

## Prekid iluzija

Izvođenje predstave *Pozorišne iluzije* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu (1991)

Miri Furlan

**Apstrakt:** Ovaj rad istražuje odnos pozorišta i konteksta na primeru predstave *Pozorišne iluzije*, koju je Slobodan Unkovski režirao u vreme prvih eskalacija međuetničkih sukoba na teritoriji tadašnje SFRJ. U tekstu ispitujuemo kako je barokno preplitanje stvarnosti i fikcije, upisano u tekst Pjera Korneja, dobilo planirane i neplanirane obrte tokom izvođenja predstave u periodu od aprila do septembra 1991. Najpre ćemo analizirati kako je reditelj Unkovski u samoj završnici razorio apstraktni hronotop predstave, povezavši ga direktno sa društvenom stvarnošću, a zatim ćemo razmotriti načine na koje je učešće glumice Mire Furlan neočekivano postalo primarni generator značenja tokom izvođenja *Pozorišnih iluzija* na Bitefu u septembru 1991.

**Ključne reči:** JDP, Slobodan Unkovski, hronotop, zaposednutost, Mira Furlan

### *Iluzije Pjera Korneja*

Napisana 1635–36<sup>1</sup>, nedugo pre *Sida* (1637) barokna drama *Pozorišne iluzije*<sup>2</sup> nastaje na prelazu iz barokne u klasicističku poetiku u francuskom pozorištu (Fresse Wit, 2010), te će je i sam Kornej (Pierre Corneille) u predgovoru iz 1639. označiti kao „čudnovatu nakazu”, u kojoj je prvi čin „tek prolog, naredna tri čine nesavršenu komediju, poslednji je tragedija, a sve zajedno skrpljeno čini komediju” (Kornej, 2003: 41).

1 Prvo štampano izdanje datira iz 1639. (Popov, 2003).

2 Jovan Popov naslov prevodi kao *Komična iluzija*, što je bliže originalnom nazivu *L'illusion Comique*. U radu koristimo naslov i prevod Ivanke Pavlović, koji je nastao za potrebe predstave JDP-a.

Prateći priču o ocu koji uz pomoć čarobnjaka pokušava da pronađe sina, *Pozorišne iluzije* počivaju na veštom i nepredvidljivom preplitanju stvarnosti i fikcije. Prvi uokvirujući dramaturški sloj prikazuje zabrinutog oca Pridamana, koji dolazi kod čarobnjaka Alkandra, „jednog tajanstvenog negromanta, čije je poreklo nejasno, čak možda božansko“ (Stamenković, 1991), ne bi li saznao nešto o davno izgubljenom sinu. Alkandar nudi da mu prikaže „život u čarobnoj slici“ (Kornej, 1991: 10) – tj. „stvarne“ doživljava njegovog sina Klendora. Prihvativši to, Pridaman postaje gledalac čarobnjakove iluzije.

Naredni dramaturški sloj ocu (i publici) predstavlja Klendorove doživljava, koji nalikuju onim iz pikarskih romana<sup>3</sup>, dok se u karakterizaciji oseća snažan odjek komedije del arte (Fresse Wit, 2010). Klendor, koji skriva svoje poreklo, služi hvalisavom vojniku Matamoru, što mu omogućuje da bude bliže plemkinji Izabeli, u koju su obojica zaljubljeni. Razume se, Matamorovi herojski podvizi su izmišljeni jer on je ispod maske neustrašivog vojnika, zapravo, kukavica, dok se Izabela pretvara da voli Matamora zarad Klendorove blizine. Nakon što Klendor ubije Adrasta, plemića kog je, u prepoznatljivo komičkom zapletu, otac namenio Izabeli, iako ona voli drugog, on zbog zločina završava u tamnici. Odatle ga izbavlja Izabelina snalažljiva služavka Liz, iskoristivši naklonost koju tamničar gaji prema njoj, praveći se da je uzajamna.

Kao što se vidi iz skiciranog zapleta, iluzija je osnovna gradivna jedinica ove komedije na više nivoa<sup>4</sup>: svi prikazani događaji samo su čarobna slika maga Alkandra, u čiju istinitost nikada ne možemo biti sasvim sigurni jer je sve barokna igra mnogih senki; likovi su skloni obmanama i lažno se predstavljaju ili naglo promene ponašanje (Lizin odnos prema Klendoru, koji se prelama iz mržnje u ljubav, iz spletkarenja u spasavanje). Iz ovakvog razumevanja sveta kao igre iluzija, u kom se stvarnost ne može razlučiti od fikcije, izvire baroknost *Pozorišnih iluzija*. „Barokni svet je, dakle, svet iluzije, u Kornejevom slučaju pozorišne iluzije, pošto se pridev *comique* u njegovo vreme koristio baš u značenju pozorišni“ (Popov, 2003: 15).

