

Lada Čale Feldman  
Sveučilište u Zagrebu  
lcfeldma@ffzg.hr

Data przesłania tekstu do redakcji: 01.12.2014  
Data przyjęcia tekstu do druku: 31.03.2015

## Ženski „glumački tekst”<sup>1</sup> i njegova „arhivska groznica”

ABSTRACT: Čale Feldman Lada, *Ženski „glumački tekst” i njegova „arhivska groznica”* (Female “Actor’s Text” and Its “Archive Fever”). “Poznańskie Studia Slawistyczne” 11. Poznań 2016. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 55–70. ISSN 2084-3011.

The discussion of the ways one conceives of and reflex upon the procedures of archiving the opus of actresses active in the socialist period represents one of the urging tasks of both theatre studies and feminist criticism in Croatia, given the relative scarcity of interest for this area of research within Croatian theatre academia. This study presents the results of a research done on the work of one of the leading Croatian actresses after WWII, Neva Rošić, which mostly rely on the discourse analysis of theatre reviews, interviews, personal letters, articles written by the actress herself and other media reports on her major successes on the stage. A whole array of sources is thus summoned to corroborate the thesis that the female acting practice in this period, belonging as it does to the poetics of impersonation, could figure as an interesting ground for the analysis of both the issues of female acting authorship, and the cultural construction of gender norms, as well as the means and outcomes of their performative subversion.

KEYWORDS: acting; archive; feminist criticism; Neva Rošić; gender performativity

U mjesecu listopadu 2014. u Zagrebu je umrlo dvoje glumaca, Ana Karić i Boris Buzančić. Hrvatska je sredina tako izgubila dvoje pripadnika kobne umjetnosti koja s ljudske pozornice odlazi zajedno sa svojim tvorcima, dvoje „autora” čiji se opus nije dospio obuhvatiti nikakvom monografijom, uobičajenim žanrom koji najčešće jedini nadoknađuje poslovični kazališno-povijesni nemar prema tom živom tkivu kulturnoga teksta u koje je, možda više nego i u koje drugo, rječito upisana rodna praksa nekog razdoblja, njegovi, kako bi se Branko Gavella izrazio, „socijalni model-tipovi”, „ženskosti i muškosti” (cf. Gavella 1982), odnosno njegove, kako bi recentnija teorija htjela, prisile i ograničenja svjetovne „rodne izvedbe”.

---

<sup>1</sup> Za pojam „glumačkog teksta” (cf. Lehmann 2001: 9).

Katkada je, osobito ako je u pitanju gluma, „nagon za smrću” – što prema Derridi generira ambivalentnu „arhivsku groznicu” – tu „prisilnu, repetitivnu, nostalgičnu žudnju... da se vratimo izvorima” kojoj nijedan arhiv ne može udovoljiti (Derrida 1995: 91) – doista neposredno doslovan: fizička nas smrt opominje da je životni sukus prošlosti arhivom nemoguće povratiti, ali da će nas žudnja za arhivom upravo zato uvijek goniti. U slučaju spomenuto dvoje umjetnika, dapače, u nepovrat je otišao krajičak (socijalističke) kulturne prošlosti, nerijetko smatran zastarjelim prežitkom impersonacijske poetike kakva se novijim izvedbenim praksama ili dekonstruirala ili napušta, pa utoliko i manje zanimljiv suvremenim izvedbeno-studijskim aspiracijama feminističke kritike, čak i kad je svjesna arhivske hitnje visokokulturne „nematerijalne baštine” (cf. Marjanić 2014). S druge strane, oni koje taj, glavnostrujaški odvojak kazališne i ine povijesti nastavlja zanimati, nevoljko se priklanjaju feminističkoj vizuri: čak se i nedavno objavljena doktorska disertacija Lucije Ljubić, koja se pozabavila poviješću hrvatskih glumica (cf. Ljubić 2009), zadovoljila razmjerno šturim, reklo bi se leksikonskim pregledom „najznačajnijih umjetnica” ostavivši za sobom neriješena pitanja glede toga kako i zašto se o njima dotad šutjelo, što nas uopće nagoni da danas o njima pišemo i kako konstituirati prikladan arhiv njihova doprinosa: kao *appendix*, dometak „velikoj povijesti” kazališnih „generala” – intendantata, direktora drame i redatelja, gotovo nikad glumaca, koji su u tome pogledu u, reklo bi se, glumicama srodnom, podjednako prešućenom, „ženskom” položaju – ili kao kritički osvrt na same procedure arhiviranja, nekmoli na rodne konstrukte i stereotipe što šaraju arhivskom građom?

Svakako, posrijedi je težak, ako ne i nemoguć posao, žele li se njime obuhvatiti čitavi glumački naraštaji, pa bilo u pitanju i tek dvanaestak desetljeća punopravne glumačke profesionalizacije u Hrvatskoj, ali to ne znači da se logici potonjega opisanog, kritičkog poduhvata, naravno s daleko manjim predmetnim opsegom, nije našlo barem usputnih zagovornika (cf. Senker 2000; Čale Feldman 2005; te Cocha 2009). S obzirom na činjenicu da se pristup feminističke intervencije u području tzv. *celebrity studies* u anglo-američkoj teatrološkoj produkciji, pa i kad je u pitanju kompleksni pojam „arhiva” (cf. Engel 2014), u nas nije formulirao ni s približnim ambicijama, što zbog neusporedivih glumišnih i inih prilika, što zbog tradicionalnog otpora i nepovjerenja hrvatske teatrologije prema

