. U hrvatskom, pak, kontekstu, Branko Gavella je u svojem *Hrvatskom glumištu* dotakao fenomen ženskog glumačkog udjela upravo u onom pogledu u kojem je on ucijepljen u društveni kontekst svojega vremena – u njegovom slučaju, prve polovice 20. st. u Hrvatskoj (usp. Gavella, 1953; za kratku diskusiju te njegove zadugo neuočene teorijske svijesti usp. Čale Feldman, 1997. te Senker, 2000)

² Usp., primjerice, opsežnu bibliografiju u Goodman i de Gay (1998).

³ Jedan od onih koji je rabio termin “slučaj” – te napol pravne, napol medicinske oznake pripisane našoj junakinji – bio je, primjerice, i Branko Matan (1998): premda ponosan što je i sam

upletena osoba koju bismo s današnjeg stajališta mogli nazvati “klasičnom glumicom” i “zvijezdom”, u sebi sažeo sve intrigantne facete prijespomenu-te povijesne i konceptualne zavrzlake glede beskućničkog statusa glumice, istodobno je pružajući prema nepredviđenim putanjama što vode sve do nepreglednih poslijepovijesnih vremensko-prostornih prostranstava, i to futurističkih izgleda svojstvenih SF serijama.

Pokušavajući smjestiti taj “slučaj” u politički i teorijski krajobraz dva-desetostoljetnog *fin-de-sièclea*, moja će priča o njegovim ontološkim “graničnim prijelazima” nastojati slijediti njegov bljeskovit put od naslijeđenih modernističkih procedura estetičke i političke komodifikacije, fetišizacije i alegorizacije ženskosti-kao-maskerade unutar lokalnoga konteksta, sve do njegova postmodernog, “doslovce” posthumanističkog (ratno)zvjezdanog karaktera u globalističkome, medijatiziranom krajoliku simulakruma, oprijmerenom u američkoj znanstvenoj *pulp*-fikciji, koja je konačno zapečatila Miru Furlan kao dvostruku izopćenicu – polu-čovjeka, polu-vanzemaljca, ogledno bezdomno biće.

Koja teorija?

Neće ovdje biti govora o glumačkoj kvaliteti, glumačkom stilu ili ijednoj specifičnoj glumačkoj tehnici i metodologiji: zapravo, naš je slučaj u tome pogledu anakron, jer je naša glumica bila i ostala profesionalac u razmjerno tradicionalnom smislu, zarobljen u htijenju da na izniman način donese na svijet tzv. “zaokružene likove” sa svom puninom svojeg tjelesnog, intelektualnog i emocionalnog angažmana – da izvede neku vrstu, grubo rečeno, Stanislavskijeve identifikacije s ulogom⁴. Ali možda je upravo njezina bezrezervna

bio tretiran kao svojevrsan slučaj u hrvatskim medijima zbog fotografije hrvatskog koncentracijskog logora u Bosni koju je odlučio otisnuti na koricama svoje knjige *Domovina je teško pitanje*, ipak je – ujedno se retorički pitajući “Kako prigovoriti Furlanici a ne biti ubrojen među njezine režimske progonitelje?” – inzistirao na tome da se njezin “slučaj” skine s dnevnog reda, tvrdeći kako je tišina u Hrvatskoj okruživala “druga i mnogo važnija pitanja” nego što je pitanje je li Furlan doživjela difamaciju kao “laka žena”, pogotovu uzme li se u obzir da je “bila u krivu” i 1991. te da je bila “još i više u krivu sada”, naime 1998, jer je svoj, čini se, egoistički stav s vremenom “razvila u ideologiju” (za osudu te njegove teze usp. Erceg, 1998).

⁴ Čujmo, primjerice, što nam glumica ima reći o svojoj ulozi Natalije Petrovne u Turgenjev-ljevom djelu *Mjesec dana na selu*, nakon što je napomenula da glumiti znači “dati svoje lice, svoje vrijeme, svoju koncentraciju, emociju i energiju likovima” (Vrgoč, 1990): “Natalija Petrovna ne postoji izvan mene, dakle, ja sam ona” (Vrgoč, 1991).

predanost naslijeđenim scenarijima koji su konstruirali ženske uloge shodno povijesno promjenjivim patrijarhalnim opsesijama ženskošću-kao-maskerandom – ženskošću kao društvenom, etičkom i ontološkom prazninom, spremnikom za inskripcije i fantazme⁵ – ono što je potaklo ne samo psihosocijalni odgovor na njezine udvojene činove, na pozornici i izvan nje – ono što će i tvoriti glavni snoviti sadržaj moje priče⁶ – nego i njezinu paradoksalnu etičku poziciju kada je htjela izbjeći tomu dvostrukom scenariju i okrenuti se protiv uloga kroz koje je gledateljstvo gledalo njezin život i koje su, kako Donata iz Pirandellova komada *Naći se uvida*, **tvorile njezin život**⁷.

U jednakoj mjeri u kojoj su i nju i njezine dvojnice, i moj će stoga poduhvat, koliko se god ja trsila da izmjestim svoju raspravu na visoku razinu teorijskih razmatranja kako bih si razjasnila političke i psihosociološke razloge onoga “što se uistinu dogodilo” Miri Furlan, neizbježno izjedati i poput sablasti progoniti trivijalnosti koje prate takvu povijesno determiniranu, ranomodernističku ali još itekako djelatnu koncepciju ženskog glumačkog di-

⁵ Evo kako Furlan objašnjava ontologiju svoje profesije: “Preobrazba je vjerojatno razlog zbog kojeg sam glumica. Promjena identiteta. Što je ona istinitija, stvarnija i cjelovitija, to je bolji moj rad, moja uloga. Je li taj pristup uzrokovan nesigurnošću u pogledu mog vlastitog identiteta, znači li on potragu za identitetom, znači li to da ja nemam identiteta? Drugim riječima, je li glumac netko tko u sebi nosi prazninu, koju neprekidno pokušava ispuniti svim ljudima koje igra?” (Vrgoč, 1991).

⁶ Kako kaže Chantal Thomas, koja je izučavala pamflete što su okruživali i konstruirali “zlu kraljicu” Mariju Antoanetu – tu diskurzivnu “karikaturalnu dvojnicu koja je živjela vlastitim životom” – cilj mojega pristupa je istodobno rastopiti “izravni odnos” onoga što ona naziva “mržnjom i strahom što ga potiče ‘tamni kontinent’ ženskosti” i proto-tekstualne osobnosti koja je figurirala kao njezin protagonist, ali i pokazati učinke na “osobu koja je postala plijenom mitskog govornog čina”, pridružujući se tako “vječnosti esencija, bile one benigne ili maligne”. Moj lik je isto tako bio “žrtvom snova”, žrtvom “manjka distinkcije između osobe i teksta”, “preplavljen fantazmatskom moći koju je otpustio” (Thomas, 1999, 15 i 20).

⁷ U svim je svojim intervjuima, još od ranih stadija svoje karijere, inzistirala na tome da je pozicija glumaca u Hrvatskoj pozicija bez izbora, da glumci moraju bespomoćno čekati, poput “stvari na polici”, da ih netko “uzme” (intervju u *Studiju*, 1981). U 1986, na vrhuncu uspjeha, doimala se prilično rezigniranom glede izuzetnih zadataka koji su joj se dodjeljivali: “Evo, igrala sam Gloriju, Anabelu u ‘Šteta što je kurva’, Ofeliju... Sve su to pasivne žene” (Tomeković, 1986). Situacija na filmu još je gora, tu “ili si žena-majka, ili žena-kurva”; sve su to “bezimene, marginalne žene u takozvanim muškim filmovima – žene za koje ne znamo ni što misle ni što osjećaju (da li uopće išta misle i osjećaju), kao ni da li je ikoga briga” (Vrgoč, 1990). Godinu kasnije napominje da je u Zagrebu pravilo da se glumice “uporabe a zatim odbace” (Muzaferija, 1991).

vizma kakvu je problematizirao već Pirandello (usp. Čale Feldman, 2001), u kojoj se ravnopravno nadmeću indiskrecije glede glumičine privatnosti ali i popularna obogotvorenja njezina javnog statusa osobe posvema poistovjećene sa svojim glumačkim ulogama⁸. Pokušat ću zato prezentirati i analizirati, kako kaže povjesničarka Chantal Thomas,

mitski govor... a da se ne opredjeljujem. Ne zagovaram ništa nego opisujem putanju, slijedim život, ali ne njegovo stvarno biografsko odvijanje, nego onaj moćni prostor u kojem odzvanja jeka, s njegovim zamućenim rubovima ali i previše konkretnim učincima, tamo gdje tračevi, glasine i klevete poprimaju svoje obrise (Thomas, 1999, 21).

Ovdje je od pomoći jedino oksimoronska, mikro-makro perspektiva transdisciplinarnog antropološkog *bric-à-braca*, jer jedino ona omogućuje raskantne smjene razina i argumentacijskih procedura, od obznane nevjerojatne pertinencije “zloporabnih korelacija mita i zbilje, zamišljenih i življenih prizora” (isto, 19), što je pothranjuje ranjivo razdoblje rata i političkih tranzicija, do potrage za naizgled nevažnim detaljima što su ih otkrivali mediji kako bi zasitili žedna usta bolno “rascijepljenih društava”.

Antropologija će ostati moje metodološko okrilje i stoga što ću težiti da ne ispuštim iz vida pitanje glume-kao-egzistencije, bivanja-kao-izvedbe, a onda i glumca kao subjekta, preciznije, glumice kao ženskog subjekta: slijedom ideje Jeana Duvignauda da je glumac “u supstanci svojega društvenog bića” svojevrsna “*mana* koja korespondira sa specifičnom strukturom, jer svojim tijelom razotkriva ne-vidljive, nepoznate tendencije društva” (1993, 207), “slučaj” koji kanim zastupati morao bi se pokazati paradigmatičnim za post-ljudsko stanje u preciznom povijesnom i kulturnom okružju, okružju novostvorene, a ipak navodno tisućljetne⁹ postkomunističke europske zemlje u eri globalizacije.

⁸ “Zvijezdom” postaje onaj glumac ili glumica koji oprezno upravlja svojom nesvodivom jedinstvenošću – osim kvalitete koju je Simmel cijenio u velikoj glumi – naime sposobnosti da se u ulozi prepozna osebnost instance koju ta uloga nameće pojedinačnosti glumca na jedinstven i neponovljiv način (usp. Simmel, 1998, 29), umjetnost “zvijezde” sastoji se u podastiranju prizora iz svojeg privatnog života koji bi mogli tvoriti narativnu strukturu što će zrealiti njezino ponašanje na pozornici ili na ekranu (usp. Garncarz, 2000).

⁹ Politički diskurz koji je iznikao u ovome razdoblju naglašavao je da je novostečena neovisnost hrvatske države ispunjenje “tisućljetnog sna”, izvedenog eksplicitno evociranom mesijanskom figurom njezina prvog predsjednika (usp. Čale Feldman, 1995).

