

LADA ČALE FELDMAN

Univerzitet w Zagrzebiu, Chorwacja

lcfeldma@ffzg.hr

Tegobe tijela, povlastice žanra: glumičina trema u Krležinoj noveli *Pod maskom*

Kao krunski metodološki fokus, analitički problem i interes kulturoloških prerada, ljudsko tijelo jedna je od bitnih zajedničkih preokupacija i reklo bi se interpretativno nerazgradivih tema koje tijesno vezuju feminističku kritiku i teatrologiju. Dok se prva bavi specifičnošću što je u socio-kulturnim oblikovanjima i simbolizacijama tijela i tjelesnog iskustva zauzima spolna razlika, drugu će zanimati specifičnost što je tijelo donosi kao isključivi estetski materijal kazališnog medija, i to ne samo kao čimbenik izvođačke, nego i gledateljske prakse. Kada se dakle spomenuta dva disciplinarna polja promišljanja kulturne imaginacije presijeku, nastaju zanimljivi, dvosmjerno djelatni istraživački hibridi: feministička izučavanja tijela i njegove spolne obilježenosti u situaciji izvedbe tiču se naime jednako socijalne koliko i kazališne prakse, jer trop glume ionako već vreba samu konceptualnu distinkciju tjelesno spolnog i socijalnog rodnog identiteta, dok se teatrološki problem odnosa glumca i gledatelja ne da razmotriti neovisno o činjenici da je i tu posrijedi socijalni, a onda i spolom obilježeni, pa čak i erotski uvjetovani odnos.

Stoga će kulturna opsjednutost fenomenom ženskoga tijela, kao izvorištem fascinacije i zazora istodobno, harati kazališnom pozornicom u dvojnem obliku, manifestirajući se u dramskom imaginariju i njegovim fikcijskim ženskim tijelima, ali i u osobi glumice, odredištu fantazama i projekcija jednako muške koliko i ženske publike, pa čak se i potencirajući u onim djelima koja će problematizirati fenomen ženskog izvedbenog tijela kroz fikcijski lik glumice¹. Premda je

¹ O obama sam problemima pisala u više navrata iz dramaturške, kazališno-povijesne, feminističke, ali i kulturno-studijske perspektive, usp. L. Čale Feldman, *Euridikini osvrti*, Zagreb 2001 i L. Čale Feldman, *Femina ludens*, Zagreb 2005.

razdoblje modernizma o kojemu će ovdje biti riječi, prema Riti Felski², upravo razdoblje obilježeno pojavom iznimnih, demonskih dramskih karaktera kojima je ili moguće prišiti svojstva glumačke podvojenosti i zavodilačkog utjecaja, kao Ibsenovoj Heddi Gabler, Wildeovoj Salomi ili Wedekindovoj Lulu, ili im je gluma profesija, kao Pirandellovoj Donati Genzi, topos ženskog glumačkog tijela zapravo je starija književna tema koja je, paradoksalno, daleko više od dramske zaokupljala romanesknu produkciju već od druge polovice 19. stoljeća, od George Eliot, Honoré de Balzaca i Emila Zole preko Henrya Jamesa i Oscara Wildea do Marcela Prousta i Gabrielea D'Annunzija³, komplicirajući presijecanje o kojemu je bilo riječi na početku ovoga izlaganja problemima žanrovskih trenja prozne i kazališne produkcije slike ženskoga glumačkoga tijela. Dakako, prozni tretman ženske glumačke tjelesnosti može se doimati kao puka pretvorba kazališnog fenomena u tematski kompleks ravan ostalim izvan-književnim fenomenima čiju mentalnu sliku proza jezično ujedno posreduje i proizvodi. Pa ipak, doziv jedne vrste umjetnosti u okrilju druge ne može proći bez uzajamnih reperkusija, koje se mogu ticati raznovrsnih analogija, ali i međusobnih očuđenja dviju umjetničkih praksi⁴. Ova uzajamna subverzija dvaju medija, književnosti i kazališta, nadaje se osobito intrigantnom ako joj je poprište tijelo koje se u dvjema umjetnostima na različiti način upleće u stvaralački proces, te ako imamo na umu da je upravo tijelo, kada je u pitanju proza, dalo povoda intenzivnim diskusijama o distinkciji muškog i ženskog autorstva, i to bilo da se u tijelu tražilo izvorište razlikovnih elemenata spisateljskih strategija, ili da se ono razmatralo kao različita reprezentacija unutar mogućega svijeta teksta.