„uvozu“ teorijskih ideja (cf. Čale Feldman 2001), svaka napomena o tome da nam zbog toga izmiče uvid u značajno polje rodne kulturne dinamike čini mi se još uvijek i više nego nužnom. Moje iskustvo pristupa jednoj autorskoj osobi čiji sam arhiv imala prilike sama organizirati. Radeći na njezinoj slavljeničkoj monografiji, prisililo me da iskušam što znači potonuti u procijep koji se redovito prostire između konceptualnih apstrakcija (feminističke) teorije i razmrvljene anegdotalnosti glumačko-povijesne prakse, njezine tijesne priljubljenosti uz biološke ritmove glumačkoga tijela i njegove umjetničke biografije. Činjenica da je posrijedi bila glumica odana ugroženim idealima glumačkoga personalizma, preciznije njegovim kasno-modernističkim izdancima, nije taj procijep mogla zaliječiti, jer je riječ o umjetničkom stavu i ekspresiji koji, za razliku od suvremenih ženskih izvedbenih ambicija, uglavnom nisu teoriju težili integrirati u svoj idiolekt, doživljavajući je više kao prepreku negoli kao ispomoć (cf. Rošić 2004: 183), ali ipak računajući na u to vrijeme daleko zainteresiraniju dnevno-kritičku produkciju za glumačku interpretaciju negoli od one kojoj danas svjedočimo. U novome jazu što se prostirao između odumrlog divizma i suvremene feminističke izvedbene osviještenosti, te u uvjetima razvidne korelacije (muške) redateljske i političke samovolje, glumica o kojoj je riječ predstavlja, čini mi se, iznimno zanimljiv povijesni sudar estetičkog i etičkog namjesništva glumačkog posla, unutar kojega se ženska bitka emancipacije od objektnog do subjektnog položaja u vlastitoj i kulturnoj priči odigravala s posebnom žestinom.

Razumijevati epohalni značaj neke umjetničke pojave pretpostavlja moći detektirati i linije kontinuiteta i prekretničke po/etičke rezove, razaznati nečiju kulturnu „reprezentativnost“, što znači razumijevati subjekt – napose glumački – i kao voljno i kao trpno križište („tekst“) različitih diskurzivnih, pa tako i rodnih praksi koje su danoj kulturi – njezinim pojedincima i institucijama – dane na raspolaganje. Svaki se, dakle, postupak „arhiviranja“ – oboružan sviješću da je arhiv „preklapanje diskursa koji reprezentiraju i proizvode moć, znanje i različite tehnologije stvaranja značenja“ (Engel 2014: 2) – ima prilike zapitati sljedeće: ako je i riječ o priznatoj umjetnici, što javni diskurs prepoznaje i vrednuje, što ograničava, zataškava i pripitomljuje? Igra li spolna pripadnost reprezentativne odabranice u raznolikosti tih procesa selekcije, tumačenja i posvećenja njezinih odlika kakvu neuralgičnu, nesvjesnu ulogu u imaginariju recepcije? Kako

je potonji nesvjesni ili kulturno uvjetovani učinak usmjeravao repertoarnu putanju te ogleadne glumačke afirmacije i je li pritom došlo do kakvih tenzija? Kako se, naime, vrednovao otpor samog glumačkog „materijala”, je li možda taj „materijal” zauzvrat upravo iz spomenutih tenzija crpio neke samosvojne glumačke naglaske i nepredvidljive intervencije? Što su one izmijenile na karti rodnog tumačenja dramskog nasljeđa, a što na aktualnom krajobrazu rodnih identiteta, unutar profesije i izvan nje, te kako je kritički diskurs formulirao ta odstupanja? Kako je sama protagonistica kulturne reprezentacije doživljavala (rodna) pitanja glumačke i dramske genealogije, pitanja vidljivosti i kriterija vrednovanja, prostora za slobodu izbora? Koliko je njezina iznimnost, bilo u pogledu interpretacijskih zakreta bilo u pogledu takva, autorefleksivnog angažmana, rastvarala neke konceptualne inercije kazališne prosudbe?

Upravo su te dileme vodile moj interes za opus, karijeru i profesionalnu osobnost Neve Rošić, pa je i rad na njezinom privatnom arhivu bio zapravo uvelike motiviran provjerom feminističko-kritičkih parametara, procesom iz kojega ću ovom prilikom izdvojiti tek neke ključne momente istraživačkih epifanija, u kojima me zatečena dokumentacija iznenađivala, povoljno ili nepovoljno, tako da su se kroz ta iznenađenja stali pomaljati obrisi primjerne feminističke priče koju bi ovdje valjalo ispričati, u kojoj nešto škripi – ako ništa drugo, nezadovoljstvo same glavne junakinje, i to mimo nezasitne hlepnje za slavom, nešto što predstavlja jednako toliko reprezentativan kulturni simptom koliko su reprezentativne bile i glumičine legendarne kazališne uloge. Ta priča, primjerice – kako i priliči logici reprodukcije simboličkog i socijalnog kapitala potrebnog ženi koja se želi kvalificirati za stupovlje hrvatske kulture – znakovito započinje, tvrdi Mani Gotovac (1988: 71), dvama očevima, prvim, biološkim, koji je ujedno bio i sam glumac, teatrolog i intendant, osnivač riječkog kazališta, Đuro Rošić, i drugim, pedagoškim i redateljskim, koji je bio osnivač hrvatske glumačke škole, već spomenuti Branko Gavella. Prvi je podario priliku za „nevidljivo šegrtovanje”, kako suvremena sociologija kulturne distinkcije zove sretan stjecaj obrazovnih okolnosti, naukovanje u okruženju obitelji koja je već uspjela kapitalizirati neko kulturno dobro (cf. Bourdieu, Passeron, prema Zlatar 2009: 11) – nasljeđe imena, povlasticu pristupa u kazališno carstvo, dostupnost biblioteci dramskih naslova i kazališnih cedulja, susrete s kazališnim velikanima i osobito ženskim

uzorima, prve dječje amaterske, ali i profesionalne nastupe u rodnoj Rijeci. Drugi je, pak, priskrbio profesionalnu glumačku naobrazbu i početne velike uloge u antičkom, renesansnom i klasicističkom repertoaru, u kojima se Neva Rošić odmah istaknula poslovično zazivanom kiparskom ljupkošću pojave, melodioznošću glasa i disciplinom diktacije<sup>2</sup>, kao monument klasicističke odmjerivosti, koji će se, kao prigodom njezina dubrovačko-festivalskog debitantskog tumačenja Držićeve *Tirene* 1958., odmjeravati u stupnju „gracioznosti“ i „salonske koketnosti“ [istakla: L.Č.F] (Krejlus 1958), ubrzo, međutim, pokazavši da njezinom idiolektu možda bolje pristaje „moderna halja“ (cf. Stary 1955).