Glumica i autorica

Može li glumac biti jedini autor svojega umjetničkog diskurza na pozornici? A svojega “života” kao diskurzivnog dobra (čak i u onome smislu u kojem se život ne samo izvodi nego i autonomno priča, nasuprot onomu što će ispričati drugi, od onih koji “ogovaraju” do pisaca biografija)? Štoviše, može li glumica biti autorica toga dvoga, a ako može, može li to išta više ili manje nego bilo koji drugi čovjek (muškarac)? Zašto je glumačko autorstvo uopće bitno, kad uopće postaje bitnim, kao povijesni identitet i teorijski koncept? Premda se njegova konceptualizacija “autorske funkcije” ponajviše odnosi na pisca-kao-autora, esej Michela Foucaulta “Što je autor?” (1969/2000) nemimolazna je prekretnica te rasprave, pa bi bilo zanimljivo razmotriti može li se i povodom glumačkog autorstva govoriti o njegovoj relevanciji. Naime, čak i vrlo usputne teorijske zamjedbe na račun toga pitanja naglašavaju da glumački paradoks upravo i leži u

diskrepanciji između njihove središnje uloge u provedbi kazališne komunikacije a opet rubnoj ulozi u determinaciji te komunikacije. (...) Kada glume, zapravo, uvijek zamjenjuju druge ljude – likove, autore, redatelje – te provode u djelo projekte tih “drugih” a ne svoje vlastite. Osjećaju da su stvaralački pojedinci, ali pretežito ih i drugi, kao i oni sami sebe, percipiraju u njihovoj *ulozi glumaca* (Alter, 1990, 268, istakla L. Č. F.).

Premda bismo se mogli suprotstaviti ovoj konstataciji napominjući kako je riječ o ekstrapolaciji zasebnog glumačkog “diskurzivnog reda” na plan koji ga nastoji poopćiti, jer opisani status nije svojstven svakome povijesnom razdoblju i svakoj kulturi, ovaj nam je opis važan utoliko što je riječ o poimanju koje se temelji na onakvom obliku kazališne djelatnosti s kakvim se ovdje i računa, naime kazalištu “koje se oslanja na prethodni verbalni tekst”. I sam pojam autora, kako ga teorijski osvjetljuje Foucault u spomenutoj studiji, povijesni je konstrukt koji nastaje u istom razdoblju kojem je svojstvena i institucionalizacija tipa upravo evocirane kazališne prakse: konstrukt, funkcija-fikcija koja je iznenada s Foucaultom, kao i godinu prije s Barthesom, razotkrila svoje glumačke kvalitete proizvodnje iluzije “individualnog stvaralaštva”, podržanog zapravo čitavim nizom civilizacijskih, kulturalnih i sociopolitičkih određenja, prometnuvši se, kao teorijska kategorija, u “antropološki motiv prvoga reda” (Bernadet, 2001, 14). Dvije napomene Foucaultova eseja čine se ovdje ključnima: prva formulira autorsku funkciju prvenstveno u terminima juridičke odgovornosti, pretpostavljajući da se autorom postaje

pozivom pred sud zakona, kada se pretpostavlja da je pozvana osoba *počinila* neko *zlo-djelo*:

Tekstovi, knjige, i diskursi uistinu su započeli posjedovati autore (različite od dotadašnjih mitskih, “sakraliziranih” i “sakralizatorskih” figura) u onoj mjeri u kojoj su autori postali podređeni kazni, to jest, u onoj mjeri u kojoj su diskurzi mogli biti transgresivnima. U našoj kulturi... diskurs nije izvorno bio proizvod, stvar, neka vrsta robe; bitno je da je bio *čin* – čin smješten na *bipolarnom polju svetoga i profanoga, primjerenoga i neprimjerenoga, religijskoga i blasfemičnoga* (Foucault, 2000, 179, istakla L. Č. F.).

Prije no što razmotrimo koji je to zlo-čin Mira Furlan počinila kao i koji ju je sud zakona pozvao da se pokaže pred njegovim licem, ali i koji je zločin počinjen njoj ona zauzvrat prokazala, pogledajmo koja nam je druga točka Foucaultove rasprave ovdje također presudna: autorovo ime. *Naime*, i ono će se pokazati podložnim glumačkom rascjepu na ime autora-funkcije (Alterove “glumačke uloge”) određenoga diskurza i ime privatno utjelovljenog jastva, “stvarnog pojedinca” koji bilo zahtijeva ostvarenje svojih autorskih prava ili se pak zbog njih izlaže tužbama i cenzorstvu. Za Foucaulta, “autor” je ponaj-prije ideološki proizvod određene vrste *čitanja*:

oni aspekti individue koje označavamo kao svojstva što ga čine “autorom” samo su projekcija, u manje ili više psihološkom smislu, operacija kojom na silu privodimo tekst, veza koje ustanovljujemo, odlika koje uspostavljamo kao pertinentne, kontinuiteta koje prepoznajemo, ili pak isključenja koja provodimo u djelo (2000, 180).

Komentirajući Foucaultovu koncepciju, Niels Buch-Jepsen inzistira na tome da “Foucault nije posvema usvojio duboke posljedice svojega vlastitoga rada”, jer se čini da on i dalje, čak i kad toliko gorljivo “uništava” autora, prijanja uz autora “od krvi i mesa”¹⁰. Pa ipak, ni za Buch-Jepsena autorstvo

¹⁰ Mogli bismo uzviknuti, “i autorice!” da ne znamo kako su spisateljice bile vrlo suzdržane kada je posrijedi preuzimanje autorske odgovornosti: nasuprot narcističkom “Ja” koje je ishodilo iz “romantičarske sakralizacije pisca” (Grande, 2001, 133), žene su često birale anonimnost, krijući se pod stvarnim ili fikcionalnim koautorstvima, izmišljajući (ženske i muške) pseudonime, tragajući za opravdanjima za spisateljstvo posve izvan njegove sfere ili su pak eksplicitno umanjivale udio vlastitoga rada (isto, 129), što je oblik nastupanja na autorskoj pozornici koji i sam ozbiljno podriva pretpostavljenu automatsku vezu između autora-funkcije i osobe koja se na nju poziva ili koja je se odriče, samo što to podrivanje ovdje ne predmnijeva toliko povijesnu koliko upravo *rodnu* perspektivu.

nije potpuna apstrakcija, nego povijesno djelatna, devetnaestostoljetna “mentalna konstrukcija” sa svojom referencijom, premda, barem za post-strukturalističke pristupe, bez (stvarnog, društvenog) referenta. Međutim, i ovdje će se pokazati da sferu ljudskih činova i djelatnosti nije moguće olako potjerati s (autorske) pozornice:

unatoč mogućnosti da imena pripisujemo na teorijski arbitraran način, u praksi će biti teško suzdržati se od smještaja nekog teksta unutar obrazaca ljudske djelatnosti, a ljudske su djelatnosti isto tako neprijeporno dio povijesti. (...) Smrt autora nužno ne implicira smrt autorskog imena (Buch-Jepsen, 2001, 61-64).

Premjestimo li ga u sferu kazališne ili pak filmske glume, ovakav način poimanja autorstva počeo će mutiti razine glumačkoga rascjepljivanja, kao i neizbježnih rodnih križanja: *u čije ime* glumica izriče svoje činove i znakove, kada je i sama njezina privatna tjelesna nazočnost na pozornici ili pak ekranu tek tvarni znak diskurza što ih, kako smo vidjeli, začinju mnogobrojni “drugi”, svi s raznolikim – zbiljskim ili pak fikcionalnim, muškim ili ženskim – imenima? A što je pak s njezinim činovima na pozornici-unutar-pozornice, ukoliko potonju shvatimo kao kulturu “u cijelosti”, onu na kojoj se zbivanja odvijaju slijedom pretpostavljeno nespoznatljivog, a možda i nepostojećeg scenarija odavna izgubljenog autora – Boga?

Dvojništva I: Postkomunističke shizme

Naravno, pozornica o kojoj kanim govoriti nije Calderonov Globus naše savjesti pod okom božanskog nadzora, premda se neki od elemenata moje priče mogu doimati kao da su iznikli iz nekog srednjovjekovnog žanra¹¹. Šira pozornica koju ću pokušati podignuti rasprostrla je začudno sukobljene tranzicijske interpretativne scenarije, među kojima su “slom komunističke Jugoslavije”, “hrvatski zahtjev za neovisnošću i demokratskim reformama”, kao i “ratni pohod što je prema tom zahtjevu usmjerila Federalna armija i srpske paramilitarne snage” bili najrepresentativniji u hrvatskim medijima u jesen

¹¹ Osobito uzmemo li u obzir izvore srednjovjekovnog kazališta u retoričkim činovima, kao i “identifikaciju retorike općenito, a njezinih performativnih struktura zasebice, s imperijalističkim nametanjem hegemonijskih, juridičko-političkih, kao i teoloških konstrukata civilizacije”, a osobito recentna uobličjenja “čitavoga problema izvora zakonske prakse u kazališnim terminima” što ih evocira medijevistica Jody Enders (1999, 161-163).

1991¹². Njihova je pojava koincidirala s radom Mire Furlan na kazališnoj produkciji što se pripremala za beogradski festival *BITEF*, s njezinim životom između dvaju gradova, Zagreba i Beograda¹³, kao i s njezinim konačnim nastupom na premijeri nekoliko dana nakon što je hrvatska televizija javnosti pokazala tenkove JNA kako se otpućuju na Vukovar, okićeni cvijećem kojim su neki građani Beograda ispratili njihov odlazak¹⁴. Njezina odluka da nastupi u predstavi u tim okolnostima izazvala je razmjerno velik skandal u hrvatskim medijima kojemu se odjeci još nisu posvema stišali, nerazrješivu traumom uzajamnih optužbi, koju njezine daljnje naracije, udvostručenja i dramtizacije – moj pravi interes ovdje – nisu mogle iskupiti i zaliječiti.

Premda valja priznati kako Mira Furlan nije bila jedina koja je ponijela stigmu izdajništva i koja je bila podvrgnuta “simboličkom nasilju”, istaknula bih njezinu dvostruku razlikovnost u odnosu na druge koji su se morali suočiti sa srodnim optužbama, bilo da je riječ o njezinim glumačkim kolegama, kao što je, primjerice, Rade Šerbedžija, ili pak njezinim “grešnim sestrama”, spisateljicama poput Dubravke Ugrešić ili Slavenke Drakulić, koje su obznanile nacionalistički podtekst hrvatske propagande, preispisivanje povijesti i nametanje kolektivne amnezije u odnosu na život u prošlih pedeset godina komunizma. Što se prve razlike tiče, sudbina Rade Šerbedžije bila je – kako se čini na temelju njegovih vlastitih izjava¹⁵ – razaznatljivo blaža, a pitanje

¹² Za iscrpniju analizu diskurzivnog kaosa koji je bilo slijedio bilo poticao kaos nasilja unutar teritorija bivše Socijalističke Republike Hrvatske, usp. Čale Feldman et al. (1993).

¹³ I ta će se činjenica žurno prenijeti na teren intertekstualno inducirane mitifikacije, jer je jedna od epizoda nepotpisanog (!) feljtona objavljenog u *Globusu* koji je i zahuktao pogon diskurzivnih egzistencija Mire Furlan u ruhu nacionalne izdajice bila nazvana dickensovskim naslovom “Priča o dva grada” (14. 2. 1992). I prije nego što će izbiti rat, glumica je bila zapitana da opravda tu vrstu nomadske bifurkacije. Na izričit upit o razlozima za tumananje amo-tamo, glumica je odgovorila kako je riječ o “stjecaju životnih i profesionalnih okolnosti”, te kako je bila svjesna da se od nje očekuje da se opredijeli, da stane “na stranu svojih, ma tko oni bili”. Iz “prkosa i inata” pitala se zašto bi dopustila da joj “politika tako neposredno mijenja, kroji i uništava život”, te nije li joj “dužnost sačuvati pravo na vlastiti, individualni izbor – ma koliko on bio neshvatljiv ili čak izdajnički u očima drugih” (Muzaferija, 1991).

