

Ognjen Obradović

Fakultet dramskih umetnosti,
Univerzitet umetnosti u Beogradu
ognjen.obradovic.ue@gmail.com

Telo izvođača: *cross-gender* podela kao tehnika oneobičavanja u pozorištu

Apstrakt: Ovaj rad ispituje upotrebu *cross-gender* podele u pozorištu, u želji da pomenuti rediteljski postupak preciznije teorijski artikuliše. Osnovna teza je da *cross-gender* podela može da deluje kao brehtovska tehnika oneobičavanja koja destabilizuje fiksne kategorije roda, što u ovom tekstu određujemo kao *cross-gender* efekat. Teorijsko-metodološka osnova rada su studije pozorišta i izvođenja i studije roda, koje će nam pomoći da objasnimo kako pozorište kreira kvir scenske identitete u rascepu između fizičkog i semiotičkog tela izvođača. Kako bismo ustanovili razlike između slučajeva u kojima muškarci tumače ženske uloge u odnosu na obrnutu situaciju, posegnućemo za primerima iz predstava *Gospođa ministarka* (Boško Buha, 2014) Tatjane Mandić Rigonat i *Skup* (JDP, 2002) Jagoša Markovića. Cilj nam je da pokažemo kako se, zahvaljujući *cross-gender* efektu, u navedene predstave upisuju nova značenja, koja ne moraju biti na liniji prvobitnih namera autora.

Cljučne reči: *cross-gender* podela, rod, kvir, zazorno, travestija, *Gospođa ministarka*, *Skup*

Uvod

U proteklih nekoliko decenija u domaćem pozorištu postala je relativno uobičajena praksa da glumci ili glumice jednog pola tumače uloge suprotnog pola. Tehnika rodne inverzije u glumačkoj podeli često biva prepoznata kao neutemeljena proizvoljnost i jeftin trik za izazivanje smeha, što nije specifičnost ovdašnje sredine.¹ U reakcijama javnosti prepoznaju se istovremeno privlačnost i otpor – ambivalentnost koja, kako ćemo videti, često prati poigravanja sa rodom u različitim kontekstima.

Smatramo da navedeni postupak zaslužuje veću teorijsku pažnju i precizniju artikulaciju, na čemu počiva motivacija za pisanje ovog rada. Namera je da pokažemo da tehnika *cross-gender* podele – termin koji ćemo u ovom radu

¹ Elizabet Klet (Elizabeth Klett) u svojoj knjizi *Cross-gender Shakespeare and English National Identity: Wearing the Codpiece* (2009) analizira predrasude u recepciji predstava koje koriste navedenu tehniku.

koristiti – ima sposobnost da oneobiči i destabilizuje rodne norme i druge kulturne konstrukte koji se poimaju kao nepromenljivi i „prirodni“. Nakon uvođenja i obrazlaganja termina, pokušaćemo da teorijski pozicioniramo *cross-gender* podelu koristeći saznanja studija pozorišta i izvođenja, studija roda, studija kulture i teorijske psihoanalize, a onda ćemo na primeru domaćih predstava *Gospođa ministarka* i *Skup* proveriti postavljene hipoteze.

Odabrali smo inscenacije koje je stručna javnost prepoznala kao relevantne² i u kojima središnje likove igraju glumac/glumica drugog pola, pa možemo reći da *cross-gender* podela nije perifererni postupak već ima važno mesto u koncepciji predstava. Opredelili smo se za primere iz srpskog pozorišta u želji da pokažemo da se i u domaćem kontekstu mogu pronaći primeri kreativne upotrebe *cross-gender* podele, o čemu svedoče upravo ove dve predstave. Među reprezentativne primere treba uvrstiti i predstave *Mletački trgovac* (JDP, 2004) i *Maratonci trče počasni krug* (SNP, 1996) Jagoša Markovića.³ Potonja, koliko je poznato autoru ovog teksta, predstavlja prvi primer upotrebe *cross-gender* podele u srpskom pozorištu, ali se snimak ove predstave ne može naći ni u jednoj od raspoloživih arhiva, zbog čega je nismo uvrstili u analizu. S druge strane, *Mletački trgovac*, iako je predstava prepoznatog umetničkog kvaliteta, *cross-gender* podelu koristi pre svega kao sredstvo za postizanje humornih efekata. U skladu s tim, odlučili smo se da prednost damo predstavama koje sa čvrćim konceptijskim utemeljenjem koriste *cross-gender* podelu.⁴

² Naravno, pitanje umetničke vrednosti predstavlja dinamično, nikad zatvoreno polje diskusije, ali se na ovom mestu oslanjamo na kritike koje su predstave dobile i nagrade koje su osvojile na festivalima.

³ Ovim naslovima možemo pridružiti i predstave Sonje Vukičević *Mrak letnje noći* (1999) i *Cirkus Istorija* (2006), zatim *Uobraženog bolesnika* (JDP, 2015) Jagoša Markovića, u kom Radovan Vujović tumači Belinu i, u izvesnom smislu, *Dunda Maroja* (Kruševačko pozorište, 2008) i *San letnje noći* (Narodno pozorište u Beogradu, 2019) Kokana Mladenovića. Naime, obe Mladenoviće predstave *cross-gender* podelu ostvaruju preko adaptacije teksta i postupka predstave u predstavi, pa se *cross-gender* tehnika ostvaruje kao dramaturška uslovnost, a ne kao rediteljski postupak (pre je u pitanju *cross-dressing* nego *cross-casting*). U *Dundu Maroju* reč je o osuđenima u muškom zatvoru koji pripremaju predstavu, dok se u *Snu letnje noći* radnja odvija u ženskom zatvoru. Pri situiranju radnje ovih predstava, reditelj se oslonio na koncepciju Miroslava Belovića, koji je *Dunda Maroja* (1974) smestio u katolički samostan. Slično je i sa nekim mjuziklima u Pozorištu na Terazijama, kao što je čuveni *Neki to vole vruće* (1990/2007) ili *Viktor Viktorija* (2014), koji koriste motiv *preoblačenja*. Pomenimo još i predstavu *Balkanski špijun* (2018) Narodnog pozorišta u Beogradu, gde je brat Đura postao sestra (Dušanka Stojanović Glid), pa se rodna inverzija, takođe, temelji na adaptaciji teksta.

⁴ Korišćenje muškog tela preobučenog u žensku odeću kao sredstva za izazivanje smeha je česta praksa, koja se može pratiti u različitim medijskim reprezentacijama. Aleksa Milanović u svojoj knjizi *Medijska konstrukcija drugog tela* (Milanović 2019,

Gospođu ministarku primarno ćemo analizirati kao pod-tip *cross-gender* podele u kojoj muškarci tumače ženske uloge, dok će nam *Skup* Đurđije Cvetić poslužiti kao primer obrnute prakse.