Stupiti na pozornicu u doba kada navodno, rješenjem spolnog zajedno s klasnim pitanjem, više nije „postojao živ problem tzv. ženske emancipacije“ koji je hrvatskoj glumici Nini Vavri svojedobno kod Gavelle priskrbio oznaku tipa „žene intelektualca“ (Gavella 1982: 84) – stati na pozornicu, dapače, kao ženska osobnost koja ima autonomne stvaralačke, ali i moralne i psihološke ambicije u odnosu na društveni mikrokozam kazališnog ansambla, moglo je, kako ćemo vidjeti, jedino prouzročiti zanimljivu i trajnu napetost, i unutrašnju i izvanjsku. I o prvoj i o drugoj štošta možemo doznati od same Neve Rošić – kada govori o „problemima koji su je pratili kao glumicu“, o „bojazni“ koju je izazivala, o tome da je „radno teška“ jer „traži da se stvari možda i drugačije sagledavaju i drugačije naprave“ (Slunjski 1996: 191). Uza svekoliko glumičino kćerinsko poštovanje prema spomenutim „očinskim“ povlasticama, nevjerojatno brzu afirmaciju i zahuktali radni ritam, koji je daleko od građanske dokolice u kakvoj grezne dobar dio Ibsenovih ženskih likova, Nevu Rošić zarana je, reklo bi se, zahvatio „sindrom Hedde Gabler“, nemirne „generalske kćeri“, nestrpljive prema svakom simptomu prosječnosti – prkosne, moderne, androgine žene koju nije nikada odigrala, no koja je ionako u korijenu njezine antologijske Laure Lenbach, uloge koju tumači upravo u doba kada ju je, kako sama kaže, zahvatila neka zasićenost (cf. Torjanec 1995: 17): prema općem sudu, kako čusmo, „radno teška“, i Neva Rošić se, naime, tijekom karijere sve to više ponašala kao zahtjevni, uvijek donekle neprilagođeni estet u potrazi za izazovima u kazališnom svijetu koji se nije uvijek

---

<sup>2</sup> O glasovnim i dikcijskim kvalitetama kao redovito diskurzivno povlaštenim „oličenjima duha i duše“ u kritici 19. st. piše Coxa (2009: 53).

mogao dičiti strogim i poticajnim mjerilima njezina djetinjstva i profesionalnog sazrijevanja.

Paradoksalno, uspjeh joj se, naime, po vlastitome sudu, i previše olako „događao” – tako da nije mogla reći „da je nešto odlučila, jer nije stigla ni poželjeti nešto” (Torjanec 1995: 17). Bitka za autorstvo i autoritet ravan očevu, koliko god opunomoćena nasljeđem i brzim uklapanjem u institucijske okvire, bila joj je, međutim, dvostruko otežana, i kao ženi i kao glumici – osobi, naime, ili svjesnoj, ili profesionalno upućenoj da bude svjesna zadanih izvedbi roda na socijalnoj pozornici. Problem s kojime se suočila nije se dao svesti na poslovične žalopojke o broju i karakteru dodijeljenih uloga, nego se prije ticao same kontingentne zadanosti profesije, odnosno strukturno onemogućene ovlasti nad pozicijom koja o „podjelama” i „dodjelama” uloga odlučuje: odbijala je govoriti o „ulogama koje bi rado igrala”, ali nikada nije dospjela igrati, ne samo zato jer bi to bile i pokoje muške uloge, nego prije svega jer nikada nije bila u prilici kreirati vlastiti repertoar, jer su ga stvarali redatelji, koji su se „uvijek identificirali s muškim nosiocem problema u drami” (Hećimović 1995: 398). Poput slavne Ibsenove junakinje koja se, pritisnuta ograničenjima za nju predviđenih obrazaca ponašanja, zabavlja igrajući se očevim pištoljima, i Neva Rošić je osjetila u kakvu vrstu okoštalosti vodi logika institucijske i metodološke tromosti, težeći prije za nepredvidljivim iskoracima u kojima će se usidriti neke druge, kasnije poetike, pa se, primjerice, ponosila da „nikada ne ponavlja tekst prije predstave”, zbog „rizika, koji u njoj stvara enormno zadovoljstvo... taj osjećaj rizika!” (Torjanec 1995: 17).

Ironično, ne samo da Heddu Gabler nikada nije imala priliku tumačiti, nego joj je ostao uskraćen gotovo čitav Ibsenov repertoar, uz iznimku Regine u *Sablastima* 1963. Već se tada u njoj uočila stanovita „tvrdoća” (Grgičević 1963) – toliko teško podnošljiva svima koji su naslijedili Gavelline pretpostavke o „ženskom šarmu”, „ženskastoj difuznosti”, „**dubokoj**, ženskoj, **toploj srdačnosti**”, o „ženi u punom i **neproblematičnom** značenju te riječi” [istakla: L.Č.F] kakve je, navodno, potvrđivala njezina velika prethodnica, Marija Ružička-Strozzi (Gavella 1982: 52–53, 79). Tvrdoća kao da je sugerirala „nelagodu u kulturi” karakterističnu za sve Ibsenove „divlje patke”, odnosno za sve zapretane potencijale ženske sudbine, koji su svojedobno bili iznjedrili bezdanu, višestruko podvoje-nu „histeričnu poetiku” Elisabeth Robins (cf. Townsend 2007), kakvu će

Rošić morati uvježbavati na drugim, uglavnom Krležinim likovima, ionako, prema očitovanju samoga autora, izniklima na humusu skandinavske dramatičke. Iz današnje se perspektive možemo ipak zapitati gdje su ostale moguće Rebekke, Nore i Elide, nije li upravo zbog tih propuštenih prilika, kako će sama Rošić ustvrditi, ne toliko glumici koliko hrvatskom kazalištu učinjena nepovratna „šteta“ (Slunjski 1996: 190), osobito znademo li do koje je mjere norveški autor bio značajan za povijest ženske emancipacije?