¹⁴ Sama Furlan osjetila je potrebu da spomene te nemile slike u svojoj izjavi povodom nastupa na *BITEF*-u. Odlučila je igrati, kaže između ostalog, “zbog onih ljudi koji u ovome gradu nisu poljupcima i mahanjem ispratili tenkove upućene na Hrvatsku” (*Panorama*, 4. 10. 1991).

¹⁵ I Radu Šerbedžiju mediji su krivili zbog toga što je bio na “objema stranama” početkom rata, premda se suprotstavio Miloševiću režimu u Srbiji. I on je emigrirao te započeo uspješnu

njegove seksualnosti kao temelja moralne depravacije nije se nikad potezalo. Što se pak druge ocrnjene skupine tiče, iako su se i spisateljice i intelektualke morale izložiti difamacijama gotovo jednakoga intenziteta i karaktera, koje su uključivale istragu njihova genetičkog i društveno-klasnog pripadništva¹⁶, ipak se može reći kako su u taj scenarij ušle kao *subjekti*, autorice svojega diskurza: povreda javnog mnijenja koje su uzrokovale sastojala se upravo u smjelosti da se iz ženske kritičke perspektive dovede u pitanje primat nacionalne identifikacije, da se preuzme pravo na logos¹⁷, pradavenu nasljednu mušku ovlast, kao i da se izraze subjektivni pogledi u vremenu koje je službeno iziskivalo nedvoumno slaganje s objektivnom istinom koja nije podložna preporovima: hrvatskom nevinošću i statusom žrtve.

No Mira Furlan bila je tek glumica, tijelo koje se izlaže na pozornici, objekt fantazmatskih projekcija, zastupnica tuđeg govora, osoba koja nije izricala nikakav politički eksplicitan stav spram rata osim privatne želje da “glumi u predstavi” i glumom odbije “potpisati vlastitu kapitulaciju” (Furlan, 1991a) pred ratnom destrukcijom. U čemu je, dakle, bio njezin zločin? Kada bismo na tren zanemarili sve njezine svjesne ili podsvjesne “autorske” intencije, ukazala bi nam se arhaičnost scenarija u koji je njezin čin nehotično bio upleten, kao transgresija jedne od drevnih zabrana, zabrane, rečeno riječima René Girarda, “mimetičkog rivaliteta” oko posjedništva žena kao zaštićenih objekata neke zajednice. U onome trenutku u kojem žena stupa u trokut “mimetičke žudnje” čija dva preostala kraka zapremaju dva zaraćena kolektiviteta, aktivira se drevni užas mimetičkog zrcaljenja, mogućnost naime, da Drugi nije ništa drugo do li zrcalni odraz zajednice čijim se dobrom žena smatra, i obrnuto, da se ta ista zajednica izvrgava opasnosti da reproducira odlike toga

filmsku karijeru u SAD-u. Za njegove prilično neodređene komentare glede situacije u Hrvatskoj vidi njegov intervju s Mirjanom Dugandžijom u *Nacionalu*, 14. 8. 2001., poslije dugoočekivanog kazališnog povratka u Hrvatsku – predstave *Kralj Lear* na otoku Brijuni. Svemu su, prema njemu, kriva “užasna vremena” kroz koja je svatko morao proći na svoj način.

¹⁶ Anonimni članak, koji je potpisao zlokobni “Investigativni tim”, također se, kao i napadi na Furlan, pojavio u tjedniku *Globus* (10. 12. 1992), s poznatim naslovom, “Vještice iz Ria”. Autori koji su se krili iza anonimne sintagme kasnije su se razotkrili ali nikada – barem ne dosad – nisu izrazili žaljenje zbog te svoje nečasne uloge.

¹⁷ “Lako ćemo i tu prepoznati Jean-Jacques Rousseauovu viziju žena. Rousseau je ženama dodijelio zatvoreni prostor kućnog ognjišta i kao kuge se plašio njihove nazočnosti u javnoj sferi, posebice sferi intelektualne razmjene (ništa se ne može usporediti s Rousseauovom grožnjom nad spisateljicama) i ophoda žudnje” (Thomas, 1999, 23).

Drugog. Upozoravajući Miru Furlan da joj je dužnost “ostati kod kuće”, patriotski je diskurz ne samo simultano označio i rastegnulo simboličke granice otpora agresiji, nego je i hotimično uletio u mimetički užas autarkične čistoće, dovedene u opasnost kako međunacionalnim miješanjima (primjerice, miješanim brakovima) tako i nenadzirivim prekoračenjima ontoloških granica svojstvenim umjetničkoj praksi.

Jer, ova žena nije bila bilo koja žena-objekt, nego nositeljica dvostruke “razlike” u odnosu na “ljudskost”, razlike što neizbježno predestinira neke stvorove za status žrtve kolektivnog nasilja¹⁸: ta kazališna, televizijska i filmska zvijezda, koja se nije krzerala kada su u pitanju bili delikatni zahtjevi glumačkog obnašivanja, bila je kasnomodernistička Lulu, netko tko “se ne može samo gledati kao produkt modernoga društva, nego i kao kvintesencijalno utjelovljenje njegovih vrijednosti. Glumica, seksualni objekt, prostitutka, performer, spektakl: svi ti identiteti tvore od nje paradigmatički simbol kulture koja se sve to više strukturira oko erotike i estetike robe” (Felski, 1995, 4). Ili, kako bi rekao još Kierkegaard, kada se raspravlja o glumicama, “čovječanstvo nalikuje djeci na sajmištu. (...) Tenzija nelagodne situacije je to bolnija jednostavno zbog toga što je njezina egzistencija bila nacionalna stvar” (1997, 318, istakla L. Č. F.).

Ako je točno da se diskurz glumice odvija “u materijalu njezine egzistencije” (Plessner, 1976, 127), primarno u materijalu njezina tijela, onda je izlaganje toga tijela, negdašnjeg tijela primadone hrvatske nacionalne kazališne kuće, te metonimije nacionalnog glumišta, u sredini koja je Hrvatskoj prijetila ne samo još djelatnom jekom komunističkih zahtjeva za “bratstvom i jedinstvom” nego i opetovanom obznanom njezina navodno neiskorjenjivog ustaškog mentaliteta kao izlike za rat, značila preobrazbu hrvatskog nacionalnog tijela u tijelo (babilonske) bludnice, promiskuitetne “mase”. Naime, kako je Klaus Theweleit uvjerljivo pokazao u svojim *Muškim fantazijama*, “Narod” se uzdiže ovladavši prirodom i po tome se razlikuje od ‘mase’ čija

¹⁸ “Kako bi se određena vrsta ili kategorija živih bića (ljudi ili životinja) učinila podložnom žrtvovanju, u njoj valja otkriti što izrazitiju sličnost s onom (ljudskom) kategorijom koja se smatra izuzetom od žrtvovanja, a da istodobno distinkcija ne izgubi na svojoj oštini, tako da nikada u tome pogledu ne može doći ni do kakve zabune. (...) Ovdje imamo posla... samo s kategorijama koje su izvanjske ili pak marginalne i koje nikada ne mogu formirati odnose sa zajednicom koji bi je povezali s njezinim drugim članovima” (Girard, 1972, 27). Žrtva toga *pharmakona* društva ispunja funkciju “kroćenja unutrašnjeg nasilja” (isto, 30).

priroda tjera na pobunu i preplavlivanje” (1983, 89). Hrvatska glumica koja pristaje glumiti na (navodno dekontekstualiziranoj, isključivo umjetničkoj) pozornici-unutar-srpskog-teatra-svijeta razotkrila je potencijal nacionalnog tijela da popusti svojem instinktu “mase”, da promiskuitetno odgovori na ponude mnogobrojnih i nekontroliranih političkih scenarija “jugo-nostalgi-je”, ili pak, kao što ćemo kasnije vidjeti, “eupejstva” i “amerikanizacije”.

Ovo se preplitanje seksualnosti i politike eksplicite očitovalo u naslovima koji su pratili novinske napade (“Težak život lake žene”; “Sisama¹⁹ na Hrvatsku”²⁰), što potvrđuje da je užas pred “masom” koju još nije nadahnuo muški transcendentni koncept nacije iznova, kao u materijalu Theweleitove analize, operirao kroz demonizaciju i komadanje dijelova ženskog tijela, aludirajući na srž moralne esencije same glumačke profesije, agresivne i prijetvorne čak i u stanju potpune – obnaženosti, oprimjerenja “*fin-de-siècle* asocijacija ženskosti s prirodom i primalnim snagama podsvijesti, a opet i s površinom bez supstancije” (Felski, 1995, 4). Prema kasnijoj priči što ju je ispisala Slavenka Drakulić, a koja figurira među prvim književnim poglavljima diskurzivne prominencije Mire Furlan kao paradigmatičkog “lika”, naslovljenoj “Glumica koja je izgubila domovinu” (1993), ova je protagonistica žive društvene drame ne samo bila nazivana “Mefistom, Gustavom Gründgensom koji je nastavio igrati u kazalištu nakon nacističke okupacije”²¹, nego je i primala “pisma, anonimne telefonske pozive, uvrede” i prijetnje koje su ra-

¹⁹ Naizgled prirodna obdarenost ženskog tijela, grudi su ne samo ikonografski simbol plodnosti, majčinstva i erotske privlačnosti, nego isto tako moćan a ipak ambivalentni znak unutar političke imaginacije, barem od 18. stoljeća: njihov alegorijski potencijal emblematično oprijemlje Delacroixova slavna slika “bujnog poprsja utjelovljenja Francuske Republike”; “Kroz čitavo 20. stoljeće, ženske su grudi politizirale razne vlade iz raznolikih razloga, a osobito za vrijeme ratova” (Yalom, 1997, 123, 129). Oslikane na boku engleskih “Letećih tvrđava” Boeing B-17, zajedno s natpisom “pomalo opasne”, u umjetnosti avionskih trupova u Drugom svjetskom ratu, kao i u našem primjeru politički obojene pornografske imaginacije, mentalno su se stapale s “opasnošću, razaranjem, i pobjedom” (isto, 138).

²⁰ Prvi je naslov iz *Globusa*, 31. 1. 1992; drugi iz *Topa* (Sever, 1991).

²¹ Ovo je bila možda i najsofisticiranija reakcija na glumičin potez, a pristigla je – i opet u svojstvu dvojne, teatrografske koliko i, ponovno dvojne, književne aluzije na njemačkog glumca koji se proslavio interpretacijom Goetheova Mefista, pretvorivši se i sam u književni lik protagonista romana *Mefisto* Klaus Manna – iz pera inače kritički angažiranog intelektualca, istaknutog opozicijskog publicista u brojnim *drugim* povodima: Zvonko Maković nije oklijevao kada je valjalo opomenuti Furlan da se prisjeti Gründgensova slučaja i razmisli malo o svojem “ljudskom, građanskom”, a ne samo “umjetničkom moralu” (Maković, 1991).

bile srodne trope, zovući je “Četničkom kurvom” i opisujući “živopisno, do u detalje... kako će je mučiti do smrti, koje će joj dijelove tijela odsjeći” (Drakulić, 1993, 79). Naravno, bijahu to, da se poslužimo sarkastičnim izrazom Catherine MacKinnon, “samo riječi”²².