Cross-gender podela: upotreba i značenje termina

Cross-gender podela u novinskim tekstovima najčešće se označava opisno,⁵ dok se pozorišni kritičari po pravilu opredelju za termin *travestija* (prema ital. *travestire* – preobući). Ovaj pojam odnosi se, u najširem smislu, na neusklađenost između forme i sadržine. *Rečnik književnih termina* definiše travestiju kao „oblik parodiranja koji se bavi književnim delima, i može se pojaviti u raznim žanrovima. Glavni efekat je, kao i u *parodiji*, u raskoraku između sadržine i forme, pri čemu se komički efekti postižu unošenjem neodgovarajućih, šaljivih ili nepristojnih, reči u ozbiljnu sadržinu travestiranog dela“ (Živković i dr. 1986, 829). Kada glumac, muškarac, tumači žensku ulogu može se govoriti o raskoraku između sadržine (uloge) i forme (glumčevog tela), tako da travestija nipošto nije pogrešan, ali može biti nedovoljno precizan termin, jer obuhvata i one slučajeve koji se ne odnose na rodnu inverziju. Pored toga, travestija istovremeno označava rediteljski postupak rodne inverzije (*cross-gender* podelu) i *preoblačenje* koje je upisano u tekstu (*cross-dressing*). S druge strane, neki srodni termini, u obliku i/ili značenju, kao što su *transvestizam* i *dreg*, bili bi pogrešni u kontekstu pozorišta, iako se često sreću.⁶ *Transvestizam* se koristi da označi presvlačenje u privatne seksualne i rodne svrhe, i opterećen je negativnim, medicinskim konotacijama, dok se, s druge strane, *dreg* prevashodno odnosi na presvlačenje zarad izvođenja, kao i na izvođačku formu koja to presvlačenje podrazumeva.⁷ Još jedan termin sličnog značenja je pomenuti *cross-dressing* (*preoblačenje*), koji ima pozitivnije konotacije od sinonimnog

181–199) piše o *cross-dressingu* u filmovima *Neki to vole vruće* i *Kavez za ptice*. Kad je reč o domaćem pozorištu, jedan od nastavaka istraživanja može biti ispitivanje *MTF cross-gender* podele kao komičke strategije u srpskom pozorištu, gde bi predstava *Mletački trgovac* bila adekvatna studija slučaja.

⁵ Na primer: *Muška „Ministarka“ i ženski „Maratonci“* (Trebješanin 2013), *Živka ministarka, u muškoj podeli* (Novosti 2013) i sl.

⁶ Na engleskom govornom području još je veći broj termina kojima se označavaju *cross-gender* predstave i uloge (androgine, aseksualne, *genderbending*, buč, kvir, itd).

⁷ Adriana Zaharijević, takođe, pravi navedenu razliku: „*drag* je kolokvijalan izraz za osobe koje oblače odeću dizajniranu za suprotan pol (frazu *in drag* odnosi se na glumce koji na pozornici nose žensku odeću, koji se prerašavaju „u žene“). *Drag* kraljice (*drag queens*) su muškarci – ne nužno određeni prema svojim seksualnim izborima – koji se oblače kao žene, prenaglašavajući svoju ženstvenost (šminkom, veštačkim umecima itd.) i ne skrivajući svoju muškost. Najčešće je reč o scenskom oblačenju u svrhu performansa što, pored medicinske konotacije uvreženijeg termina, razlikuje

termina transvestizam, s obzirom na to da je prihvaćen od članova zajednice koji se identifikuju kao *cross-dresseri*. Za naše potrebe, važno je da termin *cross-gender* odvojimo od termina *cross-dressing*. Prvi se odnosi na zamenu roda, a drugi na zamenu odeće, tj. na preoblačenje. Kada Dragan Mićanović tumači ulogu junakinje Porcije u predstavi *Mletački trgovac*, govorimo o *cross-gender* podeli, jer muškarac glumi ženu. Kada se ta ista Porcija u Šekspirovom tekstu i u Savinovoj predstavi pruruši u muškarca, ostajući na planu uloge i dalje žena, onda je reč o *cross-dressingu* ili preoblačenju.

Prednost termina *cross-gender* podela u odnosu na druge navedene je i njegovo jasno upućivanje na rod, tj. na rodnu inverziju, kao i na kontekst izvođačkih umetnosti. Istovremeno, ova sintagma samom svojom formulacijom uspostavlja vezu sa *gender* studijama, koje su jedna od teorijskih platformi našeg rada. Slažemo se i sa Elizabet Klett koja ističe da prefiks *cross-* upućuje na „fluidno kretanje u spektru rodnih identiteta, dozvoljavajući karakteristikama muškog i ženskog da budu u igri simultano“, kao i da „implicira transgresiju i prelaženje granica“ (Klett 2009, 4). Dodatni razlog zbog kog prednost dajemo terminu *cross-gender* je to što i Erika Fišer-Lihte, na čiju se koncepciju izvođenja u ovom tekstu pozivamo, upotrebljava baš taj termin da označi postupak u kome glumci/ce jednog pola igraju uloge drugog pola. Kako bismo zadržali sve ove značenjske nijanse, a i s obzirom na to da nismo uspeli da dođemo do stilski prihvatljivog rešenja, odlučili smo se da prvi deo termina *cross-gender* zadržimo u originalu, na engleskom, a da drugi – *casting* – prevedemo kao *podela*.

Cross-gender podela kao scenska konvencija

Tokom velikog dela istorije pozorišta, *cross-gender* podela bila je scenska konvencija. Pre nego što su sredinom 17. veka glumice stupile na englesku scenu, sve ženske likove igrali su dečaci (D'Amico 1972, 163), čiji glas još uvek nije mutirao i koji su za te uloge bili posebno obučavani. Živa međuzavisnost između scene i dramskog teksta ogleda se i u čestim motivima preoblačenja, koji su bili izvor smeha tadašnje publike. U *Mletačkom trgovcu*, na primer, dolazilo je do dvostruke rodne inverzije: dečak glumi Porciju, koja se, u jednom trenutku prurušava u muškarca kako bi pomogla svom izabraniku Basaniju.

Za razliku od Šekspirove Engleske, Dubrovčani nisu imali profesionalne glumce, već su se u vreme karnevala okupljali u družine koje su bile sačinjene od vlastele ili pučanstva, bez mešanja. Muške i ženske uloge igrali su mladići starosti između 16 i 18 godina. Smatra se da su kostimi bili najzahtevniji u slučaju *cross-gender* podele, kada se najverovatnije koristila i neka vrsta primitivne šminke, tzv. „mrčenja“ (Pavlović 1958, 218).

drag kraljice od tansvestita. Pored *drag* kraljica i žene mogu biti *in drag*: ako se oblače i impersoniraju muškarce nazivaju se *drag kings* [...]“ (Zaharijević 2016, 11).

Kako ističe Stiven Orgel, dečaci su korišćeni na Šekspirovoj pozornici jer su bili manje opasni: njihova erotičnost bila je manja pretnja od potencijalne ženske nevernosti (Orgel 1996, prema Sinfield 2006, 61). Paradoks je u tome što su muškarci u ženskim ulogama, iako su funkcionisali kao mehanizam održavanja poretka, ujedno po njega bili subverzivni, o čemu svedoče elizabetanski izvori. Jedan propovednik se pita: „Šta uče i raspiruju u nama osim požude?“ (Hill 1595 prema Cressy 1996, 443), dok je drugi savremenik pun prezira za muškarce koji „krivotvore, kastriraju, transformišu i unižavaju svoj plemeniti pol igrajući žene“ (Prynne 1663 prema Cressy 1996, 445). Dakle, čak i kada je to bila konvencija, rodna inverzija delovala je subverzivno, izazivajući patrijarhalne norme. Svoj subverzivni potencijal, *cross-gender* podela očuvala je do danas, što, uprkos velikoj vremenskoj razlici, svedoči o tome da su u osnovi kategorije roda slično postavljene.

Tačku preseka označava pojava i emancipacija umetnosti režije,⁸ pa u današnjem kontekstu *cross-gender* podelu posmatramo u okviru *rediteljskog pozorišta* – scenskih praksi u kojima se figura reditelja izdvaja kao ključna (Medenica 2010, 5–6). Kad su u pitanju postavke renesansnih komedija, kakav je *Skup*, *cross-gender* podela referiše se na izvorni izvođački kontekst.