Što nije u punom rasponu priskrbio Ibsen, donijet će krajem šezdesetih i u sedamdesetima prije svega, dakle, Krleža, odnosno razgranata elokvenција, emocionalni zamah i intelektualni zahtjevi dominantnih i protuslovnih, ali uvijek jednako verbalno superiornih Krležinih ženskih karaktera. Kao Laura će Rošić 1969. pokazati, čini se, upravo Heddinu, odnosno androgenost po stupnjevitijoj mjeri kasnog devetnaestog stoljeća, preciznije „raspon izraza... izvanredno velik, od gotovo **djetinje senzibilnosti, ženske hirovitosti i kaprica do veoma inteligentnih ironičnih akcenata zrele, svoje situacije svjesne ličnosti**“ [istakla: L.Č.F] (Grgičević 1969), dočaravši srećom i „Lauru koja je našem današnjem senzibilitetu daleko, daleko bliža“ od prijašnjih, dokazavši kako se taj tekst „dade interpretirati na različite načine“, to jest „nimalo sentimentalno“, jer ga je govorila „najedamput... jedna žena koja je bila emancipirana“ (Črnja 1969, 58–59). Tri godine kasnije glumičina Klara iz *Lede*, uza svu ironijsku distancu što je nagonila na usporedbe s Brechtovim *V-effektom*, kao i „nekonvencionalnost“ u „govornoj ekspresiji, uporabi stanki, gesta, mimike“ (Gašparović 1976), pokazuje se ipak kao „**prava žena**“, razotkrivajući „**kapric kao zakon ženskog srca**“ utjelovljen „**u svoj svojoj očaravajućoj neuhvatljivosti**“ [istakla: L.Č.F] (Pervić 1973). Naposljetku, glumačka kruna trilogije, Barunica Castelli – paradoksalno s obzirom na arhetipski lik koji se definira smjenom himbenih nastupa kojima izluduje svoje okruženje – fascinirat će **iskrenošću** u trenucima u kojima se Castelli povjerava Leoneu, gotovo priklonivši gledateljstvo, pa čak i samoga redatelja, na stranu baruničine pravedničke povrijeđenosti<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Cf. Foretić 1974; Puljizević 1974. Redatelj, pak, u pismu „dragoj barunici“ priznaje sljedeće: „Da sam toliko toga lošega o njoj čuo, kao Leone, i da sam došao u priliku da mi Ona o svemu ispriča svoju verziju istine, bojim se da bih joj povjerovao, da ne kažem da bi me «šarmirala». Jednostavno, postala je moguća!“.

U apogeju svoje karijere Rošić dozrijeva, prema tome, u pogledu dvaju aspekata svoje „radno teške” osobnosti: prvo, i kad igra manje uloge, kao što je već, primjerice, bila uloga barunice Lidije iz Vojnovičeve jednočinke *Na taraci* 1965., ometa ravnovjesje predstave svojom „vehemencijom” i glumačkom „nametljivošću” (Puljizević 1967), koju ne možemo protumačiti drukčije doli kao bitku za proširenje skućena kreativnog prostora, pa i, kao u slučaju netom spomenute Klare iz *Lede*, superiorno tumačenje podteksta komada koje je katkad redatelju nedostupno ili ga ne može realizirati (cf. Foretić 1972; Kujundžić 1973); drugo, ženskim likovima pristupa kao tvorevinama rascijepljenim na svoju socijalnu obrazinu, kulturološki konstrukt, i potisnuto „neizrecivo”, sileći publiku da, sad u prvome sad u drugome odvoju prikazane glumačke forme, razaznaje „pravu” ženu. No upravo sposobnost da i od manjih angažmana stvori minijaturnu, unutrašnju „dramu u drami”<sup>4</sup>, zajamčit će joj i razmjerno nesvakidašnju priliku, da, naime, u jednoj dubrovačko-festivalskoj večeri (1969.) odigra niz uloga klasičnoga i modernoga repertoara za koje se već naziralo da će joj, s protokom godina, možda ostati nedostupni te da tako barem jedne večeri prkosi repertoarnoj logici „manjka ženskih uloga”. No i tad se ponovio isti zaplet, ugrađen ovaj put u produkcijske, ne recepcijske pretpostavke: postavu osam ženskih monologa, od Eshila do Tennesseea Williamsa, dopunjali su komentari naslovljeni *Tisuću i jedna žena na sceni*, koji su još jednom rječito potvrđivali mit o „esenciji” žene kao bića bez supstance, osuđenog da neprekidno mijenja svoje zavodničke maske, obećavajući stalno otkriće neke nedokučive „tajne” o svojoj nadvremenskoj i nadprostornoj „Osobi”<sup>5</sup>. Usuprot pretpostavci o tome kako ženska gluma zapravo i nije drugo doli spontano obraćanje tako opisanoj esenciji, za Nevu Rošić bila je to „najteža vrsta posla kojim se do sada bavila”, odnosno, prvenstveno zadatak estetskog oblikovanja koji je iziskivao radikalizaciju onoga što Stanislavski zove glumčevom „javnom samoćom”: ne samo

<sup>4</sup> Fomulacija je izrečena povodom tumačenja Marije iz Ivaniševićeve *Ljubavi u Mkoroti* 1957., kada joj se isto tako prigovaralo da svojom „temperamentnošću” i „egzaltiranošću”... „svraća suviše pažnje na svoj lik” (B.H. 1957).