Doista, “šteta što je kurva”: junakinja komada Johna Forda bila je jedan od najvećih uspjeha²³ Mire Furlan u Hrvatskom narodnom kazalištu, radnome mjestu koje je izgubila na istim temeljima – trusnim temeljima, pripomenemo li da je predstava *BITEF*-a u kojoj je željela i odlučila nastupiti bila odvjetak tradicije teatra-u-teatru, priča u kojoj otac u potrazi za odlutalim sinom preozbiljno shvaća ono što se, a da on toga nije svjestan, zbiva tek *na pozornici: Kazališna iluzija* Pierrea Corneillea.

Dvojništva II: Monumentalne uloge, transcendentalne pojave

Pa ipak, mimetička udvostručenja su se nastavila, čak i kad je Mira Furlan, zaprimivši otpusno pismo iz Hrvatskog narodnog kazališta, napustila “ove prostore” otpativši se u Sjedinjene Države, gotovo ponovivši gestu koju je

²² Judith Butler opravdano će izvrgnuti kritici shvaćanje Catharine MacKinnon, koja pornografske performative želi prikazati kao učinkovite konstrukcije društvene zbilje, kao govor mržnje koji konstituira “što su žene”, te će umjesto toga upozoriti na fantazmatsku kvalitetu tih performativa, koji nude “alegoriju maskuline provedbe svoje volje i ženske podređenosti toj volji..., alegoriju koja opetovano i tjeskobno provodi pokuse svoje *neostvarivosti*” (1997, 68). U tome je smislu, kako ćemo nadalje vidjeti, Mira Furlan ove uvrede shvatila jednako toliko doslovno koliko je i “njezina domovina” shvatila njezin glumački nastup u beogradskoj izvedbi. S druge strane, nedavni je rat u bivšoj Jugoslaviji dokazao da je i previše fantazija ove vrste uspješno provelo pokuse svoje *ostvarivosti* a da bi se itko prema njima olako odnosio.

²³ Bila je to jedna od “sočnijih” epizoda u kojima će užiti stvaratelji notornog medijskog napada, ovaj put pod naslovom “Nespremna za životnu ulogu”. Evo što je pisalo pod fotografijom koja glumicu prikazuje u fikcionalnom liku Fordove Anabele: “Poželjna intelektualcu i kaminondžiji – Mira Furlan u predstavi “Šteta što je kurva” (*Globus*, 7. 2. 1992). Isti indikativni i neumjesni “citat” njezina golog tijela na velikom ekranu zbio se čak i kad je, gotovo desetljeće kasnije, hrvatska kulturna scena zatražila da vlada konačno u njezinu korist riješi pitanje vlasništva stana kojemu je bila nositeljicom stanarskog prava (usp. Lucić, 2001). Bi li bilo neprikladno još jednom se pozvati na navod iz Kierkegaarda? “Ali otkud, prema tome, ta neljudskost koja uzrokuje toliko nepravdičnosti, da, okrutnosti, prema ženama koje su se posvetile umjetničkoj službi, zašto, ako ne zbog toga što je estetska kultura toliko rijetka među ljudima? Kada se povede rasprava o ženskosti, umjetnička kritika većine ljudi barata kategorijama i misaonim obrascima koji su u svojoj biti zajednički kategorijama i obrascima svakog mesarskog pomoćnika, nacionalnog čuvara i poslovođe u prodavaonici” (Kierkegaard, 1997, 304).

izvela svega dvije godine prije, kad je utjelovila arhetipsku ženu-zrcalo ratnika, fantazmatski razdvojenu Euripidovu Helenu, koja je pri kraju predstave dane u ljetnom Splitu 1990. napustila zemlju – ukletu ratom koji je navodno potakla svojim odabirom stranca²⁴ – u luksuznom gliseru što ju je odveo na drugo, možda nekontaminirano prekomorsko tlo. Unatoč tomu, (hrvatska) se pozornica već podigla, s “glumcem-kraljem” kao svojim autorom-ocem u glavnoj ulozi njezinih “rituala prijelaza”: nakon što je za vrijeme svoje inauguracije kao “prvog predsjednika slobodne Hrvatske”, simbolički obdario (praznu) kolijevku sa zamišljenim djetetom, novorođenom Hrvatskom u njoj, ispunivši tako “tisućljetni san”, tomu je duhovnom nositelju “nacije” i, usput rečeno, velikom ljubitelju kazališta, doskora trebalo da “narod” odraste, alegorijski utjelovljen, u skladu s nasljeđem hrvatske drame 19. stoljeća, u anđeoskom obličju – žene.

Pa ipak, ne zaboravimo, “‘narod’ je više od ‘mase’, no manje od ‘nacije’” (Theweleit, 1983, 86). Otuda, kako ćemo doskora vidjeti, novi trokut mimetičke žudnje i nasilja, s predsjednikom kao trijeznom muškom glavom što kroti žensko tijelo i njegove udove (neobuzdanu “masu”) – tvoreći uz njezinu pomoć androgino jedinstvo podatnoga tijela (“naroda”) i vlastite duše (“nacije”), kako bi se ostvario Frazerov arhetipski scenarij “svetoga braka” svećenika-kralja i ženske odabranice zajednice koja će tu odabranicu tretirati kao ambivalentnu, svetu a ipak nečistu prostitutku (usp. Frazer, 1977, 177-185).

Kako je Mira Furlan, ta “svojejlava urbana heroina” (Buljan, 1991) otišla, demon moderniteta, individualne tvrdoglavosti i urbane korupcije uspješno se istjerao svojom zamjenom: zdravom seljačkom djevojkom, “dušom Dalmacije”²⁵, anđelom, novom nacionalnom divom, glumicom Enom Begović. Nastupila je već kao zlatokosa ljepotica što roni suze nad “ranjenom Hrvatskom”, zemljom pod grmljavinom destrukcije i svjetlom bombaških munja, a i u ulozi vjerne zaručnice koja hita u zagrljaj umornog hrvatskog ratnika, usred cvjetne livade, u propagandnim videospotovima HDZ-a, stranke na vlasti (usp. Senjković, 2001, 112). Paradoks propagandne učinkovitosti njezine pojave i ponašanja u tim videoprizorima izazvao je čudne reakcije publike, sileći je da u medijima protestira protiv same “biti” svoje profesije

²⁴ Stvarni je Parisov pandan u našem “slučaju” bio suprug Mire Furlan, Goran Gajić.

²⁵ Tako ju je barem u tužnoj prilici sprovoda nazvala redateljica Nora Krstulović (Farkaš, 2000).

(“Kako se netko može usuditi da sumnja u iskrenost mojih suza?”, Jelinić, 1995). S obzirom na te njezine videonastupe, kao i na činjenicu da je prihvatila predsjednikovu ponudu da se pojavi na HDZ-ovoj izbornoj listi, bilo je logično da će ona biti izabrana da, nakon što utjelovi ožalošćenu majku u crnini – živu inačicu Meštrovićeva kipa, skulptorske prikazbe *Povijesti Hrvata* – u predstavi-recitalu odigranom u Hrvatskom narodnom kazalištu u predsjednikovu čast, u njezinom finalu stane pred zborom (hrvatskim narodom) i čestita Vođi njegov 75. rođendan, te time groteskno obnovi znamenito *Happy birthday, mister President* što ga je Marylin Monroe uputila Johnu Kennedyju.

Nažalost, mimetičko bjesnilo već je uhvatilo korijenje: glumica je nehotično preuzela usporedbu i neoprezno izrazila nadu da niti predsjednik niti ona neće “doživjeti istu tragičnu sudbinu” kao i njihovi nesretni prefiguratori (usp. Konsa, 1997). I dok je Predsjednik umro od bolesti dvije godine kasnije, glumica je poginula u automobilskoj nesreći na sam dan Velike Gospe, godine 2000, pod okolnostima koje su u glasinama ubrzo zadobivale narativne obrise zastrašujuće podudarnosti s okolnostima pod kojima su se našle dvije njezine televizijske i filmske uloge²⁶. Od toga su trenutka ne samo spomenute tajnovite ko incidencije nego i njezina završna sanktifikacija poprimile mistič-

²⁶ Na nesreću, “mit posjeduje samostalan život, koji se temelji na internoj logici, na konvencionalnoj, duboko oniričkoj slikovnosti. Neovisan je o svojemu potpornju: potonji može i umrijeti tvornom smrću svojega tijela, ali mit će i dalje lebdjeti iznad leša” (Thomas, 1999, 21). Osobitost oniričke imaginacije što je lebdjela iznad Ene Begović sastojala se u tome što je njezino vlastito tijelo, za života, nastavalo te snove: glasine – koje se već duže vrijeme smatraju legitimnom građom usmene povijesti i antropološke analize – govorile su da ju je snašlo upravo što i lik Židovke koja bježi iz Hrvatske pred najездом partizana a koju je Begović igrala u filmu i seriji *Četverored*, da se izvrgne automobilskom udesu; drugi lik za koji se tvrdilo da je progoni bila je Barunica Castelli iz Krležinih *Glembajevih*, koju je igrala i na pozornici i na filmu, ta anđeoski lijepa ali beskrupulozna skoroejevička koja je uzrokovala smrt siromašne Rupertice pod kotačima svoje kočije a zatim, užasavajući se javnosti, izbjegla proces zahvaljujući utjecaju svojega supruga, te je napokon poginula od ruke svojega posinka, Leonea: i sama Ena Begović proglašena je krivom zbog prometne nesreće u kojoj je poginuo motociklist, te je, nakon što je neko vrijeme odbijala pojaviti se na sudu, bila osuđena na tri godine uvjetno, između ostalog i zbog “skrušenog držanja”, kao i činjenice da ju je nesreća “očigledno teško pogodila” (Dujmović, 1999); automobilom u kojemu je sama poginula upravljao je njezin posinak Leo (glasine prepričala A. F.). Da sve nije ostalo u usmenom modusu, kazuje i jedan posmrtni članak u kojem se izričito kaže kako je tragična smrt “Ene Begović, popularne barunice Castellli, ... na neočekivan način povezala njezin privatni i profesionalni život” (Ožegović, 2001).

ne razmjere, iskupljujući je od svih grijeha, poput *deus-ex-machina* iskupljenja Euripidove Medeje koju je Begović odigrala u predstavi redateljice Ivice Boban, u kojoj se uspela ponad “puste zemlje” – pune smeća i industrijskog otpada napuštene željezare u kojoj je predstava izvedena – zatvorena u *zlatni kavez*.