U zavisnosti od vrste *cross-gender* podele, možemo da ustanovimo dva osnovna tipa. U prvom slučaju, u pitanju je muškarac u ulozi žene, navedeni postupak možemo odrediti skraćenicom *MTF* (*male to female*), dok u suprotnom – *FTM* (*female to male*) govorimo o postupku u kom glumice tumače muške likove. Navedeno razlikovanje načinili smo po analogiji sa Simon Čes, koja je skraćenicama *MTF* i *FTM* označila dve vrste preoblačenja u renesansnoj književnosti, preuzevši ih iz njihove uobičajene upotrebe iz trans zajednice (Chess 2016, 24). U pozorišnom kontekstu, važno je imati na umu da li je *cross-gender* podela sprovedena na nivou čitavog ansambla ili samo pojedinačnih likova, pa tako možemo govoriti o *potpunoj* i *selektivnoj cross-gender podeli*.

Telo izvođača

Rod kao konstrukt

Telo, pol i rod su prethodnih decenija postali poprište uzbudljivih teorijskih promišljanja. Od osamdesetih godina raste interesovanje teoretičara koji teorijski proučavaju telo, čime se uspostavlja novo polje istraživanja koje možemo

⁸ Kao samostalna umetnička praksa režija se izdvaja tek u XIX veku. Prvi nagoveštaji vezuju se za rad engleskih glumaca-reditelja Kembla, Makredija i Kina u prvoj polovini veka, dok se u praksi Majningenovaca 70-ih godina XX veka potpunije emancipuje, da bi se u XX veku reditelj izdvojio kao ključna figura, pa kažemo da je XX vek obeležen pojmom rediteljskog pozorišta.

odrediti kao *studije tela*. U ovom teorijskom polju susreću se discipline poput studija roda, kulturne istorije i antropologije, itd. S druge strane, nezaobilazni element svih izvođačkih umetnosti, uključujući i pozorište, upravo je telo izvođača, tj. glumice ili glumca. U teorijskom preseku studija pozorišta i izvođenja i drugih disciplina koje se bave telom, nalazi se – *telo izvođača*. Zbog toga je neophodno da razmotrimo telo onako kako ga vide studije roda i savremena antropologija, a onda da se posvetimo specifičnim teorijskim pitanjima izvođačkog tela.

Delovanje kulture u konstruisanju roda često ostaje nevidljivo – „polnost je ono što se doživljavalo, ili se doživljava još uvek, kao nešto što je prirodno i u čemu se najčešće ne vidi intervencija društva ili kulture“ (Žikić 2018, 185). Potpuni odmak od esencijalističkog shvatanja roda dugujemo postmodernom feminizmu.

Iako se o rodu kao o složenom društvenom identitetu zapravo oduvek govorilo, ipak se tek u 20. veku, pre svega zaslugama feministkinja, o rodnom identitetu govori kao o nečemu što ne proizilazi iz prirode, nego o nečemu što je – u skladu sa osnovnim uverenjima postmodernosti – višestruko i na različite načine jezički, kulturno, društveno, ideološki – dakle politički – uslovljeno. (Blagojević i Lončarević 2011, 204)

Ako su sedamdesete i osamdesete ustanovile da rod (*gender*) postoji, kasne osamdesete su ukazivale da pol (*sex*) ne postoji (Moor 1999 prema Ivanović i Šarčević 2002, 16). Drugoj grupi teoretičarki i teoretičara pripada radikalno konstruktivističko stanovište Džudit Batler, koja smatra da je i „pol uvek već rod“ (Batler 2016, 58). Ona postavlja hipotezu o performativnosti roda, po kojoj „ono što smatramo unutrašnjom suštinom roda u stvari proizvodi održivi skup činova, nastalih rodno određenom stilizacijom tela“, pitajući se „da li je unutrašnjost neka lažna metafora?“ (Batler 2016, 16). Džudit Batler ne negira materijalno postojanje tela već ističe da i polu prilazimo uvek posredstvom *diskursa*.⁹ Dakle, ispod nanosa kulture koji kreiraju rod ne skriva se čisti, netaknuti biološki pol, jer ni on, po autorkinom stanovištu, ne postoji izvan kulture i jezika.

Na tragu postmodernističkog opiranja esencijalističkom mišljenju, nalazi se termin kvir, kao kišobran-termin za sve one identitete koji odstupaju od heteronormativnosti. Treba imati na umu da teorijska i politička efikasnost ovog termina počiva na njegovoj fluidnosti i nemogućnosti čvrste artikalacije. Iako se može koristiti da označi istopolnu seksualnu želju, termin kvir ne treba izjed-

⁹ Šuvaković definiše diskurs na sledeći način: „Diskurs je semiotička radnja koja smešta značenje u vremensko-prostornu situaciju gdje netko za nekoga proizvodi značenje. U strukturalizmu i poststrukturalizmu diskurs je jedan od osnovnih pojmova kojim se označava povezivanje mišljenja, govornog i pisanog jezika u smislen i značenjski kontekst teksta. Drugim riječima, diskurs je govor konteksta iz kojeg se govori, piše ili komunicira“ (Šuvaković 2005, 145).

načavati sa homoseksualnošću jer on predstavlja „posledicu konstruktivističke problematizacije bilo kog univerzalnog termina, što vrlo često produkuje teškoće i konfuziju kada treba odrediti šta on uistinu jeste i na šta se konkretno odnosi“ (Todorović 2011, 249). Ovo svojstvo kvira poslužiće nam da definišemo scenski identitet koji nastaje u susretu tela glumca ili glumice sa telom lika, koji je suprotnog pola.

Fizičko i semiotičko telo izvođača

Erika Fišer-Lihte izvedbu/izvođenje, bila ona umetnička ili kulturna, definiše kao energetsku razmenu između izvođača i publike, koju određuje kao tzv. *autopojetičku povratnu spregu*.¹⁰ Izvedba je efemerna, postoji samo *sada* i *ovde*, ne ostavljajući iza sebe nikakvo opipljivo delo (Fischer-Lichte 2014, 18–23), za razliku od umetnosti poput slikarstva, književnosti ili filma, analogno ili digitalno zapisanog, koje imaju svoj materijalni trag.

Za naše istraživanje važno je i to što autorka odbacuje dualizam uma i tela, jer smatra da su izvođačka tela, kao i čovekovo telo uopšte, određena izvesnom dvostrukošću: mi *imamo/posedujemo* svoja tela, ali u isto vreme mi *smo* svoja tela.¹¹ U skladu s tim, telo glumca uvek je ujedno semiotičko i fizičko (pojavno) telo (Fischer-Lichte 2014, 26). Prvo je telo lika zaduženo za generisanje značenja, a drugo je privatno, fizičko telo glumca ili glumice. Važno je naglasiti da ova dva tela uvek postoje simultano na sceni, pa semiotičko telo nikada ne može da poništi fizičko. Kad gledamo Gorana Jevtića kao Ministarku, istovremeno smo svesni da on predstavlja ženu (semiotičko telo), ali i da se ispod kostima krije muško fizičko telo. Dvostrukosti glumčevog tela odgovara i dvostrukosti

¹⁰ *Autopoiesis* je termin preuzet iz biologije, koji su 70-ih skovali čileanski biolozi Varela i Maturana (1980) i odnosi se na žive sisteme koji kreiraju sami sebe. Termin je ubrzo našao upotrebu u drugim oblastima, uključujući i studije pozorišta i izvođenja, u koje je ga je uvela Fišer-Lihte kako bi objasnila prirodu izvedbe.