<sup>5</sup> „U kazalištu svih vremena, najrazličitijih naroda i najraznovrsnijih podneblja, kao da je žena samo jedna vječita Osoba, koja se pojavljuje u bezbroj likova i pod najoprečnijim krinkama...”, Tomislav Ladan, *Tisuću i jedna žena na sceni*, program predstave *Veliki monoloz* na Dubrovačkim ljetnim igrama, 17.08.1970.



da je taj posao tražio „savršenu koncentraciju“ i glumu bez uobičajenih predaha, zahtijevao je i „nagli prijelaz od privatizacije glumčeve ličnosti do potpunog poistovjećivanja s ulogom koja je na redu, pri čemu taj teški psihički napor mora biti obavljen u jednom dahu“, što je glumčev rad koji inače ne izlazi u javnost (Berić 1969). Bilo je kritičara koji su te preskoke od privatnosti do javnosti uspijevali razaznati, ali ne bez danka ritualnim komplimentima idealima „ženskosti“<sup>6</sup>.

Bez obzira, prema tome, što nije uspijevala radikalnije reorganizirati same pretpostavke kazališne rodne mikro-politike – upuštajući se tek povremeno, i ne s previše uspjeha, u režijske poduhvate, pa i, valja napomenuti, sa sluhom za suvremeno hrvatsko žensko autorstvo<sup>7</sup> – a i bez obzira na to što je, pored niza iznimnih i višestruko nagrađenih uloga, valjalo pretrpjeti i godine bez angažmana, junakinja naše primjerne priče ustrajno je pokušavala premostiti nepovoljne okolnosti jednako socijalnih koliko i imaginarnih scenarija, na stvarnoj koliko i na pozornici, kako bi Bourdieu to formulirao, „androceničnog nesvjesnog“ (cf. Bourdieu 1998) što je ravnao ne samo dramskom tradicijom, nego i repertoarnim i redateljskim, a onda i kritičarskim i gledateljskim imaginarijem. Odupirala se ponajprije glumački, ali i pedagoški, kao pokroviteljica pojedinih glumica mlađega naraštaja, ponajviše prerano preminule Ene Begović, koju su spomenuti scenariji, nažalost, uvukli u svoj žrvanj (cf. Čale Feldman 2005). Postavši prvom ženom koja je na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu dobila profesuru glume, Neva Rošić usput se, premda rijetko, laćala i pera, tako, primjerice, da bi izvijestila o amsterdamskoj izložbi glumice Sare Bernhardt, kojom je prilikom i polemički prosvjedovala zbog toga što Mariji Ružički-Strozzi u Hrvatskoj nije posvećena ni izložba, ni monografija, ni „barem neka knjiga, knjižica“ (Rošić 2007: 167). Slučaj je htio da tu negdašnju hrvatsku prvakinju, a tako i Saru Bernhardt, dobije priliku odigrati na pozornici, pronašavši u objema ponudama krunske potvrde svoje metateatarske poetike i najveće izazove u galeriji ostalih uloga glumica koje su joj se tijekom karijere dodjeljivale – Prve glumice iz Shakespeareova

---

<sup>6</sup>„Njena elegancija, temperament, šarm, zanos i laka koketerija vide se u svakoj rečenici koju izgovara. (...) U atriju Palače Sponza ona je bila žena i sve žene odjednom...“ (D.V. 1969).

<sup>7</sup>U Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu postavila je 1997., naime, dramu *Giga i njezini* Lade Kaštelan, no predstava se na repertoaru nije dugo zadržala.

*Hamleta* 1967., Madeleine BÉjart u Bulgakovljevom *Gospodinu de Molièreu* 1974., ili Čehovljeve Arkadine iz *Galeba* 2005.

Kada, dakle, bude riječ o interpretaciji Marije Ružičke-Strozzi u *Ostavci* Čeda Price 1986., k tome još u svojstvu glumice Shakespeareove Prve glumice, kritičari će i stalno tumarati u istim aporijama, isticati kako je Neva Rošić „igrala samu sebe” (Foretić 1975), a opet naglasila „kontrast između poze i stvarnih osjećaja” (Frndić 1976) ili, pak, da je „pokazala kako teatarski znak probija u modelu koji se igrom pokazuje tako da se razara” (Brečić 1986). Izricala se time ujedno i posve banalna tautologija i duboko problemska, ponorna formula pozoričkog samo-pronicanja, što ga je, govorili smo već, glumica zapravo znala upregnuti i kada u pitanju nisu bile ni profesionalne, ni povijesno ovjerene glumačke ličnosti kao likovi komada u kojima je nastupala, bila riječ o mladenačkoj Celimeni 1950., ili, na pragu karijere, Goldonijevoj Rosauri 1962. i Pinterovoj Sari 1964., ili zrelijim ulogama kao što je prekretnička Držićeva Laura 1982., lik koji će zauvijek izmjestiti iz logike jednako udvorne apoteoze koliko i prostitucijske prizemnosti. No Pricina Marija Ružička-Strozzi, ta, kako se u kritici neumorno ponavljalo, i u Parizu priznata „Sarah Bernhardt slavonskoga juga”, nije uloga koja bi se u spomenuti niz Neve Rošić kritičarski upisivala bez natruha posebnog, nacionalnog, pa i agramerskog ponosa na „blistavo ostvarenje”, „istančano”, „puno „**elegancije** i duha” (Grgičević 1986), „**nedokučivo**” i „bravurozno” [istakla: L.Č.F], čudo utjelovljenja „prvakinje starog teatra”, kojom se ta ista prvakinja „istodobno i negira” (Brečić 1986), i to „na suptilan način primadonske parodije” koja uspostavlja „izvjesnu ironičnu relaciju prema liku” (Puljizević 1986). Lik Marije Ružičke-Strozzi, pripomenimo, čak i tako „blistavo”, „bravurozno” i „čudesno” odigran, bio je svejedno tek pozadinski lik Pricine ponešto arhaične kazališno-povijesne freske u kojoj je protagonističku poziciju ipak imao intendant i redatelj Stjepan Miletić. „Igrati samu sebe” 1986. formula je, prema tome, s više značenja, rječita i u odnosu na preklapanje ne samo estetskih domašaja, nego i mikro-političkih i imaginarnih pozicija dviju vremenskih glumačkih diva. Tako se najveći, „zvjezdani” trenutak u punom, aktualnom, kulturno-studijskom smislu te riječi, Nevi Rošić dogodio zapravo prije, kada je kao jedva pedesetogodišnjakinja dobila ulogu znatno starije Sare Bernhardt, znane po svojoj poetici neposustale samo-stilizacije, po proračunatoj smjeni svojih mondenih, medijskih i profesionalnih,