Za vrijeme i poslije sprovoda rečeno je ne samo da je glumica doista pretrpjela sudbu antičkih tragičkih junakinja (usp. Čadež, 2000), nego i da “Nebo nije moglo čekati”, da su je “bogovi uzeli k sebi” (Šömen), da je zaslužila to olimpsko mjesto jer se “borila za slobodu i neovisnost Hrvatske” te da će “njezin duh ostati u Hrvatskom narodnom kazalištu” (Serdarević, 2000). Ne samo Marilyn Monroe (ili, kako se nitko nije usudio izravno reći, Djevica Marija glavom), pretvorila se u “hrvatsku princezu Dianu” (Polimac, 2000)²⁷: poput engleske Ruže, te svete princeze, koja je oprimjerivala “ranjivost što se ispovijeda pod svjetlom reflektora” (Clément & Kristeva, 2001, 172), i Ena Begović je sanjala o braku i djeci, vjerujući da “ljubav iz bajke postoji i da će se ona dogoditi baš njoj” (Fajt, 1994). U trenutku smrti, ponavljalo se, taj se njezin san ostvario, postala je majkom dvomjesečne kćeri: zato je i uzmogla, poput princeze Diane, postati bogolikim bićem koje, kao da je i opet poteklo iz Frazerova imaginarija, umire na vrhuncu sreće, ljepote i bogatstva samo kako bi to snažnije uskrslo u kolektivnom pamćenju kao transcendentalna slika nacionalne čistoće, “legenda hrvatske realnosti, njezina lijepog sna i tužne zbilje” (Šömen, 2000).

Kao neosporiva zvijezda, preciznije, “Helijeva kometa” (Mandić i Vejnović, 2000), Ena Begović prevratila se u kamen kojemu bijaše udahнула život u svečanoj ceremoniji proslave Predsjednikova rođendana. Kako je zadržala pravo da uđe u kazališni panteon, trebalo ju je doslovno petrificirati u skulpturi koja bi “izrazila njezinu bit”, svjedočila o njezinoj “autentičnoj prirodi”: kipar Dimitrije Popović zamislio je izradu dvoglave biste koja bi jedina mogla istinito predočiti, kako on kaže, “nadahnuće koje je crpila iz medija glume”: realistički portret njezine osobe dominirao bi skulpturom, dok bi profil koji bi je oblikovao preobraženu u lik nicao postrance, tako da bi, slijedom toga “načela dvostrukosti”, “dviju uzajamno komplementarnih

²⁷ Usporedbu Polimac navodi zbog načina pogibije, i to upravo u trenutku pronađene ljubavne sreće, ali i zbog nešto treznije prosudbe kako je mitografija Ene Begović plod srodne medijske fabrikacije “princeze”, a ne estetičke svijesti i argumentirane procjene njezine glumačke vrijednosti (usp. Polimac, 2000, 31).

osobnosti”, kipar mogao proizvesti učinak prostornosti, kipa koji bi se gledatelju obraćao bez obzira s koje bi mu strane gledatelj upućivao pogled (usp. Ožegović, 2001).

Prije nego što se započnemo hrvati s neizbježnim asocijacijama na Ibsenove, Shawove, D’Annunzijeve ili pak Pirandellove žene-kao-statue-i/ili-glumice (Irenu, Emmu Doolittle, Giocondu Dianti, Tudu, Donatu Genzi), uvidjet ćemo da priča koju pričam doista vodi do “lokalnih” ibsenovskih, danuncijanskih i pirandelleskih fikcijskih inačica tvorbe mnogostrukih “anamorfičkih dvojnica” (usp. Čale, 2002), bilo kipara-redatelja ili statua-glumica na pozornici-unutar-svijeta-pozornice. Dimitrije Popović izabran je za svoju uzvišenu dužnost zbog svojih kvaliteta bliskih upravo Ibsenovom Rubeku: “duhovnosti koja odiše iz njegovih religioznih ciklusa”, kao i, što je još važnije, upravo dok je radio na “provokativnoj temi”, nizu kipova Marije Magdalene, u kojem je nastojao plastično dočarati njezinu “preobrazbu od bludnice do svetice” (Ožegović, 2001). Kako li se samo bizarno u ovome kontekstu čini još jednom dozvati kontrastivni, demonski pol naše dvoglave hidre, te žene-čudovišta, Miru Furlan, koja je nastupila u kontroverznom, intertekstualno prenapunjenom komadu Ranka Marinkovića, *Gloriji*, napisanome 1959, u kojem protagonistica doživljuje isti mučenički hod koji i Ibsenove, Shawove, D’Annunzijeve i Pirandellove junakinje: negdašnja cirkuska akrobatkinja Glorija a sada konvertirana časna sestra Marija Magdalena, žrtvom je crkvenih otaca predvođenih mladim i gorljivim svećenikom, koji je sile da svojom vlastitom “krvlju i mesom” zamijeni kip Djevice Marije, kako bi obnovila ugaslu vjeru malena hrvatskog otoka u razdoblju komunističkog režima mirakulskim martirijem (glumačke) transformacije u svoju svetu ulogu²⁸.

Glorija, Marija Magdalena i Djevica Marija, ta mnogoglava glumica raznolikih autorskih a opet tuđih imena, umire u završnom cirkuskom salto-mortaleu, izgubivši vjeru u glumu kao duhovnu konverziju. Usporedbe što ih uspostavljam, međutim, ne završavaju s njezinim “životnim” krajem. Jedna od najdojmljivijih replika spomenutoga dramskog komada, u kojoj mladi

²⁸ Upitana koju ulogu smatra najbliskijom svojoj vlastitoj osobnosti, Mira Furlan odgovorila je da je to upravo Glorija (Milčec, 1983): “Mislim da sam, igrajući Gloriju, također bila u nekom graničnom stanju. (...) Nikada nisam bila toliko na miru i u skladu sama sa sobom” (Kesić, 1982).

svećenik bjesni zbog nepredviđenih suza “statue” nad majkom – koja je, zbog sina na umoru, došla moliti Djevicu Mariju za milost – zvuči kao čudnovata, izokrenuta i retroaktivna rezonanca popularne reakcije na “političke” suze što su se kotrljale niz lice Ene Begović u HDZ-ovu spotu:

Te suze tamo nisu bile vaše suze, zapamtite to! To su bile Gospine suze! A tko je vama dao pravo da lijetate Gospine suze? (Marinković, 1982, 123).

Dvojništva III: Glumice progone fikcije

Mogli biste pomisliti, dragi čitatelji: počivale u miru. No nisu više mogle, već su bile udvostručene, činjenično i fikcijski. Sestra Ene Begović, Mia, također je glumica. Od te je okolnosti, koja je već plijenila javnost svojim fantazmatskim potencijalom i pornografskim asocijacijama na blizanačke užitke (“Dvije sestre u istom krevetu” glasio je naslov jednog od njihovih brojnih zajedničkih intervjua što su ga dale *Globusu*, u istom onom broju u kojem je i započeo trodijelni feljton o navodnom promiskuitetu Mire Furlan), pošao i Pavao Pavličić, kada je naumio sročiti jednočinku *Olga i Lina*, posvećenu Eni i Mii. Pavličić je svoj naslov preuzeo od devetnaestostoljetnoga romana Eugena Kumičića, u kojem su ta dva ženska imena dodijeljena dvjema sestrama, patriotskom anđelu, Olgi, i kozmopolitskom demonu, Lini. Ovaj tipični rascjep u konceptu ženskosti nudio je dvije različite političke i moralne paradigme: jedna je sestra, Olga, časna, pobožna i nacionalno svjesna djevojka blage naravi; druga, Lina, frivolna je, arogantna, promiskuitetna i okrenuta ksenofiliji. Pavličić je Kumičićevu romanesknu diobu narodnoga tijela već uporabio u svojoj potišto mizoginoj poslanici tim dvjema fikcionalnim sestrama, objavljenu u zbirci izmaštanih pisama šutljivim ženskim sugovornicama nazvanoj galantno *Rukoljub* (1995), u kojoj se svi grijesi za rascjep u hrvatskoj jezično-političkoj praksi (tuđice ili pak čistunstvo?) svaljuju na leđa zavodljivih Kumičićevih junakinja koje smućuju hordu muškaraca – pisaca i političkih govornika, a da se pritom rodni status tih simboličkih odredišta hrvatske jezične i političke energije kao projektivnih, pa dakle možda i preinačivih umišljaja muške, nipošto prema tome **nužno kolektivne** svijesti nigdje nije doveo u pitanje.

No, kao što sam već pisala (usp. Čale Feldman, 2001), Pavličićeve nano-vo izmišljene, preispisane protagonistice koje žive u hrvatskim devedesetima postale su profesijom **glumice**, baš kao i sestre kojima je bilo namijenjeno da

ih utjelove na pozornici²⁹. Međutim, blizanački dramaturški potencijal prototipskog ženskog glumačkog para nije samo raspaljivao gledateljsku znatiželju i tažio njezinu sklonost pikanterijama njihovih intimnih sučeljavanja: on je isto tako, a možda i ponajprije, udvostručivao nerazriješeni mentalni i etički sukob što ga je zastupao opozicijski par Furlan – Begović. U Pavličićevu su se komadu preobrazile u jednako toliko viktimizirane ali i jednako toliko podivljale glasove mučne interpenetracije i neraskidivosti hrvatskog prošlog i sadašnjeg kulturno-političkog stanja. Da ponovimo, dok se Lina pred užasima nedavnog rata odlučila otputiti u inozemstvo i živjeti u slobodnoj Europi, ali isto tako prihvatiti minorne uloge u europskim kazalištima što ih je opetovano bila prisiljena dobivati seksualnim vezama s redateljima, Olga je ostala u Hrvatskoj, udala se za ratnog veterana – koji ju je sad zlostavljao i zanemarivao za volju uspona po prečkama političke birokracije – i rodila dvoje djece. Unatoč privatnim frustracijama, postala je nacionalnom zvijezdom glumeći u isluženom repertoaru budničarske hrvatske dramatike 19. st. što se devedesetih obnavljala u službi novopobuđenih nacionalnih interesa, upravo poput Ene Begović, koja je prihvatila ulogu Demetrove Teute na pozornici i izvan nje, tu figuru žene-ratnice koja će ujediniti sve hrvatske političke frakcije pod istom – hrvatskom – zastavom³⁰.

Pitanje naslijeđa očinske prošlosti Pavličić je, dosljedno poimanju nacije kao (golog) ženskog tijela, riješio – kostimografski, oslikovivši ga crnim očevim kožnatim kaputom, oko čijeg se nasljednog vlasništva spore dvije izokrenute sestrinske zrcalne slike: dok ga Olga čuva jer je nekoć služio ocu u njegovoj ilegalnoj nacionalističkoj djelatnosti u doba jugo-komunističkog režima, Lina ga želi kao uspomenu na svoja prekoračenja nametnutih granica časti i doličnosti, svoja, naime, prva seksualna iskustva i krv kojom je okaljala njegovu političku svetost. Završnica komada sljepljuje dvije sestre, svaku u “svojem”, lijevom i desnom političkom rukavu ideološki kontroverz-

²⁹ U intervjuu povodom praižvedbe, dvije su stvarne sestre i glumice izjavile da im se tekst sviđa “baš zato što je u njemu teško dokučiti gdje prestaje priča iz našeg privatnog života i počinje gluma”, pa će publika “stalno nagađati što je istina a što fikcija” jer to je njihova “igra s gledateljima”, premda piscu, kažu, ništa nisu same sugerirale, nego je on vjerojatno podatke prikupio iz intervju a ili se raspitao kod kakvog zajedničkog prijatelja (Mataja, 1996).