Krležina novela *Pod maskom*, dio autorove proze *Glembajevi* vezan uz odvjetak genealogije te obitelji što ga autor vezuje uz središnju dramsku tročinku trilogije istog ciklusa naslovljenu *U agoniji*, svojom se tematikom začudno izdvaja ne samo iz proznoga okružja u koje je uvrštena — budući da se izravno ne bavi nijednim članom toga genealoškog stabla, posvećujući se nasuprot tome ispovijesti jedne glumice — nego se i u pogledu netom ocrtane problematike pokazuje zanimljivom iznimkom u spomenutom visokom europskom modernističkom društvu prozanih reprezentacija ženske glumačke prakse. Izvrćući naime uobičajen modus

² R. Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Massachussets-London 1995.

³ Za detaljniji pregled kazališnih romana druge polovice 19. i početka 20. st. kojima je protagonistica glumica usp. K. Powell, *Women and Victorian Theatre*, Cambridge 1995, R. Möhrmann, *Die Schauspielerin als literarische Fiktion*, [u:] *Die Schauspielerin — Eine Kulturgeschichte*, ur. R. Möhrmann, Frankfurt am Main-Leipzig 2000, str. 174–194 i L.R. Berlanstein, *Daughters of Eve, A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, Cambridge, Massachussets-London 2001, u čijoj se studiji može pročitati i ovo: „Fikcionalni prikazi kazališnog života razbukitali su se nakon 1880. Od tada pa do Velikoga rata napisano je barem četrdeset i dva romana i drame s glumicama kao protagonisticama” (*ibidem*, str. 175).

⁴ Posrijedi je plodan književno-teorijski problem, o kojemu usp. G. Genette, *Metalepsa*, Zagreb 2006; kada je posrijedi Krleža, usp. L. Čale Feldman, *U kanonu*, Zagreb 2008, s. 39–56, gdje se Krležin roman *Banket u Blitvi* i njegova umetnuta predstava „Lutke” uspoređuje s romanom V. Woolf *Između činova*.

predočenja glumičine prisutnosti u romanima većine spomenutih autora, koji glumicu prije svega predočuju kao enigmatsko tijelo-objekt što se nadaje muškom pogledu i pokušava protumačiti unutar komunikacije koja se o tome tijelu odvija među muškim likovima⁵, Krleža naime novelu konstruira kao glumičin vlastiti iskaz u slobodnom neupravnom govoru, unutar kojega se dočarava subjektivno iskustvo glumačkog tijela neposredno prije i tijekom nastupa na pozornici, onkraj dakle dometa njegove, to jest njezine vidljivosti kao tjelesne slike jastva. Glumica se tako izmjestila sa svoje uobičajene objektne pozicije u pripovjedni subjekt, a slijedom je toga i faktura Krležina teksta, čini se, poprimila neke od značajki koje se, na tragu francuske feminističke kritike, običavaju pripisivati „ženskome pismu” i njegovome naporu da alternativnim spisateljskim procedurama izmjesti samu tamnicu „patrijarhalnoga jezika, kulture i modusa naracije”⁶.

Premda će spomenuta kritika ponajvećma inzistirati na ženskoj kreativnoj uporabi jezika kao manifestaciji ženskoga erotizma, koji naizgled nije u fokusu iskustva tijela što ga eksplicira Krležina junakinja, jer joj se preneseni monolog prvenstveno usredotočuje na stanje vlastite treme pred izlazak na pozornicu, dobar dio komponenti što ih francuske teoretičarke pripisuju alternativnom ženskom diskursu tijela dađu se prepoznati i u noveli hrvatskog pisca. Prije svega, iako posredovan pripovjedačevim uvodnim rečenicama u trećem licu⁷, glumičin se iskaz ne obraća muškarcima, nego ženama, jer izranja, prema pripovjedačevoj sugestiji, „u modisteraju gospođe Laure”, kamo, kako znademo iz drame *U agoniji*, redovito navraća stanovito žensko (pseudo-)aristokratsko društvo što ga Lenbach u svojem preduicidalnom bijesu bez ustezanja naziva sumnjivom „lezbijskom” klikom s kojom da Laura održava „intimne veze”⁸. Sve i da milostiva Stolzer, ka-

⁵ Nemam ovdje prostora ekstenzivnije elaborirati funkciju što je ta, izvanjska perspektiva na žensko glumačko tijelo ispunja u pojedinim romanima. Ovdje će međutim biti važno istaknuti da se modernistički romani spomenutih autora u tome korpusu izdvajaju upravo sviješću o problemu formalnih uvjeta prikaza, uspostavom naime analogija, razlika i interferencija različitih umjetničkih medija i njihovih artefakata, ponajprije slikarstva, kazališta i književnosti. O ulozi što je žensko tijelo uopće zauzima u povijesti zapadnoeuropske književnosti, usp. P. Brooks, *Body Work, Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge-Massachusetts-London 1993.