a ne samo glumačkih, fiktivnih persona, ali i po svojim autobiografskim djelima, po kojima je John Murrel i sročio komad *Memoari*, izveden 1984. na hrvatskom u preradbi Georgea Wilsona, pod naslovom *Sarah i vrisak languste*. Predstava je razrasla u ono što se voli nazivati „fenomenom”, privukavši ne samo uvijek intelektualno navodno ambiciozni, „muški” *Start*, ili popularni *Studio*, nego i domaćinski, ali jednako kulturno solidni „ženski” *Svijet*: u prvome će se više fabulirati, u drugome raspitivati o autentičnosti te dramske biografije, a u trećemu više posvećivati ženama u hrvatskom glumištu. *Start* će barem opisati proces rada Neve Rošić, njezin „sumanutu temperament”, „neprikosnovenu tehniku”, demonstraciju „ukupna glumačkog instrumentarija”, ali i upozoriti na njezino poistovjećenje s replikom „Budući da me nitko više ne sluša, budući da me nitko više ne čuje – bacite me u smeće”, pa će se u njemu i saznati da je o Sari Bernhardt pročitala sve što je mogla, odlučivši se naposljetku ipak za to da je „izmisli” (Cvitan 1984).

Svoj selektivni prikaz glumačkoga opusa Neve Rošić dovršit ćemo njezinim simboličkim povratkom u kulturnu kolijevku koju je „nastojala svojim radom zadržati u sebi” (Hribar 1990), dokazavši to naposljetku i doslovce, kada je u Fabrijevu romanu „glumačkoga” naslova, *Vježbanju života*, zaigrala ulogu Mafalde. Nije to bio jedini put, spomenimo, da nastupa u dramatizacijama: igrala je „**«veliku damu» stiliziranih manira**” (Puljizević 1969) i „**zavodljivu, sugestivnu**” (Frndić 1969) Tereziju u Šenoinom i Ivančevom *Diogenešu* 1969., u režiji Georgija Para, kao i „**goropadnu**” (I.B. 1988) Klaru u Šenoinom *Zlatarovom zlatu* i režiji Jakova Sedlara 1988., te iste godine i „**prijetvornu i superiornu**” Lady Laviniju u *Romanu o Londonu* Miloša Crnjanskog u režiji Koste Spaića [istakla: L.Č.F], kako su govorili šturi osvrti (Stublija 1988). Marija Aleksandrovna Moskaljova u Dostojevskijevom *Ujakovom snu* iz 1987., također u režiji Georgija Para, priskrbiljuje joj dapače uspjelu prisposobu „lokomotive koja energično, bez kolebanja i zastoja, vuče kompoziciju” predstave-željeznice, „diktira tempo i ritam njezina kretanja”, redom zamjedbe koje primjereno dočaravaju glumačko-redateljski nerv umjetnice (Seferović 1987). Sposobnost da se za sobom povuče čitav jedan svijet nije tako izostala ni ulaskom u Fabrijevu romaneskni imaginarij: ako je uprizorenjem *Vježbanja života* Rijeka dobila majestetičnost „grada kao metafore” (Milić 1990) kva je dotad u Hrvatskoj krasila možda još samo Dubrovnik, onda je sama

predstava dolaskom rođene Riječanke natrag na daske na kojima je odrasla, u tako simboličkom trenutku i u tako simboličnoj karakternoj koži, sebi priskrbila žarišnost nacionalnog kulturnog događaja. Vrhunac toga slavija urbane i nacionalne, nekmoli glumišne povijesti, koji je okupio različite naraštaje riječkih glumaca, pretvorio se, međutim, i u osobni jubilej: predstava je 1996. odigrana na dan kada se 20. listopada 1946. publici prvi put u novoosnovanom kazalištu obratio upravo glumičin otac, tadašnji intendant dr. Đuro Rošić. Nije to, međutim, bila jedina uloga kojom je Neva Rošić svojemu okružju vraćala njegovu sliku, koja nije nužno bila epski zamašna. Igrala je tako u HNK-u Ivana pl. Zajca već prije i Čehovljevu Ranjevsku iz *Višnjika* redatelja Nina Mangana „sugestivno i nadahnuto” (Vrgoč 1990), ističući njezinu „**dječju hirovitost**” [istakla: L.Č.F.] (Špišić 1990) te, posebno valja istaknuti, Claire Zahanassian u Dörenmattovom *Posjetu stare dame* i režiji Ljubiše Georgijevskog, možda jednako toliko ubojitoj satiri provincijalne uskogrudnosti i potkupljivosti koliko je to bila Mafaldina zagriženost i okorjela zatvorenost za nepoželjne došljake.

No svoj će se zlatni jubilej u rodnoj Rijeci ipak 2005. proslaviti još jednom ulogom glumice, Arkadinom iz Čehovljeva *Galeba* u režiji Jagoša Markovića, kojom prigodom i opet prekoračuje granice, probijajući višeslojne opne metateatralizacije „otvorenom privatnošću” (Braut 2005) na pozornici, izravno skrećući pozornost na krhak i uvijek aktiviran odnos između sebe (i bilo kojeg) glumca-pojedinca i glumca-lika, ili kulturnog stereotipa o tome što bi gluma – ponajviše pak „čehovljanska” – imala biti kada se pozornički eksplicira, pritom još tematizirajući raskorak privatnosti i javne persone na način na koji to Čehov čini s Arkadinom. Po tko zna koji put glumicu su kritičari obasuli riječima nemoćnim i nespremnim za njezine nove varijacije i sklonima erotskoj metaforici: sad je Rošić glumica koja „kazalište shvaća kao ljubavnički odnos” pa joj „stvaralački eros traži dostojnog redatelja, **ljubavnika koji će je sa zemljom sastaviti a ona njemu kosti polomiti**” [istakla: L.Č.F.] (Ciglar 2005). Hrvoje Ivanković prepoznao je koliko je „inzistirala na Arkadinoj kao na **nagonskom, gotovo infantilnom biću**, trajno odsutnom od stvarnosti i skrivenom u svom nedodirljivom svijetu kazališne iluzije i **egzaltiranosti**” [istakla: L.Č.F.] (Ivanković 2005), biću koje joj je te večeri s Marije Ružičke Strozzi prenio titulu „hrvatske Sare Bernhardt”, ne bez prisjećanja na činjenicu da je u objema kožama doista i – scenski – proživjela svoje iznimne životne