³⁰ Kada se naknadno čitaju izvještaji Ene Begović dane tijekom pripreme i te premijere, opet nas prolaze srsi: “Općenito interesiraju me žene koje su ostavile nekog traga iza sebe, mada s vlašću to tragično završava po njih” (Prpić, 1991).

nog kožnatog kaputa, sjedinjujući ih u nekovrskom zemaljskom paklu. No podjela u kazališnoj izvedbi iz male dvorane ITD-a nije slijedila logiku desnocentralnog angažmana Ene Begović, koja je preuzela ulogu kozmopolitke Line, dok je njezina sestra Mia odigrala ulogu gorke majčinske Olge³¹, što je samo pridonijelo podzemnoj ambivalenciji i unutrašnjem cijepanju unutar već utrženih verzija privatne glumačke osobnosti i njezine sestrinske dvojnice: kao što je starija sestra već prije “priznala”, Enin je otac bio komunist, te je privatnog “lijevog” sada zamijenio javni “desni”, “velik čovjek, pravi vođa” (Jelinić, 1995).

Ako se Pavličić i suzdržao od zauzimanja ičije strane u sukobu – ostavivši ipak sav ideološki teren na ramenima ženskih tijela i njihovih seksualnih odabira – drugi je dramatičar, Slobodan Šnajder, implicitno pristao uz apoteozu Furlaničine žrtve, ali, zanimljivo, uz uvjet prethodne de-seksualizacije koja bi valjda automatski imala konotirati više moralne kvalitete. Za svoju je *Nevjestu od vjetra* (1999) odabrao glumicu Gemmu Boić, prefiguraciju višestrukog – vremenskog, prostornog i ontološkog – transgraničnog položaja Mire Furlan, koja se na kraju 20., baš kao i Gemma na kraju 19. stoljeća, našla na raskrižju između prijestolnice umirućeg imperija i središta jednog od njegovih utamničenih naroda. I Šnajderova se Gemma preobrazuje u lunatički “slučaj” čija histrionsko-histerička patologija nije ništa drugo do li simptom dramaturške antipsihijatrijske anamneze stanja hrvatske političke ludnice, a njezino tijelo i opet se ukazuje nehوتيčno uronjenim u scenarije seksualiziranih političkih projekcija moći.

Pa ipak, kao što sam već dala naslutiti, tragičko dostojanstvo Šnajderove suicidalne junakinje i opet se moralo zajamčiti seksualnom nedodirljivošću i posthumnom apoteozom u snovitom ispunjenju uloge Kleistove Amazonke Pentezileje iz kratkog epiloškog prizora komada. Druga ironija koja progoni njegovu Gemmu Boić/(Miru Furlan?) njezin je dramaturški prethodnik iz istoga autorskog opusa, protagonist Šnajderova *Hrvatskog Fausta*, komada koji je, iz današnje perspektive, unaprijedno anakronistički i anamorfički zr-

³¹ Kao proturječeje stvarnom *Eninom* hadezeovskom angažmanu, Mia/Olga je u već spomenutom intervjuu i napomenula da ona, poput uloge koju igra, jest udata i ima dijete, za razliku od Ene, koja je “sama”. No, prema njoj, “ovo nije ženska predstava jer iste dvojbe mogu mučiti dva brata ili brata i sestru”. *Olgu i Linu* htjela bi zaigrati u Vukovaru, jer je “to djelo posvećeno upravo ljudima koji su najviše stradali u ovom ratu” (Mataja, 1996).

calio dramu svojega dvadesetostoljetnog findesieklovskog stvarnog prototeksta: u osamdesetima Šnajder je bio jedan od rijetkih autora koji se usudio tematizirati ulogu Hrvatskog narodnog kazališta u vrijeme ustaškog režima, i to upravo tako što je kao tadašnju amblematsku figuru odabrao hrvatskoga glumca Vjekoslava Afrića, koji je odbio biti “hrvatskim Gründgensom”, igrati naime ulogu Fausta u tim kompromitantnim okolnostima, spoznavši da zazivi “visoke kulture”, njezine etičko-metafizičke (ne)utemeljenosti i ontološke izdvojenosti iz svijeta političke pragme samo podupiru njezine najzločinačkije egzekutore. Ali zašto se onda istovjetna logika etike ne bi mogla primijeniti i na netom opisane ženske glumačke izbore da se **ne odbije** glumiti u prijestolnicama multinacionalnih (monarhističkih ili komunističkih) carstava u raspadu, zaraćenih s jednim od svojih pobunjenih naroda?

Dvojništva IV: Posthumani rod leti u svemir

Nacionalne dramaturško-dvojničke inačice nisu se jedine igrale glumičnim ontološkim, prostornim ili identitetnim prekoračenjima. Mira Furlan izbjegla je u Sjedinjene Države, na “drugu planetu”, kako je rekla, u odnosu na svijet koji je napustila³². Nakon što je neko vrijeme bila bez ikakvog profesionalnog angažmana, “doslovce” je sletjela na drugu planetu, tamo gdje je već ionako pripadala slijedom dodijeljene joj mitske uloge negdašnje “Babilonske bludnice” što tašto motri svoj odraz u zrcalu³³: u znanstveno-fantastičnu televizijsku seriju *Babylon 5*, u kojoj se, međutim, pretvorila u spasiteljicu i zaštitnicu čovječanstva. Furlaničino iskustvo društvene i nacionalne otpadnice, zgrožene nad pozornošću što ju je u životu opsjedala, mora da je glumicu nagnalo da revno prigrli posthumano stanje fikcionalnog Minbari vanzemaljca³⁴, “ambasadorice Delenn”: ne samo bića s izraženim “muškim elemen-

³² “U odnosu na Zagreb Los Angeles je već fizički druga planeta” (Lasić, 2000).

³³ “U srednjovjekovnoj umjetnosti sjeverne Europe ona (zrcala, op. L. Č. F.) se obično javljaju kao amblemi (ženske) taštine: sirene ih nose; Besposlica obično gleda u zrcalo u ilustracijama Romana o Ruži; Bludnica iz Babilona drži zrcalo u tapiserijama s temom Apokalipse u Angersu” (Belsey i Belsey, 2000, 174-175).

³⁴ Kako se i moglo pretpostaviti, hrvatski se mediji nisu ustručavali kapitalizirati ovu navodno dvostruku de-generaciju, jednako umjetničku koliko i osobnu degradaciju, rabeći sljedeće naslove: “Alien iz Babilona” (*Slobodna Dalmacija*, 14. 5. 1994), “Mira Furlan izgubljena u svemiru” (*Globus*, 3. 9. 1993) ili pak “Alien žute pozornice” (*Glas Slavonije*, 16. 1. 1999), članak koji se ipak kritički osvrnuo na njezin nelagodan status u hrvatskom tisku, te koji je ponudio

tom”, s “mnogo intelektualne snage... tako neuobičajene za ženski lik”, tog “hibrida ljudske i Minbari rase” (Perenson, 1998), nego i bića s licem toliko neljudski izobličeni da je teško bilo pod maskom prepoznati obrise glumičina pravog tjelesnog identiteta.

Izgledajući kao netko tko je prošao niz “krirurških izvedaba” nalik onima što ih je zamislila i provela feministička performans-umjetnica Orlan³⁵, Furlan je ipak bila vrlo daleko od hotimičnih feminističkih performativnih subverzija, te se umjesto toga podvrgla logici komercijalne potrošnje svojstvene popularnoj kulturi u kojoj je našla utočište, uklopivši se u krajnje izvode ocrtanog procesa glumačke komodifikacije, samo što je ovaj put bila riječ o izvrnutoj proceduri koja se i ne htijući pridružila Orlančinim *de-formansima*: umjesto da je uljepša, maska je lice prekrivala dodatnom, umjetnom kožom, pretvarajući je u čudovište “na čudu s bilo kojim identitetom: nikakvo tijelo, nikakav rod tu ne odgovara”, konstruirano kao “posthumani rod, rod onkraj tijela, onkraj ljudskosti, masakr identiteta” (Halberstam, 2000, 58)³⁶. No njezina čudovišnost nije se tu javila kako bi “potvrdila da zlo počiva u specifičnim tijelima”, upravo obrnuto: nakon povijesnog iskustva Nacizma, prisiljeni smo priznati da

modernitet od monstroznosti tvori funkciju pristanka i posljedicu navika. (...) Nosimo moderna čudovišta poput kože, ona su mi, ona smo mi, ona su u nama. Čudovišnost se više ne skrtnjuje u specifičnom tijelu, pojedinom licu, jedinstvenoj odlici, zamijenjena je banalnošću što razlomljuje otpore jer je neprijatelja sve to teže locirati, jer on sve to više nalikuje junaku. Ono što su negda bila čudovišta sada su facete identiteta; seksualni i rasni Drugi ne mogu se više odvojiti od jastva (isto, 57).

zanimljivu hipotezu, da je hrvatska javnost glumici sve oprostila čim se saznalo da je postala majka – rodila je naime sina, Marka Lava.

³⁵ Umjetnica ih je izvela kako bi “izložila ideološke diskurze koji proizvode tijelo”, kao i “tijelo kao povijesni i kulturalni konstrukt” (Augsburg, 1998, 286). Između ostalih intervencija na licu, ističe se performans *Sedma operacija* (1993, New York) u kojemu implantacijom Orlan poprma crte žene-satira.

³⁶ S takvom maskom, koja zahtijeva četiri puna sata da bi se stavila na lice, “Više ne znaš tko si. Lice, koje si naučio rabiti, nije više tu. Maska ograničava, ali daje i izvjesnu količinu čudnovate slobode jer te više ne vežu nikakva realistička ograničenja. Radiš što hoćeš” (Perenson, 1998). Baš kao što dopušta i sam život u Americi: “Ponovno izmišljanje samoga sebe kao da je norma u Americi”, kaže isto tako Furlan u drugom intervjuu (Kinney, 1999).

Stoga se i Furlan pojavila kao dvostruka tuđinka, ambasadorica među ljudima, stvor iz “Balkanskih etničkih ratova” među Amerikancima, samo kako bi “obdarila ulogu svojom specijalnom nadarenošću” (Perenson, 1998), kao i ostatak fikcionalnog svijeta koji ju je okruživao: stvarna priča prave glumice iznutra je korodirala i kanibalizirala plemeniti lik Delenn³⁷ – ili je pak bilo obrnuto? Nije samo publika počela zapitkivati tko se krije iza maske, kakva je **prava** Mira Furlan, tako da se čudovišno obličje iznenada počelo povlačiti s njezina lica kad je i sama Delenn “otkrila” da i ona posjeduje ljudske gene, nego se i scenarij uloge sve to više kontaminirao monstroznošću “prošlosti Mire Furlan”³⁸ – “Delenninim osjećajem izopćenosti, ciklusom mržnje između Narna i Kentaura, pitanjima da li je moralo doći do intervencije” (Perenson, 1998). Ili se pak taj prevrat u “zbilju” dugovao činjenici da se rat u bivšoj Jugoslaviji “zbio upravo u isto vrijeme” u kojemu je i glumica “snimala *show*”? Ili je pak stvar bila u tome da je, nažalost, koliko god užasna i nevjerojatna, ta priča “toliko univerzalna, da se ona može dogoditi bilo gdje, bilo kad” (isto)? Sa svim svojim budućnosno svijetlim prekoračenjima “nacionalnih, spolnih, ekonomskih granica”, ipak se čini da je

posthumano tijelo još zasićeno pričama čovječanstva koje kruže oko njega; ono govori jezik koji je razapet ponad granica između zdravog i bolesnog, muškog i ženskog, stvarnog i zamišljenog. Pa ipak, ono priča svoje priče kroz priče koje su već ispričane, orobljujući prošlost kako bi odbilo budućnost (Rabinowitz, 2000, 43).