⁶ S. Rubin Suleiman, *(Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism*, [u:] *The Female Body in Western Culture, Contemporary Perspectives*, ured. S. Rubin Suleiman, Cambridge, Massachusetts-London 1986, str. 16.

⁷ Pitanje pripovjednog glasa, naime činjenice da posrijedi nije izravan monološki ženski iskaz, kao da autoironično skreće pozornost na muško autorstvo teksta, okolnost koju nije moguće previdjeti, osobito pripisujemo li, kao što nadalje slijedi, mnoštvo stilskih osobina ovoga teksta „ženskom pismu”, sugerirajući da i ovu kratku priču možemo pribrojiti specifičnom postupku „spolne metateze”, o čemu u vezi s hrvatskom modernističkom i postmodernističkom dramom, u kojoj se taj postupak nerijetko veže upravo uz lik glumice, usp. L. Čale Feldman, *Euridikini osvrti*, str. 211–236.

⁸ Pitanje odnosa proznog dijela ciklusa naprama dramskom nije nipošto svedivo na puku jukstapoziciju i nadopunu, premda Vidan, primjerice, o poveznicama sudi uglavnom kroz prizmu zajedničke ‘genealoške teme’, ističući kako je ciklus u cjelini ono što ovo djelo povezuje s nizom genealoških romana što Krležinome ciklusu prethode (usp. I. Vidan, *Ciklus o Glembajevima*

ko glumicu imenuje pripovjedač, ne tvori dio „bande oko princesse Volodarske” na koju se u tročinki obrušava Laurin suprug, uvodne rečenice novele nesumnjivo daju naslutiti da se monolog o tremi odvija u ženskom prostoru, te da je izrečen kao ispovijest žene ženi, unutar komunikacijske situacije dakle koju će za žensko pismo zahtijevati, primjerice, Luce Irigaray⁹.

No to nije sve: iskaz je od početka do kraja prožet neugodnim, kronološki ispremiješanim reminiscencijama na valove nastupa i detalja tjelesne muke, koji diktiraju ritam teksta, razgrađuju njegovu homogenost, razbijaju linearnost „priče” i pretapanjem ontoloških razina percepcije podrivaju binarnu podjelu na dušu i tijelo. Novela nas naime vodi najprije u prethodnu večer, zatim u akumulaciju srodnih neugodnih iskustava tijekom proteklih dvadeset godina pa se ponovno vraća na prethodnu večer, u međuvremenu vrludajući između projekcija o neposrednoj budućnosti — glumičina predosjećaja da će se upravo te večeri „definitivno upropastiti” — i znanja o tome da je uvijek naposljetku ponese „neka viša hipnoza” i „egzistencija jedne veće, silnije, intenzivnije, strašnije realnosti, realnosti imaginacije razgovora i događaja”, zbog koje je i te večeri bila istodobno uvjerena kako bi trebala „kao hipnotizer magnetskom gestom da digne na sebe čitavu crnu masu u gledalištu i da je ponese sobom u scenski realitet” ali i da će je u tome omesti „ona najočajnija stanka, [...] stanka između uzdizanja zavjese i prve njene riječi u tekstu”. Činjenica pak da novela na svojem kraju naglo zgušnjuje vrijeme koje protječe između te „prve riječi” i posljednje rečenice teksta, koja glumičin trijumf dočarava najprije gotovo pointilističko-impresionističkim „vide se rukavice, pada cvijeće, vika, pobjeda, slava i klicanje pred zavjesom” a zatim i završnim akordom dometka „punu jednu minutu”, dodatno podupire samo-svojnju vremenitost teksta, koji se i u tome pogledu vodi isključivo subjektivnim senzacijama, Bergsonovom *durée* koja prkosi mimezi „objektivnog” i hipotetski