¹¹ U pitanju je postkartezijski način razumevanja čoveka, koji se opire razdvajanju telesnog i mentalnog. U savremenoj antropologiji postoje dva načina viđenja ljudskog tela: dualističko i monističko. Prvo se najčešće vezuje za zapadna, a drugo za tradicijska društva. Bojan Žikić iznosi tezu da se razlike između ovih paradigmi mogu prevladati činjenicom da su oba viđenja *kontekstualna*. Autor piše da je „kulturna misao o telu kontekstualna, barem u savremenim, zapadnim kulturama. Ona jeste dualistička onda kada razmišljamo o sebi, sopstvu, samopredstavljanju, ili o tome kako bismo definisali čoveka, čak, ali postaje monistička, u osnovi, onda kada vršimo klasifikaciju ljudskih bića i njihovih svojstava na osnovu parametara koje težimo da prikažemo kao prirodne, bilo da se radi o nekakvoj povezanosti između kulture, njenih tvoraca i nosioca, bilo o vezi između fizičkog izgleda roditelja i njihovog potomstva, ili o navodnim polnim predispozicijama za društvene i kulturne uloge i odnose“ (Žikić 2014, 874).

samog izvođenja, u kom razlikujemo dva opažajna nivoa: nivo reprezentacije (izvedba se posmatra kao sistem znakova) i nivo prisustva, gde je fokus na čulnom delovanju izvedbe (Fischer-Lichte 2014, 54–55). Tehnika *cross-castinga*, koji ne mora biti isključivo rodni, pojačava nesvodivost, tenziju između dva nivoa tela izvođača, kao i dva nivoa izvedbe. Delovanje *autopojetičke povratne sprege*, kao i stalno osciliranje između semiotičkog i pojavnog, dovode gledaoca u tzv. *liminalno stanje*. U njemu se jasne opozicije destabilizuju, pojedinac se nalazi u situaciji u kojoj ne važe čvrsta pravila, što se dovodi u vezu sa *transformativnom fazom* u ritualima. Za razliku od rituala, umetnička izvedba ne dovodi do promene identiteta učesnika (Fischer-Lichte 2014, 42–44). U slučaju *cross-gender* podele, usled tenzije između semiotičkog i fizičkog tela, dolazi do destabilizovanja, tj. *oneobičavanja* čvrstih kategorija roda.

Oneobičavanje roda u pozorištu

Dve najvažnije teorije oneobičavanja nastale su u prvim decenijama XX veka i vezuju se za rad ruskih formalista i Bertolta Brehta. Šklovski suprotstavlja automatizaciji ili habituaciji pojam oneobičavanja ili očuđenja (*остранение*), čiji je zadatak da, koristeći umetničke tehnike, poznato učini neobičnim, kao prvi put viđenim. S druge strane, Brehtova koncepcija, s jasnim ideološkim namerama, zasniva se na poznatom efektu začudnosti (*Verfremdungseffekt*), koji publici treba da omogući da uoči skrivene društvene mehanizme (Jestrović 2006, 4). Na istom tragu je i Fišer-Lihte kada govori o sposobnosti izvedbe da svakodnevno učini neobičnim (*enchantment*) (Fischer Lichte 2008, 6–7).

Kako ističe Silvija Jestrović, tehnike oneobičavanja često se postižu podmlađivanjem ustajalnih umetničkih šablona, koji u novom kontekstu bivaju iznova otkriveni (Jestrović 2006, 6). To je slučaj i sa tehnikom koja je predmet našeg rada. Ako je *cross-gender* podela tokom istorije pozorišta funkcionisala prevashodno kao konvencija, u savremenom kontekstu ona može poslužiti kao oruđe oneobičavanja. Štriter smatra da se oneobičavanje najradikalnije razvilo u pozorištu upravo zbog dvostrukosti koja mu je inherentna. U pitanju je igra neprestanog kreiranja i razbijanja iluzije – „kontrast između glumca i uloge, scenske realnosti i iluzije“ (Striedter 1989, prema Jestrović 2006, 27). Zapravo, reč je o istoj onoj dvostrukosti o kojoj govori Fišer-Lihte, koja suočava dva opažajna nivoa i naglašava dvostrukost izvođačevog tela. Čineći formu vidljivom ili, kako bi to formalisti rekli – *teškom*, tehnika *cross-gender* podele oneobičava rod glumca, ukazujući na mehanizme njegovog konstruisanja. Na tome počivaju mogućnosti njene kreativne upotrebe u pozorištu, kao i njen subverzivni potencijal.

Međutim, *cross-gender* podela ne oneobičava samo rod glumca već i druge okostale društvene norme. Uzrok za to treba tražiti u tome što je pitanje o polnoj razlici, zapravo, pitanje o samom mišljenju. Svest zapadnoevropskog čoveka počiva na bi-

narnim opozicijama i na ideji isključenja (Blagojević i Lončarević 2011, 206). Zbog toga, *cross-gender* podela, poigravajući se s rodnom binarnošću, u stvari se poigrava s ustaljenim tokovima mišljenja. Upravo to je bio cilj Brehtovog „fau efekta“ – razmrđavanje uspavane gledaočeve percepcije. Kako ističe Silvija Jestrović, Brehtova tehnika oneobičavanja, u odnosu na neke druge modele, razlikuje se po tome što ima epistemološki karakter i ideološki namere (Jestrović 2006, 24). Upravo su to glavni razlozi zbog koji smo odlučili da *cross-gender* podelu odredimo kao brehtovsku tehniku: ona ima kapacitet da deluje na automatizovane šablone mišljenja, kao i politički potencijal da se suprotstavi načelima heteropatrijarhata.

Kako bismo označili rodni identitet koji nastaje u susretu muškog tela i ženske uloge? Gde se povlači granica? Smatramo da jasne granice nema i da je jedan od efekata *cross-gender* podele stvaranje novog kvir izvođačkog identiteta. Tako, govoreći o Ministarki na sceni Boška Buhe, gledalac nema utisak da se radi ni o muškarcu ni o ženi, jer njegova pažnja neprestano oscilira između dva nivoa reprezentacije. S obzirom na to da termin kvir podrazumeva sve identitete koji odstupaju od heteronormativnih kategorija, možemo da se posvetimo i onom što nam se čini nedorečenim i prećutanim, ali i onom što nam izgleda kao da je u stalnom procesu izgradnje i razgradnje. Priključujući i Eriku Fišer-Lihte argumentaciji, možemo reći da se izvođačko telo kreirano *cross-gender* podelom nalazi u stanju *rodne liminalnosti*, koja se ne može svesti na binarne kategorije.

Zavodljivost zazornosti

Hibridno, kvir telo koje nastaje delovanjem *cross-gender* podele nalazi se *izvan* dominantnog heteropatrijarhalnog diskursa. Njegovu marginalnost, isključenost, možemo odrediti preko dva međusobno poveziva teorijska koncepta – *drugosti* i *zazornosti*. Teorije drugog mogu se pratiti u filozofiji (Hegel, Husserl, Levinas, de Bovoar, Sartr, Derida), teorijskoj psihoanalizi (Frojd, Lakan, Irigaraj, Kristeva), studijama kulture i postkolonijalnim studijama (Hol, Said, Baba, Spivak, Butler) (Milanović 2019, 37–39). Uopšteno, za potrebe našeg istraživanja prihvatamo definiciju po kojoj „pojam Drugog označava sve one subjekte, identitete i tela koja na osnovu društveno uspostavljenog sistema vrednosti i znanja ne pripadaju normativnom idealu već bivaju potisnuta, iznačena i prognana preko konstruisanih granica sistema koji priveleguje Prva tela, subjekte i identitete“ (Milanović 2019, 37). Identitet drugih uvek se doživljava kao kolektivan, naspram Našeg, ljudskog i individualnog (Žikić 2018, 100).