Preplitanje stvarnosti i iluzije dalje se usložnjava u poslednjem činu, koji označava „uvođenje trećeg stepena iluzije, pozorišne u doslovnom smislu“ (Popov, 2003: 8–9). Naime, Pridaman svedoči kako Klendor, nakon što je s Izabelom i Liz izbegao u novi grad, biva ubijen zbog preljube sa ondašnjom princezom. Međutim, ubistvo se ispostavlja kao lažno jer je Klendor, kako nam Alkandar objašnjava i

3 Sam Klendor predstavlja direktnu vezu sa pikarskim romanom, a ova veza u drami postaje sasvim direktna preko poređenja sa tada popularnim romanesknim junacima. Naime, Kornej uspostavlja ove intertekstualne veze, kako o tome piše Jovan Popov, „poredeći Klendora, ponovo kroz Alkandrova usta, sa junacima tada popularnih španskih pikarskih romana: Lazariljom, Kevedovim Buskonom i Alemanovim Gusmanom. Klendor se zaista može posmatrati kao junak avanturističkog, ali i obrazovnog romana, budući da, prolazeći kroz pustolovine, uči i uspinje se na lestvici društvenog poretka“ (Popov, 2003: 23).

4 Zbog svih ovih elemenata, Kornejeva drama se često prepoznaje kao daleka preteča Pirandelovog komada *Šest lica traži pisca*. „Gotovo na pirandelovski način klasicist razmišlja o mogućnostima teatra i iluzionizmu, tri stotine godina pre italijanskog autora“ (Boko, 1991).

pokazuje, postao glumac. Pridaman je, unutar Alkandrove iluzije, svedočio – iluziji. Ovaj dramaturški vešt preokret je iznenađenje kako za oca, tako i za publiku i navodi nas na zaključak da je ono što smo verovali da je stvarno (i to posredstvom iluzije!) na svu sreću – takođe bila (pozorišna) iluzija.

Oca u prvi mah ne obrađuje vest da mu je sin glumac, ali mu Alkandar objasni da su njegove predrasude neosnovane u čuvenom monologu u slavu pozorišta. Ovaj monolog će nam biti važan i pri analizi predstave Slobodana Unkovskog, te ga ovde navodimo u celosti:

ALKANDR

Dosta žalopijki. Pozorište danas

Na takvoj je ceni, svak' ga obožava.

Dok u vaše vreme prezira dostojno

Danas ga svi vole, najbolji umovi,

Radost je Pariza, provincije želja,

Najlepša zabava prinčevskoga soja,

Veselje za narod, plemstvu uživanje,

U prvom je redu među zabavama.

Čak i najmudrije, za koje mi znamo,

Pozorišna igra ume da očara:

Oni uživaju u lepoj predstavi

Oslobađaju se svog tereta briga.

Čak i sam naš kralj, taj čuveni ratnik

Slavom ovenčani, od čijeg imena

Svet današnji strepi, dođe ponekada

Da čuje i vidi tu francusku scenu.

Jer tu Parnas nudi sva svoja čudesa,

Blistavi duhovi posvećuju mu noći,

Oni što Apolon na njih milo gleda

Učene radove nude pozorištu.

Ako po prihodu u nas ljude cene

Pozorište daje i prihode dobre

I vaš sin u ovom lepome zanatu

Našao je više no što bi kod kuće.

Oslobodite se greške uopštene

I ne žalite se na gorku sudbinu.

(Kornej, 1991: 86)

Završni čarobnjakov monolog mapira važan trenutak u francuskoj kulturi, kada se, uz snažnu podršku kardinala Rišeljea (Armand Jean du Plessis de Richelieu) i Luja XIII, odnos prema pozorištu menja (Fresse Wit, 2010). Međutim, pohvala pozorištu ne ogleda se samo u završnom monologu, već je upisana u dramaturšku osnovu teksta. „Kornejeva apologija pozorištu je mnogo suptilnija i počiva u metateatralnosti čitavog komada. Pozorište i život su tako pažljivo skopčani da povremeno postaju nerazaznatljivi. Kompletan iluzija sastoji se od serija iluzija preklopljenih poput ruske babuške [...]” (Fresse Wit, 2010: 20).

Barokna dela često „odišu pesimizmom, verom u prirodnost neprirodnog, naglašenim osećanjem čovekove prolaznosti (‘život je varka, san, sena, privid’)” (Popović, 2010: 80), što odgovara načinu na koji Vladimir Stamenković čita Kornejev komad, smatrajući da nam on sugeriše „da je sve što se događa čoveku samo privid, pena na uzburkanoj vodi, ništa na ničemu“ (Stamenković, 1991). Međutim, ako pažljivije analiziramo Kornejev tekst, videćemo da u njemu nema tipičnog baroknog pesimizma.

Sve što donose različite iluzije u ovoj komediji je isključivo pozitivno: Pridaman zahvaljujući moćima dobronamernog čarobnjaka pronalazi sina, a naknadno saznanje da je Klendorova smrt bila samo fikcija i ocu i publici donosi olakšavajući preokret. Drugim rečima, fikcija je u ovom komadu saveznik i imunitet junaka, a ne varljiva opsenja koja im izmiče tlo pod nogama. U ovome se može pročitati još jedna pohvala pozorištu – iluziji koja je brana od raznih životnih nedaća, meki jastuk na koji se čovek uvek može dočekati. Reč je o jednom bezbednom, gotovo bezazlenom svetu, u kom se stiče utisak da likovi, kao u nekoj video igri, imaju više rezervnih života. Ta bezazlenost Kornejevog sveta, kao i utisak o nepovredljivosti junaka, ima veze sa načinom na koji su vreme i prostor (prepleteni i sliveni u *hronotopu*<sup>5</sup>), koncipirani u tekstu.