*u svom evropskom kontekstu, [u:] Hrvatska književnost prema evropskim književnostima, od narodnog preporoda k našim danima, ured. A. Flaker i K. Pranjic, Zagreb 1970, str. 461–540). Prema Dževadu Karahasanu, dramski dio ciklusa čini „integralnu cjelinu” s proznim, „tako da se ovaj segment Krležina opusa može predstaviti metaforom serije koncentričnih krugova u kojoj svaki element stoji istovremeno kao »apsolutna cjelina« (potpuno samostalan, integralan i sebi dovoljan) i kao dio veće cjeline osnovna svojstva koje on već sadrži u sebi, tako da se dio i sistem nalaze u kompliciranoj igri međusobnog sadržavanja i odražavanja, komplementarnosti i samodovoljnosti”, usp. Dž. Karahasan, *Model u dramaturgiji, na primjeru Krležina glumbajevskog ciklusa*, Zagreb 1988, str. 97. Naša novela, koja je, uzgred budi rečeno, 1927. prvi put i objavljena u *Savremeniku* pod naslovom *U magli* zajedno s prozom kasnije nazvanom *Barunica Lenbachova*, na vrlo specifičan način potvrđuje ove pretpostavke: ne samo da iskače iz „genealoške teme”, nego s dramskim dijelom ciklusa ostvaruje metaleptičke veze: prozni iskaz zamišlja se kao da izranja u prostoru dramskog svijeta, a da niz motiva što ih monolog evocira bilo kao aspekte fikcijskog svijeta lika ili kao sugestije glumičine traumatski izoštrene percepcije — ljubavnikova dojava o samoubojstvu zbog dugova, spomen noćne leptirice, pa čak i eksplicitno dozvana sintagma „u agoniji”, koja sad predočuje glumičino stanje treme — sugerira kako je komad u kojemu glumica mora nastupiti do te mjere nalikuje zbivanjima tročinke *U agoniji* da sugerira kako je milostiva Stolzer u nekom od svojih nastupa možda glumila i — Lauru samu!*

⁹ L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977, usp. S. Rubin Suleiman, str. 13–15.

mjerljivog vremena glumičinog nastupa. Nadalje, glumica nam „u jednom dahu”, gotovo u jednoj rečenici, ispovijeda upravo ono iskustvo što ga Héléne Cixous u *Novorođenoj* sažima kao ženski spisateljski otpor „konfiskaciji” vlastitog tijela, njegovoj pretvorbi u ‘zazornog stranca’ danog na ogled, „bolesnika i mrtvaca koji je tako često loš drug, uzrok i mjesto inhibicija”¹⁰: milostiva Stolzer opisuje nam naime upravo patnju sudara s okom publike i radikalni jaz između unutrašnjeg stanja tijela i izvedbenog magnetizma što ga ono iz večeri u večer mora projicirati, patnju induciranu neizbježnom akumulacijom i ponavljanjem toga iskustva „punih dvadeset godina”, te potmulom slutnjom da u tome iskustvu nemalu ulogu igra i neumoljivi proces njezina starenja.

Otud i višestruki rascjep glumičinih tjelesnih egzistencija što ih novela generira, od fiktivnog tijela lika neke „otmijene” salonske dame koju je zadužena igrati kobne večeri o kojoj izvješćuje, preko „tehničkog” glumačkog tijela koje u mislima prelazi hodom preko pozornice u strogo zadanoj putanji, oslonjeno na svoje „šablone” i „rutinu svojega govora” svoj „opojni glas” i „idiotsku dresuru” kakva „ekvilibrista u cirkusu” i „marionete”, a zatim i fantazmatskog tijela „djevojčice” koja „osjeća kako će tu pred svima na otvorenoj sceni zaplakati u strahu od batina”, do stvarnog, privatnog tijela koje istovremeno precizno registrira tjelesne simptome svoje tjeskobe — „srce” koje „bije u grlu”, „ledeni znoj”, „prokletu vrućicu”, „smrtni strah” i „užas”, „treperenje”, „drhtanje”, „uzdisanje”, „pritisak u grudima”, te predosjećaj nemoći i nijemosti — ali i sve senzacije što glumici kao u nekom košmaru pristižu iz prostora iza pozornice kojim se kreće kao da ide na stratište. Opis tih senzacija što se miješaju s anticipacijama groze koja će je spopasti kad se ne bude mogla dosjetiti prvih riječi replike evociraju upravo onu polimorfnu tjelesnu osjetljivost duž čitavog tijela što je Irigaray suprotstavlja maskulinoj opsesiji vizualnom percepcijom: „tešku stvarnost” koja ju pritišće glumica u zakulisju osjeća kao „gorak” okus, „vonj” i „ljepljivost”, ona je oklopljuje poput „težine brokatnih kostima” pod kojima se glumica „naporno giba” i probada je poput „igala i pribadača” što su se u tim kostimima zatekli. Svjetla su pogašena pred početak predstave, tako da se glumica kreće „toplim, polutamnim prostorom” u kojem prije svega čuje „plosnate, vodoravne amplitude gonga” i „šum grimiznih krila” zavjese što se podiže, pa je zasipaju tek bljeskovi iznenadnih vizualnih dojmova, kao što je „blijeda suflerova maska” obasjana tek „refleksom osvjetljene šaptačeve knjige” iz koje će, bude li sreće, sinestezijski zasijati „šlagvort kao svjetlost u tmini”. Tijelo joj je u „opijenom, polusvjesnom, pasivnom stanju”; umjesto podatna materijala stvaranja, postaje prepreka što raste do ruba konačne izdaje, pa si glumica mora „kolonjskom vodom natopljenim rupcem otrti čelo” i „masirati žile kucavice na sljepoočicama i lijevoj ruci”, ako ne i „lomiti nervozno članke na prstima kao da se očajno moli u crkvi” te „stiskati rukama svoje grudi”, „gušeći se u vonju prašine i šminke”.