trenutke. „Osvajala je prostor” i „zarobljavala gledateljevu pažnju”, igrala „**hirovitu, egocentričnu i taštu glumicu**”, ali i „**zaigranu djevojčicu**” [istakla: L.Č.F] „ambivalentnih osjećaja prema sinu”, napose „**strastvenu, ljubomornu i posesivnu ženu**” [istakla: L.Č.F] (Karuzo 2005), bila je „nenadmašiva glumica” koja „raspoređuje unutrašnje motive zadane uloge u beskonačan niz sitnih, gotovo injekcijskih ampula”, jer joj gluma „posjeduje nešto nalik znanstveničkom pristupu”. Dopustila si je čak i da „ode u **pretjeranu euforiju** u nekim momentima [istakla: L.Č.F]”, poigrava se intonacijama i „uprska” (Miksa 2005) repliku, kako ističe talijanski tisak. Uza sve čestitke, posjete uglednika, niz intervjua i opću pozornost javnosti, organiziranu izložbu i brda brzojava svojih kolega, suradnika i studenata, pa čak i dobiven zlatnik pape Ivana Pavla II., glumica se ipak odlučila i gorko našaliti neizvjesnom sadašnjom i budućom putanjom svojega imena i djela<sup>8</sup>.

Bilo je to, umnogome simbolično, posljednje poglavlje ne samo glumačke epohe kojoj više nije moguće razaznati ni traga, nego i tipa ženske glumačke snalažljivosti kojemu je, reklo bi se, Neva Rošić – čim joj se za to otvorila prilika – gotovo do kraja iscrpila krajnje, eksplicitne i implicitne, inovacijske i kritičke potencijale. Premda će sama ustrajati u tome da portret Eleonore Duse što joj ga je davno darovala Vika Podgorska preda u nove ruke, ruke Alme Price, veliko je pitanje hoće li time, u opravdanoj i dirljivoj želji da održi ženski genealoški lanac, učiniti uslugu svojoj nasljednici, ili će joj s njime ujedno predati i sve kulturne sablasti što se oko toga portreta roje – iznimnost, autonomiju, autoritet i divizam, ali i mistifikacije i stereotipe, izolaciju i nemoć da se na odnose rodnih snaga u kazališnom i kulturnom polju značajnije utječe. Eleonora Duse – sa svom anakronošću koju za sobom povlači analogija s glumicom koja je, kao Neva Rošić, djelovala u uvjetima posve drukčijih društvenih, povijesnih i ideoloških prilika, ne dospjevši nikada do usporediva međunarodnog mitskog značaja – ipak bi se u ovome kontekstu mogla simbolično prizvati da obilježi sva protuslovlja netom ocrtane hrvatske ženske glumačke putanje: i Duse, naime, talijanska kazališna analitika predočuje kao „mogućnost

<sup>8</sup> Riječ je o grotesknom podatku kojim se u ondašnjim medijima dokazivala teškoća pitanja na prijavnim ispitima Filozofskog fakulteta u Zagrebu, pa se glumica u svojem govoru na kraju ispričala svim studentima koji su, ne znajući koja se umjetnička profesija krije pod njezinim imenom, izgubili bodove.

neostvarene poveznice između starog i novog”, dapače, kao glumicu koja je „polazila od istrošenosti staroga konteksta” kako bi „u samo srce kazališta postavila malu užarenu nit da je zapali” (Schino 2007: 9–16). Znajući do koje mjere „srce kazališta” uvijek implicira i „srce” društvenoga krajolika, pa i onoga rodni identiteta, iskra koju je svojim umjetničkim i analitičkim angažmanom zapalila Neva Rošić možda nije bila uzaludna. Kazalište je feniks, iz toga se plama sigurno uvijek može roditi nešto novo, no nadajmo se da neće istom žeravicom „groznice” htjeti zahvatiti i arhive: pored obnovljenih sjećanja na izuzetne umjetnice i umjetnike, u arhivima se, kao što sam, nadam se, uspjela pokazati, kriju rječiti podsjetnici na rodne scenarije koji se, doduše, mogu pokušati mijenjati zajedno s miješanim organizacijskih i poetičkih kazališnih ambicija, no koji nas još uvijek itekako socijalno i politički uvjetuju.

### Literatura

- B.H., 1957, *Vrijedna drama*, „Vjesnik”, 17.02.
- Berić G., 1969, *Rastanak sa Sponzom*, „Oslobodjenje”, 19.08.
- Bourdieu P., 1998, *Il Dominio Maschile*, Roma.
- Braut H., 2005, *Dirljiva Markovićeva emocionalna ljestvica*, „Vjesnik”, 11.04.
- Brečić P., 1986, *Mišolovka stvarnosti i stvarnost mišolovke*, „Danas”, 4.02.
- Ciglar Ž., 2005, *Neva Rošić glumica, i to kakva glumica!*, „Večernji list”, 11.04.
- Cvitan V., 1984, *Sara & vrisak languste*, „Start”, 1.12.
- Coha S., 2009, *U potrazi za izgubljenim identitetima, o predodžbama kazališnih umjetnica u hrvatskoj kulturi 19. stoljeća*, „Umjetnost riječi” (LIII) br. 1–2, str. 47–67.
- Čale Feldman L., 2001, *Teorija, transdisciplinarnost i (nacionalno) kazalište*, u: eadem, *Euridikini osvrti: o rodinim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Zagreb, str. 15–37.
- Čale Feldman L., 2005, *Šteta što je kurva: glumica i njezina dvojništva između postkomunizma i posthumanizma* u: eadem, *Femina ludens*, Zagreb, str. 81–110.
- Črnja Z., 1969, *Razgovor o Lauri*, „Dometi 2”, str. 58–69.
- D.V., 1969, *Veče velikih monologa*, „Vjesnik”, 24.08.
- Derrida J., 1995, *Archive Fever: A Freudian Impressions*, prev. E. Prenowitz, Chicago–London.
- Engel L., 2014, *The Secret Life of Archives: Sally Siddons, Sir Thomas Lawrence, and The Material of Memory*, „ABO: Interactive Journal for Women in the Arts, 1640–1830” br. 1, vol. 4, <<http://scholarcommons.usf.edu/abo/vol4/iss1/2>>, 1.12.2014.
- Foretić D., 1972, *Patuljasta predstava u divovskom gledalištu*, „Vjesnik”, 19.11.
- Foretić D., 1974, *Zatvaranje glembajevskog kruga*, „Vjesnik”, 16.04.