Na upite o svojoj karijeri, Mira Furlan odgovara s nostalgijom prema kazalištu, koje, kako kaže, u Sjedinjenim Državama nije previše na cijeni³⁹. Jer, kad bi kojim slučajem ona odgovarala na pitanje Philipa Auslandera “koji je status žive izvedbe u kulturi kojom dominiraju masovni mediji?” (1999), Furlan bi zasigurno rekla “nikakav”: umjesto male lokalne publike koja se prema njoj nametljivo familijarno ponašala, dodirujući je i dobacujući joj na ulici, sada čitav internetu priključeni svijet može posjetiti njezine brojne in-

³⁷ “Nema lika koji bi bio takva zagonetka” (Perenson, 1998).

³⁸ Sve se to može doznati na mnogobrojnim internetskim stranicama koje su posvećene Miri Furlan kao glumici i njezinoj ulozi Delenn: jedan od članaka koji se pojavio i u *New York Times Special Features*, imao je naslov “U seriji *Babylon 5* zrcali se dio prošlosti Mire Furlan” (www.geocities.com/~mfinfoystation/mirpast1.htm).

³⁹ “Ovdje se ne baviš kazalištem kako bi zaradio” (Furlan odgovara na TV Gen Bulletin Board, 19. 1. 1998).

ternetske stranice, istraživati i “surfati” po svim njezinim različitim virtualnim – prošlim, sadašnjim i budućim – životima i tijelima⁴⁰.

Epilog I: Antigona

Kad teoretičari *queer*-politike, poput Judith Butler, mogu potonuti tako duboko u prošlost i tamo potražiti tako drevne dramske mitove kao što je Sofoklova Antigona, kako bi u njima pronašli neko neistraženo i plodno tlo za alternativnu – feminističku, *queer* ili bilo koju drugu – politiku, tko bi zbog tog istog mogao osuditi glumicu? Jedan od najznačajnijih pokušaja da započne kazališnu karijeru u Sjedinjenim Državama bila je odluka Mire Furlan da se ogleda u tumačenju Sofoklove *Antigone* pod redateljskim vodstvom svojega supruga, Gorana Gajića, 1995. u Los Angelesu. Komad je prema njima odavao “neke elemente koje su željeli naglasiti kako bi se u njemu zrcalila jugoslavenska situacija” (Kinney, 1999), s Mirom Furlan, naravno, kao *svojom* Antigonom. Usporedbe s klasičnim zapletom lako će nasrnuti na našu sposobnost domišljanja: i Mira Furlan našla se između dvojice bivše “braće”, Hrvata i Srba; nakon što su potonji proglašeni neprijateljima njezine domovine, ona ih je ipak nastavila smatrati ljudskim bićima s pravom na obredno štovanje koje im je i ukazala – nastavljavajući tako, rečeno riječima Luce Irigaray, Antigonino (feminističko) nasljeđe anti-autoritarnog “prkosa spram državotvorstvu” i njegovim patrijarhalnim temeljima što su ih utjelovljivali nacionalni Kreonti.

Međutim, kako nam sugerira Judith Butler, ova – barem fiktionalno laskava – identifikacija s Antigonom nosi sa sobom i dio problematičnog nasljeđa, posebice sagleda li se na podlozi glumičina gorkog “pisma svojim sugrađanima” (1991b), kojime je, da prafraziramo Butleričino čitanje *Antigone*, potvrdila svoje “djelo” uzvratnim, kontra-fantazmatskim “govornim činom” što je optuživao njezinu “zamišljenu zajednicu”, kako nacionalnu, tako i profesionalnu, zbog grijeha ne samo “riječju”, nego i, pogotovu, “propustom”

⁴⁰ “Za razliku od mnogih američkih glumaca, Furlan se ne boji internetskih stranica koje povremeno posjećuje, kao niti samog broja svojih obožavatelja. Bila je žrtvom progona u zemlji iz koje potječe te smatra da joj američki obožavatelji zapravo iskazuju daleko više poštovanja i ljubavnosti nego obožavatelji u njezinoj domovini. Ali intenzitet strastvenosti kod gledatelja zabrinjava je zbog utjecaja televizije na gledatelje. ‘Pitaš se već, misle li oni da se to stvarno zbiva? Jesu li svjesni da je to samo TV emisija?’ čudi se ona” (Green, 1997).

koji je prizivao gorespomenutu čudovišnost “pristanka”⁴¹. Naime, vratimo li se Antigoni i njezinoj dvosmislenoj ostavštini iščitanoj u *queer*-optici, osim očite činjenice da je taj lik fiktivan, te da tako jedva da može poslužiti kao “primjer koji bi itko mogao slijediti a da se ne izloži opasnosti da i sam klizne u irealnost” (2000, 1), ona isto tako teško da zastupa/prikazuje politički stav “koji bi i u kojem smislu mogao ostati izvan implikacije iste one moći kojoj se suprotstavlja”; (...) “ona uzvraća odgovorom na pitanje koje joj postavlja neka druga vrsta autoriteta, te tako dopušta da autoritet toga drugog nad njom stekne svoju ovlast” (isto, 8, istakla L. Č. F.). Sofoklova Antigona via Hegel via Butler nada je se stoga kao lik koji ne počiva izvan Zakona, nego kao lik koji se poziva na nepisani, božanski zakon koji je u suprotnosti s ljudskim zakonom:

Tako onaj tko djeluje u skladu sa zakonom, tamo gdje je zakon uvijek ili ljudski ili božanski ali nikada oboje, ostaje slijepim za onaj zakon kojemu se u tome trenu ne pokorava. (...) Ovo navodi Hegela da govori o ‘pravu’ koje se prešutno potvrđuje upravo onda kada se zlodjelo izvršuje, pravo koje se još ne spoznaje osim u i kroz osjećaj krivnje (isto, 31-32).

Pravo koje je Mira Furlan željela potvrditi kada je nastojala ucijepiti uzvratnu krivnju svojim sugrađanima bilo je pravo pojedinca – nje same – “koji je slučajno dio ovog naroda” (Furlan, 1991b), naroda prema kojemu ona, kako je optužba kazivala, nije pokazala nikakvu sućut. Prema Hegelu via Butler, Antigona – i Mira Furlan u njezinoj koži – kao da zaziva “zakon koji ima jednu jedinu moguću instancu svoje primjene”. Ona, kao član Hegelova generaliziranog *ženstva*, ne djeluje “politički nego konstituirá perversiju i privatizaciju političke sfere, sfere kojom ravna univerzalnost” (Butler, 2000, 35). Htijući se oprijeti zakonu nacionalne zajednice, Furlan se, baš kao i Antigona, pozivala na svoje *srodstvo*, srodstvo u “profesionalnoj zajednici”, “ljudskoj zajednici” (Furlan, 1991b). Ali i tu bismo se s Butler mogli zapitati “može li postojati srodstvo bez podrške i posredništva države? (...) To je dvoje metaforički upleteno jedno u drugo na načine koji sugeriraju da, zapravo,

⁴¹ Optužba ipak posvema ne stoji: kolege glumci, kao i gledatelji, pisali su pisma koja su objavljena u tjedniku *Danas* (9. 11. 1991, 3. 12. 1991) i u tjedniku *Globus* (14. 2. 1991) u kojima su prosvjedovali protiv tretmana što ga je njihova negdašnja kolegica i omiljena umjetnica doživjela u medijima. Mira Furlan na ta se pisma nikada nije osvrnula, a što se kolega tiče, ostala je jednako gorkom čak i godinama poslije, optužujući ih da su pismo potpisali iz pukog kukavičluka, sa sljedećim podtekstom: “Samo nemojte nas! Mi smo dobri!” (Erceg, 1998).

ne postoji neka jednostavna opozicija između dvoga” (isto, 5-6). Glumičina gesta bila je, prema njezinoj vlastitoj izjavi, oblik “obrane integriteta profesije”: ona ionako “nije imala nikakvu namjeru dalje glumiti u predstavi izvan festivala *BITEF*,... *BITEF*-a kao međunarodnog kazališnog događaja kojemu su prisustvovali Englezi, Rusi, Francuzi, Belgijanci, čak i Slovenci” (Furlan, 1991b). Poput Antigone, i Mira Furlan “izronila je u svojem kriminalitetu da govori u ime politike i zakona” samim time “upijajući isti onaj jezik državotvorbenosti protiv kojega se pobunila” (Butler, 2000, 5).

Je li, prema tome, njezina odluka da se utekne Antigoninu glasu bila etički i performativni promašaj? Može li Antigona biti figura za budućnost glume/djelovanja, u njegovu dvojakom – etičkom i performativnom – smislu? Butler je onoliko optimistična koliko to *queer*-teoretičarka može biti: budućnosna snaga Antigonina zahtjeva počiva u njezinom *incestuožnom* podrijetlu – koje samo po sebi razapinje granice kulturalne shvatljivosti i propituje strukturalne nužnosti koje ishode iz njezina nedodirljivog tabua – kao i u njezinu govornom činu koji se odvija *na pragu privatnog i javnog*, što samo po sebi reartikulira norme političke prikazbenosti/zastupstva. Stoga “ako je ona ljudsko biće, onda je ljudskost sama zapala u katahrezu: ne znamo joj više prave uporabe” (isto, 82). Protumačen u koži Mire Furlan, govorni čin tog neljudskog lika kolebao se na još jednom pragu, “realnosti” i “irealnosti”, pridružujući uvredljivoj partikularnosti žene medijaciju Hegelu isto toliko nepojmljive partikularnosti glumačke umjetnosti, ali i ključnu jedinstvenost kakvu je Simmel nastojao pojmiti jednako u njezinoj umjetničkoj koliko i u njezinoj etičkoj dimenziji (usp. Čale Feldman, 2001).

Tako je, fikcionalna i ne-ljudska, Antigona govorila javnim jezikom koji ne samo da joj nije pripadao – budući da se kao žena imala ograničiti na djelovanje u privatnom prostoru – nego koji je također, kao što bismo mogli dodati slijedom Austinove refleksije, baš svojom kazališnom fikcionalnošću bio uzemljen u praznini i promašaju. Pa ipak, kao što bi Butler s povjerenjem dometnula, upravo pretpostavka da taj jezik ishodi iz mjesta svoje dvostruke nelegitimnosti mogla bi otvoriti aberantnu budućnost njegovih daljnjih – možda i “posrećenijih” – ponovnih smještaja (kao što je, među ostalima, njegov ponovni smještaj u mojem vlastitom, “znanstvenom” posvajanju njegove ontološke praznine i opasnosti od performativnog promašaja).