Tijelo tu dakle ne gleda, nego sluša, kuša, miriše, lijepi se i guši, osjeća toplinu, posrće pod teretom, kreće se, znoji, trpi kožom i kostima, u nekoj mazohistički

¹⁰ H. Cixous, *La Jeune née*, Paris 1975, str. 179.

izokrenutoj verziji užitka što se prema Irigaray za ženu prostire čitavom površinom, a reklo bi se i tkivom tijela, podrivajući dojam sklada i nehaja slike „otmjivosti” koju bi glumica njime morala pobuditi. Tako ni naizgledna odsutnost izravnijih erotičkih sugestija ne odgoni psihoanalitičke primisli kako je i ovdje riječ o provali nesvjesnog što ga je htjela probuditi francuska feministička teorija „ženskog pisma”: uostalom, i sama Krležina novela simptomatologiju nesvjesnog eksplicitno priziva glumičinom anamnezom svojega stanja kao psiho-patologije, ponavljanim motivima polusvijesti i hipnoze, kliničkim terminima straha, depresije, ludila, „bolesnih nerava”, „bolećivih iluzija”, „olovne ukočenosti” i „paralize”, spomenom „organske potrebe” da se pobjegne, prinudom glumice da pred gledalištem prizna kako je „za punih dvadeset godina svog scenškog života lagala i krala i varala”¹¹, a napose metaforama „pećine straha i užasa”, „kaotične materije neizvjesnosti”, „golotinje” i nijeme, prazne „lešine” u koju se glumica pretvara kad se zatekne pred „crnom masom” i „bestijom” gledališta i njegove „zvjerske znutosti”.

Zanimljivo, u tradiciji kazališnih romana upravo se glumica optače tovršnjim animalno-kastracijskim tropima, na tragu kritičara Georgea Herberta Lewisa koji Rachel naziva „panterom pozornice”¹², no ovdje se oni nesumnjivo preispisuju u eksplicitnom duhu i ruhu modernističke zaokupljenosti psihoanalitičkim rezonancijama, preokrećući našu vizuru koja sada zajedno s glumicom kreće od zakulisja prema prosceniju svijesti, ispitujući analogije kazališnog prostora i onoga što Freud u *Tumačenju snova* naziva „drugom scenom”, podsviješću, do koje je i prispio istražujući upravo paralitičke i ine tjelesne simptome, bolećive iluzije, ekshibicionističke „parcijalne nagone”¹³ i strahove histeričnih

¹¹ Svakako, motivi laži, krađe i varanja ujedno su tipični modernistički prišivci ženskom karakteru, što u književnost toga razdoblja još pritječu iz najutjecajnije studije bečkog *fin de sièclea*, Weiningerova *Spola i karaktera* iz 1903. Premda Weiningerovu mizoginiju Krleža eksplicitno odbacuje kao „preživjeli besmisao” (usp. S. Marjanić, *Glasovi „Davnih dana”: transgresije svijetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22*, Zagreb 2005, str. 171), ovdje ga svjesno evocira upravo u svojstvu bolesničkog simptoma koji napućuje na nesvjesnu interiorizaciju (modernističke) kulturne percepcije kojoj je podvrgnuta svaka žena-kao-glumica, profesionalna glumica napose.

¹² Usp. G.H Lewis, *On Actors and the Art of Acting*, Leipzig 1875, str. 35. Posrijedi je zapravo tek izdvojeni primjer karakterističnog romanesknog tretmana ženskog tijela, o čemu usp. i P. Brooks, *ibidem*, str. 101, koji se poziva na Freudovu analizu iz *Triju rasprava o seksualnoj teoriji* pa ustvrđuje da „koliko god skopofilija pružala užitak, ona isto tako prijeti, budući da se pogled konstruira na razlici, te stoga izvorno na muškoj percepciji žene kao kastrirane”.