<sup>5</sup> Kao što piše Mihail Bahtin, koji je i skovao navedeni pojam, hronotop opisuje „suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti” (Bahtin, 1989: 193). Detaljnije o hronotopu i njegovom potencijalu za uspostavljanje veze između pozorišta i konteksta u: Obradović (2023).

Hronotop *Pozorišnih iluzija* veoma je blizak onom koji Bahtin (Михаѣл Михаѣлович Бахтѣн) prepoznaje u grčkom romanu i definiše kao „tudi svet u avanturističkom vremenu“ (Bahtin, 1989: 199). Veza između jednog žanra koji se razvijao 6–2. veka pre nove ere i teksta iz 17. veka može se učiniti vrlo dalekom, no, Bahtin upravo elemente hronotopa grčkog romana pronalazi u avanturističkom (pikarskom) romanu 17. i 18. veka (Bahtin, 1989), čiji se odjeci, kao što smo videli, snažno osećaju u Kornejevom tekstu. U ovom hronotopu junaci ne stare – vreme je prazno i ne ostavlja nikakve tragove, „nikakve belege svog toka“ (isto: 202) i udruženo je s apstraktnom prostornom ekstenzivnošću. Baš kao u *Pozorišnim iluzijama*, svet je u grčkom romanu veliki i raznolik, ali suštinski apstraktan (Bahtin, 1989). Junak se nalazi negde izvan svoje domovine u tuđem, ali ne i egzotičnom svetu, u kom nema istorijske konkretizacije (isto). „Jer svaka bi konkretizacija – geografska, ekonomska, društveno-politička, dnevna – okovala slobodu i lakoću avanture [...]“ (Isto: 212). Ovaj, po Bahtinu najapstraktniji i najstatičniji hronotop (Bahtin, 1989), sasvim se udaljava od društveno-političke stvarnosti. U Kornejevom slučaju avanturistički hronotop delimično se konkretizuje na samom kraju preko veze sa savremenim pozorištem. Istini za volju, za savremenog čitaoca ova veza može ostati izgubljena između redova, te se hronotop u celini poima kao dalek i bezbrižan, sa bezbednim i nepovredljivim junakom u njegovom centru, tako dalekim od tmurne postjugoslovenske stvarnosti devedesetih godina.

### „Iluzije” Slobodana Unkovskog

U trenutku kad režira *Pozorišne iluzije* Slobodan Unkovski bio je već etabliran reditelj u regionu, koji je, između ostalog, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu sa uspehom režirao *Hrvatskog Fausta* Slobodana Šnajdera 1982. Metateatralnost, struktura pozorišta u pozorištu, i poigravanje sa granicom između stvarnosti i fikcije predstavljaju jasnu poveznicu između Kornejevog i Šnajderovog teksta<sup>6</sup>, te bismo mogli reći da se Unkovski našao na oprobanom terenu.

Na samom početku predstave, pre nego što se glumci pojave na sceni, začuje se muzički intro, koji podseća na pompezne špice holivudskih blokbastera. Međutim,

6 *Hrvatski Faust*, smešten u vreme nakon raspada Kraljevine Jugoslavije i okupacije Hrvatske, te proglašenja Nezavisne Države Hrvatske u aprilu 1941, prati postavljanje Geteove drame *Faust* na sceni Hrvatskog narodnog kazališta (tada Hrvatskog državnog kazališta). Preko ovog dramaturškog okvira ukrštaju se i međusobno preispituju sudbine Fausta i glavnog glumca Vjekoslava Afrića, tj. drama u predstavi i drama oko predstave.

Drama je napisana 1981. godine, a praižvedena je naredne godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu u režiji Dina Radojevića. Ubrzo su usledila izvođenja u Varaždinu i Beogradu, a zatim i u Sarajevu. *Hrvatski Faust* jedan je od najizvođenijih, ali i najkontroverznijih hrvatskih tekstova iz druge polovine 20. veka jer otvara osetljiva pitanja koja se tiču ustaškog režima, kao i odnosa partizana i ustaša tokom Drugog svetskog rata.

svečano muzičko otvaranje se najednom „pokvari”, deluje kao da je došlo do greške, na šta publika odmah odreaguje smehom. Nekoliko trenutaka kasnije, isti intro biva pušten ponovo, ali ovaj put u neprekinutoj dosledno ozbiljnoj verziji. Ispred spuštene pozorišne zavesе, čije prisustvo proizvodi efekat metateatralnosti, pojavljuje se glumac Marko Baćović (Dorant), koji izgleda kao da je zalutao na scenu. Pridružuje mu se Miloš Žutić, koji ga „ćušne”, dajući mu znak da bi trebalo da počne, a onda se i povlači iza zavesе. Ubrzo zatim, Žutić se vraća u upotpunjenom kostimu, sa kapom na glavi, stavljajući nam teatralnim gestom do znanja da je sada u liku Pridamana.

Publika posmatra Pridamana, Doranta i čarobnjaka ispred zavesе, a oni, zajedno s publikom, gledaju predstavu u predstavi. Kao što se da zaključiti, pozicija Pridamana je, zapravo, analogna poziciji gledaoca u pozorišnoj sali. Već sam početak sugerise ono što ćemo gledati i u nastavku predstave – komičke prekide iluzije, plodonosne pukotine u ogledalu fikcije.

U nastavku zavesа se otvara otkrivajući baroknu scenografiju Miodraga Tabačkog, čija je impozantnost, sudeći po svedočenjima kritičara, dobila aplauz na otvorenoj sceni (Stamenković, 1991; Pašić, 1991).