S druge strane, Julija Kristeva ističe da je jedna od osnovnih odlika *zazornosti*¹² ambivalentnost, istovremena privlačnost i otpor subjekta prema zazor-

¹² Termin *abjection* prevodimo kako je to učinio Miško Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* (2005), a zatim i Stojanović (2011) i Milanović (2015, 2018) u svojim tekstovima.

nom objektu. Naime, on ga ne odbacuje u potpunosti već zadržava na bezbednoj udaljenosti (Kristeva 1982, 9). Zazorno je subjektu potrebno da bi se konstituisao u odnosu na njega, kao svoj odbačeni deo. S tim u vezi, prema mišljenju Kristeve, prvi zazorni objekat je telo majke, od kog se individuum mora odvojiti kako bi stupio u simboličko (Kristeva 1982, 13). Zazor predstavlja onaj ključni implus koji subjekta odvaja od drugog i uključuje u jezik.¹³ Gađenje koje osećamo prema telesnim izlučevinama, odsečenim noktima, opaljoj kosi nije pitanje (ne)održavanja higijene već identiteta, jer nas ovi odbačeni delovi nas samih podsećaju na granicu između postojanja i nepostojanja (Kristeva 1982, 4).

Kultura nalazi način da amortizuje preteći aspekt zazornog i ponudi ga pogledu subjekta. Umetnost je jedno od mesta, na kom, sa bezbedne udaljenosti, možemo pristupiti zazornom (Kristeva 1982, 10). Rečima Dragane Stojanović,

Upravo umetnost, dakle, pomaže i služi izvođenju „pripitomljenog“, simbolizovanog, društveno objašnjivog, opisivog i diskurzivno uzgobljenog zazornog – distanciranog zazornog, čija distanca štiti i potpomaže subjekt u njegovom konstituisanju dajući zazorno kao zazorno prikazano poznatim jezikom koji suštinski ne može i neće oštetiti subjekt (Stojanović 2011, 24).

Oslonivši se na koncept Julije Kristeve, Džudit Batler iznosi tezu da heteroseksualnost izmešta homoseksualnost u polje zazora kako bi konstituisala samu sebe (Šuvaković 2005, 679). Primenjeno na *cross-gender* podelu, rekli bismo da se nebinarni, kvir scenski identitet izmešta izvan poretka, u polje zazornosti, drugosti. Međutim, okrilje umetnosti amortizuje zazorno, omogućujući subjektu da uživa u njegovoj zavodljivosti da bi ga, nakon liminalnog iskustva izvođenja, odbacio kako bi se ponovo re-uspostavio u patrijarhalnom simboličkom.

Gospođa ministarka kao primer *MTF cross-gender* podele

U predstavi *Gospođa ministarka* sprovedena je potpuna *MTF cross-gender* podela, tako da sve ženske likove igraju muškarci, uključujući i naslovnu junakinju Živku, koju tumači Goran Jevtić. Ujedno, predstava poseže za *FTM cross-gender* podelom samo u slučaju Ministarkinog sina Rake, kog igra glumica Katarina Marković.

Rediteljka Tatjana Mandić Rigonat smestila je radnju Nušićevog teksta u kontekst 20-ih i 30-ih godina prošlog veka, kada je komedija napisana i praižvedena. Na samom kraju predstave, načinjen je vremenski skok, pa Ministarka oblači savremeni kostim i hvata se u, kako to sam Jevtić izgovori, „demokratsko kolo“. Ovakvom postavkom rediteljka želi da naglasi kontinuitet srodnih

¹³ Analogno Lakanovom viđenju, individuum postaje subjekat kada se prepozna u jeziku. Videti: Lacan (1997).

političkih matrica kroz decenije naše istorije, stalno vraćanje jednog te istog, u kom političari samo menjaju kostim, ali suština ostaje ista. U skladu s tim, *cross-gender* podela služi kao znak i metafora kontinuiranog političkog prerušavanja. Zbog toga, na početku predstave Jevtić, muškarac, oblači žensku odeću da bi na kraju predstave opet promenio ruho i postao ministar.

Tumačenje koje smo ovde skicirali – kontinuitet iste politike u izmenjenom ruhu – proizilazi iz semiotičke analize predstave kao sistema znakova. Međutim, usled delovanja fenomena koji smo označili kao *cross-gender* efekat, predstava generiše i dodatna značenja, koja nastaju u nesvodivom sukobu dva opazajna nivoa i dva aspekta glumčevog tela – semiotičkog, koje čini telo-znak (Živka ministarka) i fizičkog muškog tela glumca Gorana Jevtića. Uspostavlja se jedan novi nivo semiotizacije, koji se može otići i tekstu i namerama autora. S obzirom na to da postupak *cross-gender* podele ogoljuje rodne konstrukte, on u predstavi čini vidljivim i druge *naturalizovane*, sedimentirane nanose patrijarhalno ustrojenog društva. Recimo, u želji da se oslobodi nepoželjnog zeta koji ne odgovara njenom novostečenom statusu, Živka pokušava da udesi da ga uhvate u prevari. Smišljajući kako to da izvede, ona nekoliko puta izgovori kako su muški – muški i da svi oni varaju žene. U razgovoru sa Darom, ona joj kaže „to muško, mora da vara, to je tako od boga“ (*Gospođa ministarka* 2013, 41.7–41.11). Međutim, kako ovu repliku izgovara muškarac koji je obučen u žensku odeću, dolazi do izvesnog *očuđenja* rodnih normi koje su učitane u Živkin stav. Reč je o pomenu-toj sposobnost izvedbe da svakodnevno učini sumnjivim (*enchantment*), kako to formuliše Fišer-Lihte (Fischer Lichte 2008, 6–7), Brehtovom *fau efektu* ili, kako smo to u uvodu rada definisali – *cross-gender* efektu.

Čedino ponašanje potvrđuje Živkinu tezu o *muškima*: on flertuje sa služavkom Ankom, njih dvoje se i poljube, a konačnu realizaciju Ankinog plana sprečiće to što Čeda na vreme shvati da mu smeštaju. Poljubac dva fiktivna lika, koji se dešava na nivou reprezentacije, ističe Čedinu nevernost, ali ujedno, na nivou pojavnosti, ne može se prenebregnuti da su se na sceni poljubila dva muškarca – čin koji se direktno konfrontira nušićevskom patrijarhalnom miljeu. Dakle, *cross-gender* efekat i sukob dva opazajna nivoa generisao je nova značenja, koja ne moraju nužno imati svoje označavajuće u svetu fikcije, već se oslobađaju u sudaru semiotičkog i pojavnog. Zato na ovom mestu publika može postaviti sebi pitanje o položaju osoba *drugačijih* seksualnih identiteta od onih koje je društvo dozvoljavalo, iako na nivou reprezentacije nema znakova koji bi upućivali na to.

Isti je slučaj i sa načinom na koji su predstavljeni ženski likovi. Naime, glavni predmet podsmeha u Živkinjoj familiji su dve žene: jedna koja se razvela (Soja) i druga koja nije položila maturu jer je zatrudnela (Hristina). Na kraju krajeva, i način na koji je oblikovan Živkin lik nije bez mizoginih nanosa: ona je pokondirena, beskrupulozna, glupa i neuka žena, čija će bahatost i nepromišljenost njenog muža koštati karijere. *Cross-gender* podela izmešta ove osobine

koje se smatraju tipično ženskim izvan rodničkih okvira, navodeći gledaoca da razmišlja o vezi roda i onih osobina koje mu se uobičajeno pripisuju. Navedeni primeri pokazuju nam kako postupak *cross-gender* podele, utičući na denaturalizovanje rodničkih normi, čini vidljivijim i druge patrijarhalne konstrukte, koji se po uzusima patrijarhalnog sveta ukazuju, kao da su „od boga“, da iskoristimo Živkine reči. Kada o tim normama progovori muškarac u ženskoj odeći, što je u direktnoj suprotnosti s jasno razgraničenim svetom u kome su muški – muški, a ženski – ženski, neminovno dolazi do njihove problematizacije.