¹³ Parcijalni nagoni prema Freudu naime većinom nastupaju u suprotnim parovima jer svaku ‘aktivnu’ perverziju prati njen pasivni protivnik: tako nagon uživanja u promatranju redovito prati ekshibicionizam, češće pripisivan ženskoj „pasivnosti”, a inače stožer naknadne psihoanalitičke eksplikacije fenomena glume uopće, o čemu usp. Fenichel, *The Tulane Drama Review*, „On Acting” 1960, sv. 4, br. 3, str. 148–159. Ekshibicionizam, podsjeća Fenichel, izvrće skopofilijski užitak u promatranju genitalija ekshibicionističkim nagonom da se genitalije pokažu, te otud valja i doziv „golotinje” i „lešine” u osjećaju srama Krležine junakinje tumačiti upravo kao aluziju na tu sastavnicu egzibicionističke prisile, aluziju da su ženske genitalije izvor kastracijskog užasa i znamen smrti. Zamijetiti nam je također da Fenichel, slijedom znanih Freudovih teza o „žen-

žena¹⁴. Posuvrativši Freudovu jednadžbu natrag u izvorište analogije, mjesto susreta gledatelja i pozornice, francuski je psihoanalitičar André Green upravo prostor zakulisja promovirao u sferu onkraj neprekoračiva ruba u dnu scene koji gledatelja doziva svojom nevidljivošću, zabranom da se u nj, kao u prostor u kojemu se iluzija priprema, slobodno ukorači, i stoga potpornjem iluzionističkog, halucinatornog djelovanja vidljivog prostora pozornice¹⁵. Iza njega, u nevidljivom, krije se pogled što ga objekt gledanja upućuje svojem gledatelju, tama „kaotične materije neizvjesnosti” koja u Krležinoj noveli probija iz unutrašnjosti ženina tijela, preokrećući ustaljenu narativnu fokalizaciju kazališnog prizora njegovom raspršenom percepcijom upravo zabranjenog prostora zakulisja u kojemu se nerazgovijetno miješaju „lupa staklenim vratima”, „daleka buka na stubama”, „zeleno polusvjetlo bine”, „trčanje nepoznatih osoba”, „napudrane statistkinje s klaunskim grimasama”, okrajci nečijih uzvika i „znojni našminkani kolege” što se „nenaravno klanjaju dubokim naklonom”, sve „neizrecivo uznemireno”, bez „i jedne stalne forme”, da bi se iz te perspektive na prosceniju jednako toliko maglovito percepcijski zahvatio „polutamni prostor pun ženskih dekoltea, frizura i nemirnih lica, masa uzdaha, nemira i šuštanja programa”, „masa pogleda, tjelesa u areni”. Varljivost pripovijedanja u trećem licu, što iznenada iz izvanjske perspektive svjedoka i promatrača prelazi u unutrašnju perspektivu lika samog tako se uspostavlja kao homologna sudaru otvorenog prostora pozornice i zatvorenog prostora jednako utrobe kazališnog zakulisja koliko i unutrašnjeg doživljaja glumičina tijela, metaforički stopljenih u „pećini” nesvjesnog što ga glumica i gledatelji zapravo subliminalno dijele, prekoračujući njime „rampu s narančastim ovalnim svjetlima” i tako „zajedno postajući nešto drugo, nešto nadtjelesno, nešto elementarno, u čemu se nestaje kao u alkoholu ili kakvom otrovnom parfumu” — drugim riječima, uspješno naposljetku kročeći u područje kazališne iluzije, koja će glumici na kraju novele priuštiti „nevjerojatan, abnormalan pljesak, pljesak, koji je zabrujao pod kazališnom kupolom kao vjetar”.

Ako su roman i kratka priča izdanci kulturnoga podneblja u kojemu se ljudskost progresivno privatizira, te u tome smislu dobivaju na važnosti usporedo s odstupom kazališta kao javnog medija i okupljališta zajednice, čvorište na kojima se proza i kazalište susreću, kako rekosmo na početku, značit će više od pukog proširenja tematskih interesa proze i prodora u dotad nesagledane aspekte kazališta, obznajući ne samo granice dvaju medija nego i simptome kulturnog

skosti”, inzistira kako se u žena, posramljenih zbog kastracijskih konotacija svojih genitalija, ekshibicionizam sublimira premještanjem na druge dijelove tijela, svojevrsnom sublimacijom koja se „društveno tolerira” i „ohrabruje” te dapače tvori temelj mistike „ženske ljepote”, ali utoliko i objašnjava zašto se na glumu gleda kao na „žensku umjetnost” (*ibidem*, str. 149).