**Fotografija 1:** *Pozorišne iluzije* (1991) – scenografija Miodraga Tabačkog

U prostoru se nalaze zlatne životinje, i to one koje ne možemo sresti na evropskom kontinentu: žirafa, kamila i nilski konj, te predstavljeni prostor zapravo označava čitav svet – jedan barokni *theatrum mundi*. Ivan Medenica prepoznaje da scenografija Tabačkog predstavlja savremenu varijaciju tipičnog baroknog dekora s nizom lukova, stubova ili, kao u ovom slučaju – portala, koji stvaraju efekat perspektive. Teoretičar podvlači da se baroknost scenskog prostora ogleda i u prožimanju stvarnosti i pozorišne iluzije, ostvarena preko baroknih portala i pomenutog prisustva scenske zavese (Medenica, 2023).

Prostorno rešenje sasvim odgovara hronotopu Kornejevog komada, koji smo locirali preko Bahtinove analize hronotopa grčkog romana. Reč je, dakle, o velikom i raznolikom, ali suštinski apstraktnom svetu, koji nije čvršće vezan ni za jedan društveno-politički kontekst. Ova prostranost može se dovesti u vezu sa putešestvijama glavnog junaka Klendora, koji se smučao od nemila do nedraga, od jednog do drugog mesta. Pored toga, u Matamorovim izmišljenim podvizima, pominju se Japan, Meksiko i Afrika, pa se široki opseg njegovih fiktivnih osvajanja, takođe, može dovesti u vezu sa scenografijom, te bi onda prostor, sasvim u baroknom duhu, bio ovaploćenje laži, fikcija fikcije. Jedan detalj posebno zapada za oko – zlatne životinje deluju kao da se tope, što može biti rezultat rada vulkana koji se nalazi u pozadini i iz koga izlazi zlatna lava, čime se dodatno akcentuje barokno preobilje. Osim što dobro akcentuje baroknost scenografije i unosi vizuelnu dinamičnost, topljenje životinja ujedno naglašava i njenu krhkost i nestalnost, unoseći i jedan diskretno disonantan ton, pa „iako na prvi pogled deluje dečje vedro, ima u sebi i nečeg pretećeg (zlatne životinje izgledaju kao da su potopljene u blato)” (Milivojević Mađarev, 2008: 134).

Kostimi Angeline Atlagić upotpunjuju vizuelni identitet predstave svojom kitnjastošću i lepršavošću, od čega odudara samo Klendorova skromna tamnosiva pelerina, koja skriva njegov pravi identitet (i njemu odgovarajuću odeću). Kostim ovde čini čoveka, on je metaforička oznaka za ličnost, što se temelji na baroknoj premisi da je svaki identitet nestalan, jedna spolja navučena fikcija. Setimo se Pridamanovog pomenutog navlačenja šešira s početka, koje označava ulazak i izlazak iz uloge. Još jedan primer je i oblačenje Matamora: dok hvalisavi vojnik govori o svojim podvizima, Klendor mu navlači kostim, koji svojim upadljivim papagajskim bojama odražava njegovu razmetljivost. Matamorov kostim je vizuelno ovaploćenje ideje da je ovaj lik „savršen primer personifikovanog pauna, jednog od dva Ruseova amblema baroka” (Popov, 2003: 16).

Svi spomenuti elementi ostali bi na nivou spoljašnje atrakcije da koncepcija Slobodana Unkovskog nije ostvarena i u glumačkoj igri. „Cela istina je u poistovećenju teatra s igrom koja je vrhovni princip ‘Pozorišnih iluzija’” (Pašić, 1991). Tekst je



ovde prevashodno materijal za poigravanje i proizvodnju komičkih efekata, u odnosu na koji glumci imaju ironijsku distancu, ne uzimajući ništa, pa ni Kornejev arhaični aleksandrinac, sasvim ozbiljno. Takođe, niko od glumaca ne stapa se sasvim sa ulogom, što je naglašeno i čestim iskakanjima iz lika. Na primer, kada se Izabela i Adrast prvi put pojave, glumica Mira Furlan krene da izgovara njegov tekst da bi onda, kao da je u trenutku shvatila da je u pogrešnom liku, promenom intonacije iz duboke muške u cvrkutavu žensku i zauzimanjem ljupke ženstvene poze, ušla u svoj lik.

Kako ističe Slobodan Unkovski, jedan od glavnih izazova prilikom rada na predstavi ticao se pomirenja različitih glumačkih škola, tj. uklapanja zagrebačke škole, kojoj je pripadala Mira Furlan, sa beogradskom. „Prvo pitanje u radu na *Iluzijama* je bilo kako da spojimo škole glume da bismo dobili isti stil igre. Mitovi su bili da je srpska gluma kao igra u igri ili nadigravanje same igre i strast, a hrvatska kao savršena dikcija i precizan logički akcent bez previše emocija, bleđa, kao po zvucima klavira, kako je Gavella eventualno predavao” (Unkovski, 2021). Reditelj s pravom zaključuje da je ovaj izazov više nego uspešno prevaziđen i da su se „balkansko-srednjoevropske škole glume spojile” (Isto). Sličnog stava je i Vladimir Stamenković: „glumci igraju, čak i kad dolaze iz Zagreba, kao Mira Furlan, u najboljoj tradiciji beogradske škole: duhovito, prikriveno ismevaju likove, koje naizgled uzimaju s ozbiljne strane, kojima ne oduzimaju herojska svojstva” (Stamenković, 1991). Zahvaljujući nadahnutoj glumačkoj igri, predstava je bila vrlo popularna kod publike, mada Slobodan Unkovski u razgovoru s Marinom Milivojević Mađarev tačno prepoznaje jedan od efekata ovakvog glumačko-rediteljskog pristupa: „Ja sam siguran da od tog ogromnog broja gledalaca *Pozorišnih iluzija* (mi smo igrali oko 170 puta pa to pomnoži sa prepunom salom) 90% nema pojma o čemu se radi. Da prepriča predstavu ne zna, ali se sećaju ove ili one scene [...]” (Milivojević Mađarev, 2008: 146).