- Foretić D., 1975, *Kazalište sanja Molièrea*, „Vjesnik”, 16.04.
- Frndić N., 1969, *Moderno oživljeni Šenoa*, „Borba”, 3.12.
- Frndić N., 1976, *Tragika naivnosti*, „Borba”, 11.06.
- Gašparović D., 1976, *Moderno i nekonvencionalno*, „Novi list”, 4.03.
- Gavella B., 1982, *Hrvatsko glumište*, Zagreb.
- Gotovac M., *Neva i zemlja čudesa*, „Novi Prolog” br. 11, str. 70–75.
- Grgičević M., 1963, *Krik intimne pobune*, „Večernji list”, 14.06.
- Grgičević M., 1969, *Laura Neve Rošić*, „Večernji list”, 5.05.
- Grgičević M., 1986, *Miletićev san*, „Vjesnik”, 31.01.
- Hameršak M., Pleše I., Vukušić A.M. (ur.), 2013, *Proizvodnja baštine: kritičke studije o nematerijalnoj kulturi*, Zagreb.
- Hećimović B., 1995, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom, Velika imena hrvatskog glumišta*, Zagreb.
- Hribar S., 1990, *Riječki spektakl univerzalnog značenja*, „Novi list”, 27.02.
- I.B., 1988, *Dug Šenoj*, „Polet”, 10.06.
- Ivanković H., 2005, *Galeb u ozračju egzaltiranosti i teatralnosti*, „Jutarnji list”, 11.04.
- Karuzza V., 2005, *Predstava starinskog ozračja i punokrvnih likova*, „Novi list”, 11.04.
- Kreliuš Lj., 1958, „*Tirena*” – posljednja premijera, „Večernji vjesnik”, 28.07.
- Kudrijavcev A., 2005, *Nenadmašiva Neva Rošić*, „Slobodna Dalmacija”, 11.04.
- Kujundžić M., 1973, *Može i tako*, „Dnevnik”, 25.04.
- Lehmann H.Th., 2001, „*Exit the actors/Izlaze glumci*“, „Frakcija” br. 20–21, str. 5–11.
- Ljubić L., 2009, *Hrvatske glumice u hrvatskom kazalištu: kazališne i društvene uloge*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Marjanić S., 2014, *Kronotop hrvatskoga performansa, od Travelera do danas*, Zagreb.
- Miksa G., 2005, *Meritato successo per il giubileo d'oro*, „La voce del popolo”, 11.04.
- Milić G., 1990, *S pozornice progovorio Život*, „Novi list”, 29.02.
- Pervić M., 1973, *U korist humora i igre*, „Politika”, 27.04.
- Puljizević J., 1967, *Na rubu prošlosti*, „Vjesnik”, 26.08.
- Puljizević J., 1969, *Razigrani karusel*, „Vjesnik”, 22.12.
- Puljizević J., 1974, *Kako igrati klasika*, „Oklo”, 24.04.
- Puljizević J., 1986, *Tutnja povijest*, „Večernji list”, 31.01.
- Rošić N., 2004 *Preko (svoje) istine do (vlastitog) zadovoljstva*, razgovarala D. Crnojević-Carić, ur. N. Batušić, N. Puhovski, V. Zuppa, Zagreb, str. 177–190.
- Rošić N., 2007, *Velika Sarah*, „Kazalište” br. 31–32, str. 164–167.
- Seferović A., 1987, *Orgulje Neve Rošić*, „Slobodna Dalmacija”, 9.04.
- Schino M., 2007, *Teatar Eleonore Duse*, prev. M. Čale, Zagreb.
- Senker B., 2000, *Lik žene i glumice u razdoblju hrvatske moderne*, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova II, Moderna*, ur. M. Tomasović, V. Glunčić-Bužančić, Split, str. 17–30.
- Slunjski Ž., 1996, *Neva Rošić*, u: *Portret umjetnika u drami II*, ur. B. Vladović, Zagreb, str.183–193.
- Stary M., 1955, „*Ifigenija*” u izvedbi slušača Akademije kazališne umjetnosti, „Vjesnik”, 24.03.

- Stublija Ž., 1988, *Besprijekorni detalji izmakli cjelini*, „Oko”, 16.06.
- Špišić D., 1990, *Duh ugašena ognjišta*, „Oko”, 15.11.
- Torjanec B., 1995, *Razgovor s Nevom Rošić*, „Glasilo Hrvatskog društva dramskih umjetnika” br. 5–7, str.17.
- Townsend J., 2007, *Elisabeth Robins, histerija, politika, izvedba*, prev. L. Čale Feldman, „Kazalište” 29–30, str. 144–155.
- Zlatar Violić A., 2009, *Marin Držić – kulturni kapital Hrvatske?*, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova XI, Držić danas, epoha i nasljeđe*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, Split–Zagreb, str. 7–16.
- Vrgoč D., 1990, *Veliki interes publike*, „Vjesnik”, 25.11.