¹⁴ Ne zaboravimo, osim toga, da je psihoanalitički projekt i započeo izučavanjem histeričnoga tijela kao svojevrsnoga simptomatsko-semiotički čitljivoga teksta, koje su i potakle eksploataciju hijazmičke rezonancije dvaju pojmova (tijela kao teksta, teksta kao tijela) u psihoanalitičkoj i feminističkoj teoriji i kritici književnosti (ono što Peter Brooks naziva „semiotizacijom tijela koju prati somatizacija priče”, *ibidem*, str. XI), te koje Krleža očito svjesno ugrađuje u „tijelo” svojega teksta.

¹⁵ A. Green, *Un oeil en trop, le complexe d’Oedipe dans la tragédie*, Paris 1969, s. 12–15.

trenutka u kojemu su se oni susreli kao adekvati procesa ljudske subjektivacije, renutka u kojemu procijep između privatnog i javnog, psihe i socijalnog svijeta posebno bolno zasijeca u organski život tijela. I sam fenomen treme, naposljetku, što ga Krleža odabire kao ranjivo raskrižje toga susreta, prema recentnoj studiji britanskog teatrologa Nicholasa Ridouta (2006) „nastao” je kao rezultanta mnogolikih socijalnih, ekonomskih, znanstvenih i stilskih sila moderniteta, kao što su upravo diskurz psihoanalize, razvoj multifacetiranog gradskog jastva, zahtjev profesionalne specijalizacije, naturalistička poetika, radikalno odvajanje svijeta rada od svijeta dokolice — koji su u kazalištu tijesno stopljeni u liku gledatelja koji plaća zabavu i glumca koji zarađuje — te naposljetku tehnološki izum električnog svjetla, koji gledalište i pozornicu dijele radikalnim rezom između tamne rupe koja prijeteći zjapi i osvijetljenog prostora izvedbe. Ridoutova diskusija komentira tremu potpuno u skladu s Krležinom pripovjednom anamnezom, koja niže navlas iste simptome, i to ne samo tjelesnih manifestacija, nego i akutnog podvajanja, to jest hijazma uma i tijela, osjećaja opsjednutosti nekom nadzemaljskom silom, imaginativne hipertrofije nastupne opasnosti, gubitka kontrole nad naučenim pokretima i riječima, osjećaja nepodnošljivo duga vremenskog protoka, gubitka pamćenja, depersonalizacije ili rasapa na više ličnosti te naposljetku infantilne regresije. Ridout naime upozorava na činjenicu kako profesionalizacija glumačkog rada i novi interes za specifičnosti izvedbene tehnike unutar naturalističke poetike (sažete u Stanislavskijevim postulatima „emotivnog pamćenja”, identifikacije s likom i „javne samoće”) glumcu nameću istraživanje vlastite unutrašnjosti, ponora svoje vlastite psihe, budući da je pretežito zadužen igrati likove podudarna psiho-socijalnog etosa. Na iste okolnosti ukazuje i Krležino inzistiranje da „otmjenu” salonsku damu igra „milostiva” Stolzer, i sama dakle redovita stanovnica građanskih salona, zadužena za to da promatra i empatijski apsorbira boljke svojih sugovornica, ali i da na pozornici kroz identifikaciju „zapravo »bude« verzija same sebe”¹⁶. Psihoanalitički simptomi aktivacije glumičina nesvjesnog utoliko u tekstu ne funkcioniraju samo kao terminološka aparatura kojom se njezino stanje ponajbolje daje opisati, nego kao njezin vlastit arsenal auto-analize, diskurs koji njezino stanje jednako toliko proizvodi koliko i definira, i to kao „narcistički kompleks javne osobe čija je intimnost javno dobro i koja je izolirana u vidljivosti električnog svjetla, te koja simulira nehotično obznanjivanje emocija kroz reanimaciju vlastitih”¹⁷.