U rediteljevoj izjavi implicirane su i potencijalne slabosti predstave, o kojima su i pojedini kritičari pisali. Dubravka Knežević ističe da je izgubljena mera – „persiflaža je postala svrha samoj sebi” (Knežević, 1991). Feliks Pašić, iako naklonjen predstavi, konstatuje: „Može biti, i biva, da od nekog trenutka sam stil počinje da radi protiv stila, da mašta posustaje, da (produženo) vreme nije uvek saveznik glumcima” (Pašić, 1991). Navedimo i stav Milutina Mišića, koji dobro sažima i vrline i mane ovakve koncepcije:

Široko otvarajući vrata glumačkoj mašti i improvizaciji Unkovski ovoj svojoj predstavi, posredstvom zaista retko raspoloženog i umešnog ansambla, daruje izuzetan šarm, lepršavosti ironiju. Naravno, uz određeni rizik glumci preigravaju svoje partije, što u ovom konkretnom slučaju rezultira приметnim gubljenjem ritma predstave [...] (Mišić, 1991).



Čitava prethodna analiza rediteljskih, scenografskih, kostimografskih i glumačkih dometa ostaje nepotpuna ako predstavu ne dovedemo u vezu s kontekstom u kom je izvedena. Naime, probe predstave odigrale su se u martu 1991. godine, a predstava je izvedena 3. aprila 1991. Jugoslavija je još uvek postojala, ali su međuetničke tenzije sve više rasle, pa je tako prvih dana marta dolazilo do oružanih sukoba između hrvatskog MUP-a i JNA oko policijske stanice u Pakracu. U Beogradu su 9. marta održani prvi veliki protesti protiv režima Slobodana Miloševića, koji su isprva bili usmereni protiv Radio televizije Beograd (današnji RTS) sa zahtevom da generalni direktor televizije podnese ostavku, ali su se pretvorile u demonstracije protiv Miloševića. Vlast je na protest oštro odreagovala slanjem tenkova na ulice, zabranom rada nezavisnih medija (tadašnji Studio B i B92) i hapšenjem Vuka Draškovića, koji je inicirao demonstracije. Usledili su studentski protesti kod Terazijske česme 10. marta, a narednog dana održan je kod Ušća i kontramiting SPS-a, uz kozaračko kolo i parole poput „Slobo, slobodo“, „Ne damo Kosovo“, „Ustaše, ustaše“ i sl.

Mira Furlan, gošća iz Hrvatske, koja je u to vreme pokušavala da podeli svoj profesionalni život između Beograda i Zagreba, opisuje kako je izgledao rad na predstavi u nemirnom beogradskom martu.

Naš posao je potpuno obesmišljen, a to sam najjasnije doživjela upravo za vrijeme rada na ovoj predstavi, kad smo, između ostalog, na primjer, u jednom trenutku Žarko Laušević i ja bili primorani da prekinemo probu naše scene zbog rafala ispred kazališta, ili kad smo reditelj Unkovski i ja u deset ujutro mimo kretali na probu zaobilazeći tenkove, odlučni da ustrajemo na sve ludoj ideji da se probe, uprkos svemu, nastave. [...]

Zbog tog totalnog kontrasta između apstraktnog kazališnog formalizma s jedne strane, i strahovito stvarnog, opasnog, neurednog događanja na ulici u isto vrijeme, za mene je rad na ovoj predstavi bio možda najteži u životu, ispunjen stalnim sumnjama u smisao posla, odnosno stalnim i jakim osjećajem besmisla (Opačić, 1991).

Reči Mire Furlan dobro ilustruju zaoštavanje etičkih pitanja o svrsi umetničkog (kao i svakog drugog posla) u turbulentnim vremenima, pojačanu potrebu da se pozorište dovede u vezu sa izvanestetskim kontekstom. Sve do samog kraja (o kojem će uskoro biti reči), *Pozorišne iluzije* nisu se direktnije osvrtale na aktuelnu društvenu stvarnost. Međutim, i u tom povlačenju od nasilne svakodnevice, tj. u načinu na koji je ono *izvedeno*, mogu se pronaći elementi otpora kroz vitalnu snagu humora.

Naime, maštovita, kolektivna i nepokolebljiva zaigranost ove predstave mogla bi se tumačiti kao snažan gest nepristajanja na tmurnu stvarnost, kao „simbol radosti igre uprkos nadolazećem mraku na Balkanu“ (Milivojević Mađarev, 2008: 149). Humor i vedrina kojom je ova predstava zračila imali su u sebi snagu bahtinovskog subverzivnog smeha.