Predstava *Antigona* Mire Furlan i Gorana Gajića doživjela je svoju izvedbu, čak i priskrbila svojim stvarateljima godišnju nagradu za režiju i najbo-

lju izvedbu. Bila je, kako je glumica izjavila, “onoliko uspješna koliko ovdje kazalište može biti”, s razmjerno malo ljudi, među njima prijatelja i kolega, u publici i, barem koliko ja znadem, s nikakvim učinkom na “jugoslavensku situaciju”. Ali serija *Babylon* dugo se davala i na hrvatskoj OTV.

Epilog II: *Die unheimliche Medeja*

Zalud je pisati epilog, sricati dramski nabijene konce glumačke priče, odjeci su nezaustavljivi, a logika pomutnje stvarnosti i fikcije, prisile na ponavljanje, obnove arhetipskih scenarija što ih doziva stanje rata, te umnoženih dvojničkih slika žena-kipova-lutaka što silaze s pozornice u svijet onkraj fikcije ionako je već i previše očito slijedila motive i uzorak Freudove priče o *zazornom* kao obnovi potisnutog nesvjesnog materijala iz prošlosti, jednako onto-koliko i filo-genetske, a da bismo se čudili što se obrazac popunio i figurom “povratka iz mrtvih”, ponovno popraćene svojom fikcijskom dvojničkom sjenom. Furlan se 2002. “vratila” u Hrvatsku zahvaljujući još jednom stvarnosno-mitskom povratniku, Radi Šerbedžiji i njegovom kazalištu Ulysses, što je utočište-Itaku pronašao već prethodno ljeto, i opet na politički zaraženom otočkom tlu arkadijskih Brijuna, baš u vremenu preokreta ulijevo na hrvatskoj javnoj pozornici. Pozvana da se pridruži tome simboličkom, prosperovskom osvajanju festivalskog otoka u zatišju *poslije* oluje, glumica je pristala na suradnju pod uvjetom da odigra Medeju, to srce zazora, nomadski ukletu ženu, izdajicu roditeljskog praga, strankinju i osvetničku djecoubojicu, svojevoljno se izlažući “muljevitoj, močvarnoj, blatnoj kaljuži koju čine ovdašnji mediji i kulturno-politička scena”⁴² (Furlan, 2002). Profesionalni izazov zahtjevne protagonističke role, dakako, rastopio se pred pretvorbom Furlaničine Medeje – te paradigmatičke obnove Freudova scenarija zazornosti utoliko što je predstava inzistirala, kažu kritičari, baš na “spoju suvremenog i arhaičnog” (Cuculić, 2002) – u još jednu epizodu “medijske halabuke”⁴³ (isto),

⁴² Vratila se međutim upravo kao sablast, čija je umrljanost samo zrcalni podsjetnik “kaljuži”: “Moja priča bi, naravno, bila jasnija, čistija, korektnija, savršenija da nisam ni došla. Najčistija je priča onda kada te nema, kad si mrtav” (Furlan, 2002).

⁴³ Najeklatantniji primjer predstavlja ispad Mihovila Donata iz *Hrvatskog slova*, prenesen u *Feralovoj* rubrici “Greatest shits” pod naslovom “Feralov Jasonovac”: “Vratila nam se Mira Furlan. Vratila se kao Medeja. Vratila se da pobije vlastitu djecu. I uspjela... Čiju je djecu ubila Medeja – Mira Furlan? Jasonovu?! Sjetimo li se o čijoj je domovini ružno govorila prije povratka, a izbi-

kojoj se ni sama povratnica nije ustručavala pridružiti, nudeći auto-eksplikativne interpretativne ključeve, tvrdeći kako je Medeja “simbol rata, ljubavi i mržnje, tekst o pozitivnoj energiji i strasti, o strahu od drugog i drukčijega, strahu od stranaca i izbjeglica” koji će joj “pomoći u nadilaženju nekih donekdavnih stanja” (Urošević, 2002).

Premda, naime, svjesna “ove druge predstave, predstave izvan predstave” kao “spektakla u kojem je dobrovoljno sudjelovala”, a onda i svog dolaska kao nečeg što je imalo “nacionalni smisao”, te da je “opet samo poslužila nekoj svrsi”, da je opet “upotrijebljena kao znak, kao predmet (prepoznavanja, političkog prestrojavanja, čišćenja od prošlosti, kupovanja oprosta itd.)”, izrazila je nadu da “ta svrha ima barem pozitivan predznak”, da je riječ o “želji za ozdravljenjem”, o potrebi “za suočavanjem, preispitivanjem, pogledom unatrag”. Konačno, veli Furlan, “nije li to spajanje, stapanje tzv. života i tzv. umjetnosti upravo cilj? Ne bismo li trebali biti sretni zbog toga što je ova predstava postala i izvanteatarski događaj, bez obzira na to tko se tu i zbog čega pronalazi, pere, identificira, razvrstava?” Pa ipak, posve u skladu s kritičarskim zamjedbama kako predstava “djeluje kao monodrama” (Vrgoč, 2002), jer je u toj Medeji “sve podređeno Miri Furlan, dok ostali glumci manje ili više imaju ulogu epizodista” (Cuculić, 2002), za glumicu je sve “imalo smisla” jer se, dok je glumila “ženu koja je iznevjerila očekivanja, ženu koja razočarava”, ona osobno “osjećala snažnom i živom” (Furlan, 2002).

Možda nam na ovom, vjerojatno provizornom kraju vrijedi tek zapitati se “je li tradicionalno kazalište (i kultura koje se u njemu i dalje ‘pročišćuje’, op. L. Č. F.) zarobljeno nekim reprezentacijskim modelima koji onemogućuju reviziju njegove konstrukcije subjekta” iz feminističke perspektive (Freedman, 1996, 93)? Možda i nije tako slučajno da se baš *ne-majka* Medeja probudila iz mrtvih da pride kao osvetnička prijetnja, osobito gleda li se prethodno spomenuta konstrukcija subjekta, kako to čini Barbara Freedman, unutar onog ogranka psihoanalitičke perspektive koja kob rodne razdjelnice i muške dominacije izvodi iz majčinoga razornoga *ne* što ga dječak trajno ne može oprostiti a patrijarhat revno potiskuje (između ostalog, i u psihoanalitičkoj teoriji samoj). No Furlan se, kaže, vratila da se pomiri i oprostite te je prihvatila javne isprike, sumnjajući pritom da je “pristala na stanje stvari”, da se “prilagodi-

vanje je trajalo punih 11 godina, teško ćemo prihvatiti da se radi o Grčkoj, Ateni, Greima i Jasonovoj djeci. Prije će biti da se ‘izdajnica’ bez pokajanja vratila u Hrvatsku” (Feral, 2002).

la, uklopila” (Furlan, 2002). Pristanak, prilagodba i uklopljenost možda nisu toliko vrebali iz zasjede nove političke elite koja joj je došla pljeskati, nego upravo iza ugla samog sablasnog arhetipa koji se naposljetku odlučila izdati: za nju, Medeji no je ubojstvo djece “na kraju samo metafora” – jer odluka da se postane roditelj “simbolički izražava radikalno priklanjanje životu”, pa je tako i za Furlan “dolazak djeteta promijenio njezino središte svijeta” a majčinstvo postalo “njezina najdraža uloga” (Balić, 2002). Spavajmo, dakle, mirno: bez obzira što bismo “trebali biti sretni zbog toga što je ova predstava postala i izvanteatarski događaj”, zasad ipak nema straha da će Medeja sići s pozornice.

Korištena novinska dokumentacija

- Balić, Ivano i Ivana, “Tako je lijepo i teško biti mama”, *Glorija*, srpanj 2002.
- Buljan, Ivica, “Svoje glava urbana heroína”, *Zapad*, 27. 5. 1991.
- Cuculić, Kim, “Između dekoracije, mita i politike”, *Zarez*, br. 87, 12. 9. 2002.
- Čadež, Tomislav, “Hoće li Ena Begović postati mit poput Marylin Monroe?”, *Globus*, 25. 8. 2000, 70-71.
- Erceg, Heni, “Domovina je teško skitanje”, *Feral*, 1998.
- Erceg, Heni, “Nepodnošljiva lakoća nepostojanja”, *Feral*, 14. 12. 1998.
- Fajt, Đurđica, “S malo pameti, malo talenta i puno plave kose”, *Panorama*, 14. 9. 1994.
- Farkaš, Mirna, “Suze za Enu”, *Slobodna Dalmacija*, 14. 9. 2000.
- Furlan, Mira, “Glumom protiv očaja”, *Panorama*, 4. 10. 1991.
- Furlan, Mira, “A letter to my co-citizens”, *Danas*, 11. 5. 1991.
- Furlan, Mira, “Je li imalo smisla?”, *Feral*, 2002.
- Green, Michelle Erica, “Stranger in a strange land”, www.anotheruniverse.com/tv/features/furlan.html, 1997.
- Homovec, Boris, “Dvije sestre u istom krevetu”, *Globus*, 31. 1. 1992.

- Jelinić, Ana, “Ne stidim se što sam zaplakala u HDZ-ovu spotu: kako se netko može usuditi da sumnja u iskrenost mojih suza?”, *Globus*, 8. 12. 1995.
- Kinney, Don, “Accross two Cultures”, www.geocities.com/~mfinfoystation/across2c.htm, 1997.
- Konsa, Hana, “Ne smeta mi što novinari harače po mom privatnom životu”, *Nedjeljna Dalmacija*, 15. 8. 1997.
- Lasić, Igor, “Drugi izgon”, *Feral*, 9. 12. 2000.
- Lucić, Predrag, “Gola Mira”, *Feral*, 14. 8. 2001.
- Maković, Zvonko, “Razlozi”, *Danas*, 15. 10. 1991.
- Maković, Zvonko, “Katodna promidžba: od igara detekcije do soap opera. Ena u sapunici”, *Feral*, 23. listopada 1995.
- Mandić, Jelena i Saša Vejnović, “Enin duh ostaje u HNK-u”, *Novi list*, 19. 8. 2000.
- Matan, Branko, “Slučaj Mire Furlan”, *Jutarnji list*, 21. 12. 1998.
- Ožegović, Nina, “Ena Begović ponovno u HNK”, *Nacional*, 15. 2. 2001.
- Perenson, Melissa J, “Mira Image”, *Sci-Fi Entertainment*, veljača 1998, isto i na www.geocities.com/~mfinfoystation/miraimage.htm.
- Polimac, Nenad, “Trebali li Enu Begović pretvarati u hrvatsku princezu Dianu?”, *Nacional*, 23. 8. 2000.
- Prpić, Slavko, “Teuta Ene Begović”, *Vikend*, 17. 5. 1991.
- Sever, Ladislav, “Sisama na Hrvatsku”, *Top*, 11. 11. 1991.
- Šömen, Branka, “Nebo ne može čekati”, *Vjesnik*, 19. 8. 2000.
- Špišić, Davor, “Alien žute pozornice”, *Glas Slavonije*, 16. 1. 1999.
- Urošević, Mirko “Mira Furlan s Medejom i u Zagrebu”, *Vjesnik*, 5. 8. 2002.
- Vrgoč, Dubravka, “Grčka tragedija u slici našega kaotičnog vremena”, *Vjesnik*, 18. 8. 2002.
- Vulić, Tonko, “Sestre koje glumimo u novoj predstavi razlikuju se od nas u privatnom životu”, *Nacional*, 23. 2. 1996.