Za razliku od tela muškaraca u ženskoj odeći, telo glumice Katarine Marković nije, ili barem ne u toj meri, obeleženo tenzijom između svoje ženske pojavnosti i lika koji reprezentuje. Jedan od razloga je taj što je lik koji ona tumači dete, pa njegove rodne karakteristike nisu u toj meri istaknute u prvi plan. Međutim, smatramo da postoje i dodatne karakteristike *FTM cross-gender* podele koje doprinose ovom efektu, a koje ćemo detaljnije razmotriti u analizi predstave *Skup*.

Skup kao primer *FTM cross-gender* podele

Od onog poznatog smeha Marina Držića „zdravog i jedrog“ (Pantić 1963, 14) u *Skupu* Jugoslovenskog dramskog pozorišta nije ostalo ništa. Reditelj Jagoš Marković potisnuo je „živahnost, čulnost i rapsusnost, sve što po navici povezuje s renesansnom komediografijom“ (Stamenković 2002). Svojim prethodnim režijama (*Lukrecija iliti Ždero* i *Kate Kapuralica*) Jagoš Marković već se potvrdio kao reditelj koji Mediteran čita iz jednog novog, atipičnog ključa. Markovićev Mediteran, naseljen grotesknim izopačenim figurama, mnogo je više nalik Mediteranu Federika Felinija nego Marina Držića. Zapravo, vedri Mediteran postaje *zazorni* Mediteran. Komičnost nije sasvim odstranjena iz predstave, ali ona se ovde ispoljava u mračnijem, pretećem tonu, sasvim suprotnom od onog koji je zadat u tekstu. Kako ističe Ivan Medenica, „osnovna pretpostavka rediteljskog koncepta sastoji se u sveobuhvatnoj demistifikaciji mediteranskog sveta“ (Medenica 2002).

Cross-gender podelu u predstavi Jagoša Markovića treba čitati u svetlu ove demistifikacije. Dva muška junaka igraju glumice (*FTM cross-gender* podela): Đurđija Cvetić tumači Skupa, Branka Veselinović Nika, dok jedan glumac, Aleksandar Srećković, glumi Dobre, Kamilovu majku i Zlatikumovu sestru (*MTF cross-gender* podela). Reč je o selektivnoj *cross-gender* podeli, koja se referiše na izvorni kontekst, ali ga ne preslikava.

U slučaju Skupa Đurđije Cvetić sukob između semiotičkog i fizičkog glumičinog tela nije naglašen. Njena ženska fizionomija utonula je u široki, neugledni Skupov kostim, a kosa je skrivena ispod crne kape. Ipak, publika je sve vreme

svesna da se ispod odeće ne nalazi muškarac. Ono što najviše kreira tenziju na relaciji fizičkog i semiotičkog je glumičin glas. Ona ne naglašava ni njegovu ženskost ni njegovu muškost, već ga postavlja negde *između*. Mogli bismo reći da Skup Đurđije Cvetić istovremeno citira i muškost i ženskost ili, suprotno posmatrano – ni jedno ni drugo. Njena androginost i formirani kvir scenski identitet lika doprinosi uznemirujućem košmarnom tonu predstave, koju ispunjavaju zazorne figure.

Vladimir Stamenković ističe da je u predstavi JDP-a Skup pretvoren u „dvo-smislenu, opasnu ličnost, izdvojen iz kruga prirodnih bića, zbog čega je senka koju on baca na zbivanja postala dijabolična“ (Stamenković 2002). Izjednačavanje androginog s nehumanim ima veze s načinom na koji se postavljaju i održavaju rodne kategorije. Džudit Batler smatra da je nasilje, upereno prema onima koji odstupaju od heteronormativne matrice, izraz želje da se binarno shvatanje roda prikaže kao prirodno i neophodno i da se tome nijedan čovek ne može suprotstaviti, a da ostane i dalje čovek (Butler 2004, prema Chess 2016, 12). Dehumanizovanost Markovićevog Mediterana uspostavlja se, između ostalog, korišćenjem *cross-gender* podele i stvaranjem kvir scenskih identiteta. U prilog tome, navodimo i ono što je Đurđija Cvetić rekla o svojoj ulozi, povezavši nestabilnost rodnih kategorija s opštom obesredištenošću Markovićevog sveta.

Postoje neka nesretna mesta gde nema ljubavi, gde žena više nije sigurna da je žena, niti su muškarci sigurni da su muškarci. U „Skupu“ se uopšte nisam trudila da igram muškarca. Igrala sam biće koje u jednom trenutku pronade kovčeg u kome nije zlato, nego šareni staklići. U toj pustinji u kojoj živi, u nedostatku pravih vrednosti, ovi staklići su lepota, i to je tuga cele priče, i tuga Skupa, i tuga našeg života. (*Glas javnosti* 2002)

Deluje nam da tu postoji jedna pravilnost kada je reč o *FTM cross-gender* podeli, koja je i u ovoj predstavi na snazi. Fizička ženska tela u većoj meri bivaju apsorbovana od strane semiotičkih muških tela. Ovo se, naravno, nikada ne može desiti u potpunosti, ali je tenzija između fizički ženskog i semiotički muškog znatno manja nego u obrnutom slučaju, a samim tim i kapacitet da se proizvede *cross-gender* efekat. Nekoliko je razloga za to. Prvi ima veze sa tim što se muški rod razume kao univerzalni, a ženski kao sekundarni, i iz njega izveden. Zbog toga se muški junaci u klasičnim dramama doživljavaju kao „univerzalniji“ od ženskih. Glumice mogu da uskoče u Hamletove cipele, a da se to konceptijski pravda idejom o univerzalnosti, dok bi glumac u ulozi Ofelije sigurno izazvao više čuđenja. Drugim rečima, „muškost jednostavno jeste, dok se ženskost razume kao artificijelna“ (Halberstam 1998, prema Klett 2009, 12). Ili, kako kaže Klet, „ženskost je devijantno drugo u odnosu na stabilno, koherentno muško ja“ i iz tog razloga se može posmatrati kao maskarada koja dokazuje stvarnost muškog roda (Klett 2009, 12). Drugi razlog tiče se načina ospoljavanja ženskosti i muškosti. Za ženu je društveno prihvatljivo da nosi odeću dizajnira-

nu za muškarce i to u većoj meri, makar na prvi pogled, neće dovesti u pitanje njen rodni identitet. Na ovom mestu treba istaći da je moda važan mehanizam kreiranja rodni identiteta.

Praksa preuzimanja karakterističnih međurodnih odevnih oznaka u modi poznata i kao *kros-dresing* (*cross-dressing*) obeležila je čitav XX vek, tokom koga je ženska moda na izvestan način imitirala mušku. To je u vizuelnom smislu, možda, najizraženije postalo u *garçonne* modi dvadesetih, kada je Koko Šanel smelo u žensku modu uvela dečački izgled koji se ogledao u usvajanju muških frizura, ravne figure i pantalona za žene. (Jestratijević 2015, 844)

Međutim, nikada nije došlo do obrnutog procesa. Uprkos nastojanjima pojedinih kreatora, i dalje je nezamislivo da muškarac obuče suknju (Jestratijević 2015, 851) a da to u ozbiljnoj meri ne ugrozi njegov muški identitet. Dakle, obučen kako je obučen – Skup može predstavljati i zapuštenu, nesvakidašnju ženu i muškarca. S druge strane, Aleksandar Srećković u haljini, kao Dobre, u većoj meri odstupa od onoga što se smatra prihvatljivim, kao i Goran Jevtić u *Ministarki*. Zbog toga smatramo da je muškarac odeven kao žena potencijalno subverzivniji od žene u muškoj odeći, jer se muškost posmatra kao „*default ideal*“ (Chess 2016, 20), pa se preuzimanje ženskih karakteristika prepoznaje kao odbacivanje superiornosti sopstvenog pola i postavljanje u poziciju posramljenosti (Chess 2016, 20).