Smeh razgoni strah i pijetet pred predmetom, pred svetom, čini ga predmetom bliskog kontakta i time priprema njegovo apsolutno slobodno izučavanje. Smeh je najvažniji činilac u stvaranju one pretpostavke neustrašivosti bez koje nije moguće realističko shvatanje sveta (Bahtin, 1989: 456).

Smeštajući predmet prikazivanja u zonu „maksimalno familijarnog i grubog kontakta” (Isto), postiže se „izvlačenje predmeta iz daljinskog plana, razaranje epske distance, napad i rušenje daljinskog plana uopšte” (Isto). Kao što se vidi iz prethodnih citata, smeh ima moć da se suprotstavi epskom razumevanju sveta, koje svakodnevno žrtvuje zarad višeg cilja i koje individualno uvek podređuje opštem. U tome se verovatno krije snaga i vitalnost smeha u tmurnim vremenima, kao i, s druge strane, potreba svih autoritarnih vlasti da ovu vrstu smeha zauzdaju. Uprkos nesavršenostima – pomenutom gubljenju mere i glumačkim preigravanjima, a možda i baš zbog njih, *Pozorišne iluzije* ponudile su neobuzdanu vedrinu koja se indirektno opirala stvarnosti devedesetih godina, zahvaljujući energiji kojom je zračila „putujuća trupa balkanskih trubadura, koja je u stanju da glumi sa reskim promenama tragikomedije, ali i da žonglira sa svim rečima bez zadrške, sa predmetima i značenjima, i da nema ništa zadato sveto” (Unkovski, 2021).

Već peti čin, onaj koji je Kornej odredio kao tragediju unutar komedije, donosi važne promene u predstavi. Scenografija je umanjena i nakrivljena, kao da je reč o maketi sveta koji smo do sada gledali, čime se stvara utisak plošnosti i dvodimenzionalnosti. Ujedno, iskošena scenografija, koja izgleda kao da pada, sada snažnije stvara onaj preteći efekat, koji je prethodno bio samo nagovešten preko životinja uronjenih u magmu.



**Fotografija 2:** *Pozorišne iluzije* (1991) – scenografija u V činu

Gluma je, takođe, drugačija: Izabela i Liz sede nepomično, odevene u tamne dugačke haljine, i ozbiljno, u blago povišenom, teatralnom registru izgovaraju svoj tekst. Od pređašnje životnosti i vedrine nije ostalo ništa i sve kao da ukazuje na ono što će uslediti, na „tragičnu” Klendorovu smrt. Scenografija Miodraga Tabačkog ovde ide ispred teksta i nagoveštava ono što publika još uvek ne zna, a to je da je reč o još jednoj iluziji – pozorišnoj predstavi koju izvodi glumačka trupa. Ivan Medenica ističe da se efektom urušavanja pređašnje scenografije, koju sada predstavlja nakrivljena kulisa s motivom *ljiljana* i tri prolaza (može se razumeti kao još jedan barokni portal, a asocira i na rimsku *skene frons*) otvaraju vrata još jednoj iluziji unutar iluzije, čime se proizvodi efekat metateatralnosti. Teoretičar uočava i da se izgled scenografije – to što je ukošena i deluje „neuspešno”, može tumačiti kao ironičan autorski komentar na veštinu s kojom se izvodi ova predstava u predstavi (Medenica, 2023).

Uskoro i Pridaman i publika saznaju da je smrt bila lažna, posmatrajući Klendora i ostatak glumačke trupe kako broje novac u pozadini. Sledi još jedan, ključni preokret u predstavi: u svet *Pozorišnih iluzija* probijaju se nepripadajući zvukovi izvanestetske stvarnosti – najpre su to televizijske špice dnevnika Radio televizije Beograd i Studija B – koje prekidaju i zbunjuju Alkandra i Pridamana. Čarobnjak izgovara čuveni monolog o pozorištu danas, paralelno skidajući bradu, ispod koje se sve više otkriva lice glumca Dubravka Jovanovića, dok se iz pozadine ka proscenijumu pojavljuju i ostali glumci.

Glumac monolog u slavu pozorišta izgovara u sve ozbiljnijem, gotovo histeričnom tonu, ponavljajući reči „pozorište danas”. Kao na početku, imamo utisak da se predstava „pokvarila”, ali sada je uzrok tog kvara upliv ratne stvarnosti. Reči glumca sve više nadjačava bat vojničkih čizama i nadolazećih tenkova, a mag, očigledno nemoćan, gleda uplašeno oko sebe. U pozadini se začuje *Carmina Burana*, glumci se poput lutaka zalede u teatralnim pozama, a muzika se „pokvari” i utiša, zajedno sa svetlom na sceni.

Kao što je i Kornej kraj svoje drame iskoristio da uspostavi vezu sa savremenošću, tako je i Unkovski napravio ovaj još neočekivaniji metateatralni preokret, puštajući stvarnost direktno u pozorište. Zaigrana i vedra, dečje naivna predstava pretvara se u autoironični iskaz o nemogućnosti bekstva od tmurne stvarnosti. Efekat je još jači jer je rez oštar i neočekivan: iz jednog udaljenog i bezbrižnog hronotopa prelazimo direktno u zastrašujuću savremenost. U tom trenutku dolazi do iznenadnog sudara između dva prepletena enterijera (pozorište u kom se nalaze Kornejevi junaci, ali i JDP, u kom se odvija predstava Unkovskog) sa eksterijerom – beogradskom ulicom. Ukidanje opozicije između enterijera i eksterijera ujedno označava brisanje granice između sigurnog i „ušuškanog” enterijera i nebezbednog nasilnog eksterijera, što istovremeno predstavlja brisanje granice između pozorišta i života, umetnosti i politike. Ovaj kraj, u

aprilu 1991, artikulisao je zapitanost pozorišta pred sopstvenom ulogom u turbulentnim vremenima, pokazujući da je njegova odvojenost od društveno-političkog konteksta nemoguća.