Svi dakle navedeni čimbenici fenomena treme redom pospješuju upravo sudar unutrašnjeg i izvanjskog što ga glumačko tijelo, poput ritualne žrtve prisiljene da utjelovi „intenzivirani rascjep između javnog prostora i autonomne psihe”¹⁸, pretvara u tegobu koja je istodobno nužni preduvjet kazališnog estetskog čina, ali kojoj mehanizam može predočiti isključivo proza, budući da je drama obvezana

¹⁶ N. Ridout, *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*, Cambridge, Massachusetts 2006, str. 47.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 45.

upravo onim sastavnicama kazališnog čina kojih se trema grozi kao procedura vlastite moguće ponižavajuće obznane — eksteriorizacijom egzistencijalnog stanja, ostenzijom tijela i izgovaranjem replike. Činjenica da Krleža izokreće uvriježeni poredak romaneskne tematizacije odnosa gledatelja i glumca, te da potonje mjesto u njegovom tekstu zauzima upravo žensko tijelo u stanju treme, nije samo potvrda da kriza kazališta, kriza žanrovskih identiteta, kriza civilizacije, kriza subjekta i enigma ženskog tijela tvore nerasplesive niti moderniteta, nego i dosad u kritici neuočeni nagovještaj¹⁹ da će ženski subjekt, koliko god on u Krležinu tekstu oplakivao svoju „mizernu žalost” i jadikovao nad lažljivošću i „prozirnošću svojih gesti”, na pozornici kulture doduše patiti u svojstvu socijalne glumice, ali i na nju konačno stupiti kao složena, protuslovna, mnogoslojna figura s vlastitim glasom, koja će ideji o metaforičkim doslusima i metonimijskim vezama teksta i tijela dati novo značenje.

Body plights, genre privileges: The actress’ stage fright in Miroslav Krleža’s short story *Behind the Mask*

Summary

This contribution develops its argument at the crossroads of three interests: the first one concerns a focus on the representation of the female body, thereby placing the discussion within the methodological framework of gender studies and feminist criticism; the second one, however, reflects upon the phenomenon of acting, and therefore approaches the female body as the sign of the intertwining of literature and visual arts, in this case theatre; finally, the crucial interest of the text is “the perspective of the body as a possible literary strategy,” the strategy of the narrative voice, which — in contrast to the theatrical exposure of the body and the inevitable “objectivity” of character’s pronouncements — provides a possibility to enter the actor’s experience from a subjective perspective, the one offered through the lenses of the actress’ confession, allowing it to overflow the entire world of the text. The state of stage fright which is reconstructed by the narrator of the short story *Behind the Mask* evokes those aspects of the female acting body that neither figure in the rich heritage of prose thematizations of female acting practice, nor are represented as something submitted to the external, social and specifically male evaluation: suffering, age-

¹⁹ Sudeći naime po enciklopedijskoj natuknici što je o ovoj noveli donosi *Krležiana*, personalna enciklopedija posvećena ovome autoru, o tome tekstu dosad nije bilo napisano ništa, premda valja napomenuti kako Ivo Hergešić *Pod maskom* barem spominje u svojem predgovoru romana Somerseta Maughama *Theater*, na hrvatski prevedenog kao *Roman jedne glumice* (1956). Natuknica iz Krležijane, koju potpisuje Ivo Vidan, novelu pak, čini mi se, posve površno tumači, kao plod „doživljaja glumačkog poziva” u kontaktu sa suprugom, Belom Krležom, te kao prozu u kojoj je „kazališna predstava poslužila za prikaz rascjepa između zbilje i privida”. Prema Vidanovu, reklo bi se, „objektiviziranom” prikazu, koji kao da dolazi iz gledališnog kuta koji, kako rekosmo, novela namjerno izostavlja iz svojega pripovjednog svijeta, glumičin „govor i geste bili su neuvjerljivi, ali je rutinska igra izazvala oduševljenje”, usp. I. Vidan, *Pod maskom* [u:] *Krležijana 2*, M-Ž, Zagreb 1999, str. 171–172.

ing, death, shame and fear. In the short story, these aspects of the body's destiny are presented as both the cause and effect of an internally divided consciousness, split by its multiple tasks of representing a fictional character, of controlling the body in its "technically" rehearsed motions, and of handling deeply ingrained, "private" symptoms such as regression, that is, a feeling of infantile impotence, while simultaneously registering all the painfully sensed aggression of the outside world — the backstage. Since *Behind the Mask* is only a part of a larger cycle entitled *Honourable Glembays*, which consists of eleven short proses and a trilogy connected to each other through characters that dwell in their possible worlds, it is interesting to note that at the centre of this short story is not one of the members of the Glembay family, but an actress confiding to her female friends in the salon owned by Laura Lenbach, member of the family and protagonist of the second part of the trilogy. This makes us wonder whether the links between the short story and the play are in fact metaleptic in nature, since we are led to believe that the actress is confiding about her stage fright to the very character she was charged with embodying.

Keywords: actress, stage fright, Miroslav Krleža.