Međutim, i pored iznetih teza, mišljenja smo da *cross-gender* efekat ne izostaje ni u slučaju *FTM* podele, o čemu svedoči i predstava Jagoša Markovića. Tačnije, u slučaju Skupa, sama činjenica da ovog trvdicu glumi žena, može, pored stvaranja uznemirujućeg efekta, navesti gledaoca da se zamisli u kakvoj su vezi pitanje roda i škrtosti i kako se u to uklapa androgini Skup Đurđije Cvetić. Tihomir Brajović piše o tome kako se Andrićeva *Gospođica*, baš zbog svoje škrtosti, suprotstavlja „socijalno poželjnom ženskom ponašanju i prihvatljivom karakternom ustrojstvu žene“ (Brajović 2006, 287). Ne čudi, stoga, što je palanka u svojoj stereotipnoj logici vidi kao osobu koja „i ne liči na devojkicu iz gazdinske kuće nego na poljskog čifutina“ (Andrić 1967, prema Brajović 2006, 287), jer „niko ne pamti da je ikad žensko stvorenje bilo poslovan čovek koji radi novcem i hartijama od vrednosti“ (Andrić 1967 prema Brajović 2006, 287). Pozivajući se na studiju Hansa Majera o autsajderima, Brajović zaključuje da se *Gospođica* potvrđuje

u isti mah kao egzistencijalni i kao intencionalni autsajder, kao onaj koji je, dakle, svojim objektivno hendikepiranim postojanjem žene u muški ustrojenom i hijerarhizovanom svetu, ali i svojom subjektivnom voljom i namerom da ne prizna pomenuto ustrojstvo nužno izopšten i gurnut na marginu (Brajović 2006, 287).

Na isti način zazorni kvir Skup Đurđije Cvetić postaje dvostruki autsajder. Androgino biće koje po svaku cenu želi da sačuva svoj novac deluje nam iracionalnije i opsednutije, ali i autentičnije, jer se *cross-gender* podelom razgrađuje

tipski lik tvrđice. Dolazi do kidanja one „prirodne“ veze koja stoji između tvrđice, muškarca i novca, i po kojoj se tvrđičluk doživljava kao muška strast. Zbog toga, i pored karikaturalnih izobličenja, Skup Đurđije Cvetić može izazvati razumevanje publike. Možemo zaključiti da *cross-gender* podela u predstavi Jagoša Markovića u isto vreme dehumanizuje držićevski svet, ali mu i udahnuje autentičnost – humanizuje prepoznatljivi lik tvrđice. Nežnost sa kojom se obraća dukatima doprinosi uverenju da je, ma koliko to iracionalno bilo, reč o velikoj strasti, zbog koje je junak/junakinja spremna na sve. Groteskno okruženje, u kome vladaju dijabolične figure, nije neprijateljsko samo za dvoje ljubavnika, već i za ostarelog Skupa. Makar to bila i izobličena slika paranoične svesti, Skupa njegov tvrđičluk košta potpune izolacije. Nemogućnost da do kraja utvrdimo njegov pol može se, takođe, razumeti u ključu njegove opsesivne strasti. Sve njegove emocije, čulnost i seksualnost, usmerene su isključivo na voljeni trezoro, što se proteže do stepena parafilije. Zbog toga nam je, u završnici predstave, pomalo i žao Skupa kada, ne trepnuvši, preda svoju ćerku Kamilu samo da bi ponovo dobio svoju kovčežić.

U nameri da kreira opštija, metafizička značenja predstava Jagoša Markovića prevazilazi okvire društvene kritike. Već nas prva scena, u kojoj Grube i Variva sede same i mehanički razmenjuju replike može asociirati na ton tragične farse i Beketovog Godoa. Nagnuta scenografija označava ne samo zarobljenost u zabit, već čovekovu egzistencijalnu zaglavljenost. Tako se opusteli Mediteran izdiže do slike sveta, prerastajući konkretne društvene okvire. Ovakvo tumačenje u skladu je i sa namerama autora koji kaže da su njegova inspiracija bili Jonesko, Beket, Đorđo de Kiriko, i da njegov *Skup* može da se dešava i u Sibiru (*Glas javnosti* 2002). U ovako postavljenom konceptu, *cross-gender* podela deluje pre svega energetski, premda se upisivanje određenih značenja ne može izbeći (androgenost Skupa). Važno nam je da istaknemo da, čak i kada se koristi u okviru koncepcije koja ne podrazumeva problematizovanje rodni identiteta, *cross-gender* podela ostvaruje svoje efekte upravo zahvaljujući duboko upisanim konstruktima, u kojima se androgino doživljava kao preteče i neprijateljsko, nehumano *drugo*. Poimanje roda kao binarnog zaslužno je za preteću, košmarnu atmosferu predstave.

Treba primetiti da dvoje mladih ljubavnika, Kamila i Andrijanu, tumače glumac i glumica odgovarajućeg roda – Marinko Madžgalj i Maša Dakić. S druge strane, oni koji osujećuju njihovu ljubav prikazani su kao zazorni, uz pomoć *cross-gender* podele i/ili komičkog naglašavanja. Do kraja predstave zazornost i drugost će biti pobeđene i potisnute na marginu kako bi se realizovala heteroseksualna ljubav dvoje mladih. Zapravo, korišćenjem nehumanih drugih tela u predstavi biva potvrđen heteropatrijarhalni diskurs. Gledalac ili gledateljka, nakon izloženosti zazornim telima, posle završetka predstave i izlaska iz liminalnog stanja re-integrišu se kao celoviti heteroseksualni subjekti – kao mi, u odnosu na zazorne druge.

Zaključak

Kako bismo označili rediteljsku tehniku koja se u domaćim tekstovima najčešće određuje kao travestija, što smatramo nedovoljno preciznim, posegli smo za terminom *cross-gender* podela, koji koriste teoretičarke poput Erike Fišer-Lihte i Elizabet Klet. Osnovna pretpostavka ovog rada je da *cross-gender* podela ima mogućnost da izazove *cross-gender* efekat, tj. da oneobiči i dovede u pitanje rodne konstrukte u predstavama u kojima se koristi. Ovu nje-nu sposobnost doveli smo u vezu sa teorijama oneobičavanja Brehta i ruskih formalista.

Zaključili smo da se scenski identitet koji nastaje ukrštanjem semiotičkog i fizičkog, zbog stalne oscilacije gledaočeve percepcije, može označiti odrednicom kvir, jer se ne može definisati ni kao prevashodno ženski, ni kao prevashodno muški. Iz tog sukoba i destabilizacije čvrstih rodni kategorija, kako smo videli na primeru *Gospođe ministarke* i *Skupa*, dolazi do resemiotizacije: upisuju se nova značenja koja problematizuju patrijarhalne stereotipe. Upoređujući Jevtićevu Ministarku sa Skupom Đurđije Cvetić, došli smo do zaključka da je rascep između semiotičkog i fizičkog tela manji u slučaju *FTM cross-gender podele*, a time i *cross-gender* efekat, i da je fizičko žensko telo lakše sakriti ispod semiotički muškog, zbog poimanja muškog roda kao univerzalnog. To što Markovićev Mediteran deluje preteće i nehumano, postiže se i načinom na koji, makar na podsvesnom planu, zazorna kvir tela deluju na publiku, oslanjajući se na predrasudu koja androgino izjednačava sa nehumanim. Pravilnosti koje smo uočili uvek deluju u međuzavisnosti sa drugim elementima predstave, čime se, zapravo, širi dijapazon mogućnosti na koji se *cross-gender* podela može kreativno koristiti i čitati. Zbog svoje vezanosti za telo izvođača, pozorište, više nego bilo koja druga umetnost, može da oživi nevolje sa rodnom i realizuje izvođačke identitete s one strane muškosti i ženskosti.