Postoji još jedna zanimljiva, „proročka” veza između Kornejevog teksta i predstave Unkovskog. Time što je pozorište predstavljeno kao etablirano i lukrativno zanimanje „kao da je kroz usta lika koji ‘zna budućnost k’o i prošle stvari’ progovorio ne samo pišćev dar zapažanja nego i njegova intuicija” (Popov, 2003: 16) jer je zlatno doba pozorištu tek predstojalo u vreme vladavine Luja XIV (isto). Kao što je Kornejev kraj anticipirao poboljšanje pozorišnog statusa, tako je i kraj Unkovskog naslutio da najgore tek dolazi.

### „Iluzije” Mire Furlan

Mira Furlan pisala je da joj je upravo ovaj kraj, kopča sa društvenim trenutkom, bio neophodna motivacija za ostanak u predstavi. „Tek kad smo našli način da kroz tu priču kažemo nešto o sebi u ovom trenutku, dakle, o glumcima koji zbog nečega pokušavaju i dalje raditi svoj posao u nemogućnim uvjetima, predstava je našla razlog za svoje postojanje, a time sam i ja našla razlog svog postojanja u predstavi” (Opačić, 1991). Prisustvo glumice Mire Furlan u *Pozorišnim iluzijama* bila je jedina spona sa multikulturalnošću Jugoslovenskog dramskog pozorišta (kao jednim od njegovih ključnih narativa<sup>7</sup>), a mogli bismo reći i nada da se još uvek mogu, uz velike napore, očuvati i kakvi-takvi kulturni mostovi između Beograda i Zagreba.

Doprinos Mire Furlan ovom projektu nije se ticao samo njene glumačke veštine već i svega onog što je ona, zahvaljujući svom identitetu i javnom delovanju, unosila u predstavu, proširujući njeno značenje i njen značaj. Kako piše Slobodan Unkovski, „*Pozorišne iluzije* su obeležile naš život zauvek i postale su više od predstave. One su bile artikulacija Mirine drame u tadašnjoj Jugoslaviji između Zagreba i Beograda” (Unkovski, 2021). Mogućnost upisivanja glumičine lične drame u izvođenje, kako je to označio Unkovski, počiva na činjenici da glumačko telo nikada nije *tabula rasa*, prazno platno preko kog se projektuje određena uloga.

Teoretičar Marvin Karlson je preko pojma *zaposednutosti* objašnjavao kako prethodne uloge utiču na recepciju nove, i kako u tome naročito učestvuju uloge koje su

<sup>7</sup> Kao ključne narative JDP-a možemo prepoznati narative grandioznosti i pozorišta glumačkih zvezda u ujedinenom ansamblu (Dragičević Šešić and Stefanović, 2013), kao i onaj o multikulturalnom (jugoslovenskom) pozorištu – reč je o transformisanom osnivačkom narativu (bratstvo i jedinstvo). Više o JDP-u i njegovim narativima, pored prethodno citiranog rada teoretičarki, može se pronaći i u: Obradović (2023).

glumci odigrali u pozorištu ili na filmu (Carlson, 2001). Teoretičar uviđa da su reditelji, producenti, ali i sami glumci vrlo svesni koliko prethodno znanje publike o određenom glumcu usmerava recepciju nove uloge (Carlson, 2001). Teoretičar piše da „kada je reč o glumcima koji se pojavljuju na televiziji i u filmovima, kao i pozorištu, masovna cirkulacija ovih drugih medija čini verovatnijim da čak i aktivna pozorišna publika novim pozorišnim ulogama pristupa uz pomoć asocijacija iz masovnih medija” (Isto: 70).

Međutim, te asocijacije ne moraju biti vezane samo za nečiji umetnički rad, već se mogu ticati i njihovih društvenih uloga. Svaki glumac sa sobom donosi brojne slojeve svog profesionalnog i privatnog života, koji se, u zavisnosti od konkretne situacije, mogu značenjski aktivirati. Mira Furlan u predstavu Jugoslovenskog dramskog pozorišta ulazi kao jugoslovenska zvezda, jedna od najomiljenijih i najcenjenijih pozorišnih i filmskih glumica. Pored toga, stavovi koje je javno iznosila, brak sa rediteljem srpskog porekla, kao i samo učešće u jednoj beogradskoj predstavi, udaljavali su ovu glumicu od političkog trenda nacionalnih podela. Dakle, Mira Furlan je, i svojim poreklom i javnim delovanjem, unosila u *Pozorišne iluzije* kosmopolitski duh nepristajanja na zatvaranje, o čemu svedoči i intervju iz maja 1991:

Život u dva grada postaje, kao što možete i pretpostaviti, krajnje traumatičan. To što avioni uglavnom ne lete, a što su vlakovi nesigurni, to je manji problem. Bitno zastrašujući je taj osjećaj da se od čovjeka neprestano traži da se opredijeli, da se svrsta na jednu stranu. Odnosno, svi smo već unaprijed i bez obzira na vlastiti izbor, nekamo svrstani. [...]