Literatura

- Batler, Džudit. 2016. *Nevolja s rodnom*. Beograd: Karpos.
- Brajović, Tihomir. 2006. „Ginomorfno drugo i patrijarhalno-palanački model sveta u Andrićevoj *Gospođici* i *Gospa Noli* Isidore Sekulić“. U *Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*, uredio Miodrag Maticki, 285–295. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Blagojević, Jelisaveta i Katarina Lončarević. 2011. „Postmoderni feminizam“. U *Uvod u rodne teorije*, uredile Ivana Milojević i Slobodanka Markov, 203–215. Novi Sad: Mediteran.
- Chess, Simone. 2016. *Male-to-Female Cross-Dressing in Early Modern English Literature: gender, performance, and queer relations*. New York: Routledge.

- Cressy, David. 1996. "Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England". In *Journal of British Studies* 35 (4): 438–465. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. Oxon, New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Oxon, New York: Routledge.
- Ivanović, Zorica i Predrag Šarčević. 2002. „O statusu tela u antropologiji“. U *Kultura (Antropologija tela)*, No. 105–106, 9–27. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Jestratijević, Iva. 2015. „Moda i semiotika roda“. *Etnoantropološki problemi* 10 (4): 839–856. <https://doi.org/10.21301/eap.v10i4.3>
- Jestrović, Silvija. 2006. *Theatre of Estrangement: Theory, Practice, Ideology*, Toronto, Buffalo. London: University of Toronto Press.
- Klett, Elizabeth. 2009. *Cross-gender Shakespeare and English National Identity: Wearing the Codpiece*. New York: Palgrave Macmillian.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques. 1997. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London: The Hogarth Press.
- Maturana, Humberto and Varela, Francisco. 1980. *Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living*. Dordrecht, Boston, London: D. Reidel Publishing Company.
- Medenica, Ivan. 2010. *Klasika i njene maske*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Milanović, Aleksa. 2015. *Reprezentacije transrodnih identiteta*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Orion Art.
- Milanović, Aleksa. 2019. *Medijska konstrukcija drugog tela*. Beograd: Orion Art.
- Pantić, Miroslav. 1963. „Marin Držić“. U *Izabrana dela*. Beograd: Narodna knjiga.
- Pavlović, Dragoljub. 1958. „Komedijska u našoj renesansnoj književnosti“. U *Marin Držić*. Beograd: SKZ.
- Sinfield, Alan. 2006. *Shakespeare, authority, sexuality: unfinished business in cultural materialism*. Oxon, New York: Routledge.
- Stojanović, Dragana. 2011. „Pojam zazornog u funkciji konstituišućeg faktora za subjekt kroz proces simbolizacije imaginarnog u filmu“. *Stvar: časopis za teorijske prakse*, No. 2, 17–34. Novi Sad: KSF.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
- Todorović, Dragana. 2011. „Kvir teorija i feminizam“. U *Uvod u rodne teorije*, uredile Ivana Milojević i Slobodanka Markov, 241–255. Novi Sad: Mediteran.
- Živković, Dragoljub, ed. 1986. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Žikić, Bojan. 2014. „Dva tela, ili jedno? Ponovno promišljanje antropološke ideje o dihotomizaciji kao osnovne kulturne misli o telu“. *Etnoantropološki problem* 9 (4): 849–878. <https://doi.org/10.21301/eap.v9i4.2>
- Žikić, Bojan. 2018. *Antropologija tela*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju.

Web izvori

- Medenica, Ivan. 2002. „Skup, Marin Držić“. *Vreme*, 11. 4. 2002. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=311839>.
- Novosti, 2013. Živka ministarka, u muškoj podeli. *Novosti*. <https://www.novosti.rs/ve-sti/kultura.71.html:457949-Zivka-ministarka-u-muskoj-podeli>.
- Stamenković, Vladimir. 2002. „Visok nivo“. *NIN*, 21. 3. 2002. <http://www.nin.co.rs/2002-03/21/22450.html>
- „Tuga našeg života“. 2002. *Glas javnosti*, 29. 9. 2002. <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2002/09/29/srpski/K02092804.shtml>
- Trebješanin, Borka. 2013. Muška „Ministarka“ i ženski „Maratonci“. *Politika*, 23. 10. 2013. <http://www.politika.rs/scc/clanak/273764/Muska-Ministarka-i-zenski-Maratonci>.

Video snimci predstava

- Gospođa ministarka*. 2013. Režija Tatjana Mandić Rigonat. Beograd: Boško Buha. DVD.
- Skup*. 2002. Režija Jagoš Marković. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište. DVD.

Ognjen Obradović

Faculty of Dramatic Arts, University of Arts, Belgrade

*Performer's Body: Cross-Gender Casting as an
Estrangement Technique in Theatre*

The main thesis of the present article is that *cross-gender casting* can function as a Brechtian estrangement technique, an approach which denaturalizes gender and other social constructs. The term “cross-gender casting” is preferred to the term “travesty”, which is mainly used by Serbian theatre critics, because it is more precise and refers directly to gender studies. The theoretical framework of our analysis is constituted by theatre and performance studies on the one hand, and gender studies on the other. The concept of performance introduced by Erica Fischer-Lichte helps us to understand the tension between the “phenomenal body” and the “semiotic body” of the performer, which is increased by cross-gender casting. The result of this tension is the phenomenon we call “cross-gender effect”. The new amalgam-body is best described as *queer* because it is simultaneously perceived as both male and female. The ambivalent impact it has on the audience could be understood through the concepts of *otherness* and Julia Kristeva’s *abjection*. In order to explain the difference between male-to-female and female-to-male cross-gender casting, we discuss two Serbian performances: *Gospođa Ministarka* / *Mrs Minister* (Boško Buha Theatre,

2013) and *Skup* (Yugoslav Drama Theatre, 2002). The cross-gender effect is more intense in the first example because female physical bodies are generally more easily absorbed by male semiotic bodies. By its capacity to denaturalize “the normal” in the patriarchal worlds of Nušić and Držić, the cross-gender technique brings about new meanings, some of which may even have eluded the creators of the analyzed performances.

Key words: cross-gender casting, gender, queer, abjectuion, travesty, Mrs Minister, Skup

*Corps de l'interprète : distribution cross-gender
comme effet de distanciation au théâtre*

Ce travail étudie l'application de la distribution *cross-gender* au théâtre avec pour but d'articuler théoriquement avec plus de précision ce procédé de la mise en scène. On part de l'idée que la distribution *cross-gender* peut sembler comme l'effet de distanciation de Brecht qui déstabilise les catégories fixes du genre, ce qui est défini dans ce texte comme l'effet *cross-gender*. Les études théâtrales et les études de performance et de genre présentent la base théorique et méthodologique du travail et nous aident à expliquer la manière dont le théâtre construit des identités scéniques *queer* partagées entre le corps physique et le corps sémiotique de l'interprète. Pour établir les différences entre les cas où les hommes interprètent les rôles féminins et ceux inverses, deux pièces de théâtre, *Gospođa ministarka/Madame la Ministre* (Théâtre Boško Buha, 2014) de Tatjana Mandić Rigonat et *Skup/Rassemblement* (Théâtre dramatique yougoslave, 2002) de Jagoš Marković, nous serviront d'exemple. Notre objectif est de démontrer comment ces pièces, grâce à l'effet *cross-gender*, engendrent de nouvelles significations qui ne sont pas nécessairement inscrites dans les intentions primaires des auteurs.

Mots-clés : distribution *cross-gender*, genre, *queer*, abjection, rôle travesti, Gospođa ministarka/Madame la Ministre, Skup/Rassemblement

Primljeno / Received: 14. 5. 2020.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 14. 6. 2020.