U ovoj zemlji razne grupe ljudi govore o svojoj ugroženosti. To je, naravno, uvijek i jedino, nacionalna ugroženost. Što je sa ugroženošću individue, građanina, što je sa njegovom suverennošću, s njegovim osobnim integritetom?

On je, bojim se, apsolutno ukinut. [...]

Po kojem kriteriju je nacionalno pravo jedino legitimno? Itd. itd. Sve su to, naravno, bespredmetna naklapanja, jer mi smo, čini se već u ratu (i to kao neprijatelji), a u ratu ne smije biti neopredijeljenih (Opačić, 1991).

Nakon premijere, predstava je sa uspehom izvedena na festivalu u Čividaleu, a onda je selektovana i za 25. Bitef (19 – 30. septembar 1991). Između premijere *Pozorišnih iluzija* i njihovog izvođenja na Bitefu druga Jugoslavija više nije postajala. Hrvatska i Slovenija su istupile iz zajedničke države, što je rezultiralo desetodnevnim ratom u Sloveniji (27. jun – 7. jul 1991.) i početkom ratnih sukoba u Hrvatskoj, koje je u ovom periodu obeležila bitka za Vukovar (25. avgust – 18. novembar 1991).

U trenucima pojačanih društvenih tenzija energetska razmena između izvođača i publike raste i može da izmeni tok izvođenja i njegovu recepciju, što se i dogodilo tokom igranja *Pozorišnih iluzija* na Bitefu<sup>8</sup>. Svoje iskustvo i unutrašnja previranja tokom ovog izvođenja Mira Furlan je opisala u autobiografiji *Voli me više od svega na svijetu*.

Čujem znak da je došao moj čas. Izlazim, sa svojim loknama i u haljini s korzetom. Želim reći svoju prvu rečenicu, ali zaustavlja me gromoglasan aplauz. Ljudi stoje i aplaudiraju. Netko u publici dovikuje: 'Hvala!' Netko uzvikuje: 'Bravo!' Zapanjena sam. Zašto plješću? Nisam imala prilike reći ni riječ, a kamoli pokazati svoje glumačke sposobnosti. Izenada osjećam kako mi kičmom prolaze srsi: plješću mi što sam ovdje. Moja fizička prisutnost dovoljna je da zaslužim njihov aplauz. Osjećam mučninu. To je pogrešno. To je posve pogrešno. Želim se sakriti iza bine. Želim odletjeti daleko, daleko od te bine. Želim biti nevidljiva. Tko aplaudira i kome? Da li beogradska teatarska publika aplaudira svojoj omiljenoj glumici M. F.? Ili 'Srbi' aplaudiraju 'Hrvatici' koja podržava njihovu stvar jer je fizički prisutna među njima? Ili je to publika ljudi koji misle slično, koji dijele moje antiratne osjećaje? Ili mi aplaudira ju jer se trudim nastaviti putem mira i suradnje, čak i ovaj posljednji put, u času kad se oko nas sve ostalo raspada? (Furlan, 2022: 404–405)

Samo prisustvo glumice tokom izvođenja bilo je mnogo snažnije od onoga što će izgovoriti. Za publiku 25. Bitefa na scenu nije izašla Izabela već hrvatska glumica Mira Furlan, koja je uprkos svemu tu, u Beogradu, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Društvena realnost nadjačala je semiotizaciju koja bi proizašla iz Kornejevog teksta ili režije Unkovskog i upisala u njega neka posve drugačija značenja, prekrivši sasvim apstraktni barokni hronotop. Barokno preplitanje stvarnosti i fikcije dobilo je još jednu dodatnu dimenziju, koja nije bila predviđena strategijama inscenacije.

Fizičko telo glumice, duhovi koje je sa sobom unosilo, postali su primarni generator značenja ovog izvođenja. Kao što je Mira Furlan osetila, aplauz i podrška koju je dobila mogli su značiti više različitih stvari, koje su zavisile od svakog gledaoca ponaosob, te je njeno pojavljivanje moglo biti protumačeno u rasponu od nacionalističkih do antirratnih ideja. Kraj izvođenja bio je to veče, sudeći po glumičinom svedočanstvu, posebno emotivan:

8 U vremenu sukoba i prekinute komunikacije, Mira Furlan pokušala je da objasni svoju odluku da nastupi u predstavi JDP-a u tekstu, koji je bio štampan u programskoj knjižici Bitefa, napisavši da je ovo igranje za nju bio pokušaj „[...] da ne izgubim svaku nadu u mogućnost suradnje, zajedničkog života i rada; da se spasim od padanja u potpuni i konačni očaj. Ne nastupiti značilo bi za mene da prihvaćam činjenicu da je sve gotovo, da je potpuna destrukcija provedena uspešno, da smo svi zbrisani s lica zemlje kao nepotreban, pa čak i opasan teret. Ne nastupiti značilo bi da potpisujem vlastitu kapitulaciju. Igrajući večeras u ovoj predstavi odgađam ovaj neizbežan i definitivan poraz bar za još jedan dan. Sutra ionako više neće biti važno“ (Furlan, 2022: 403).

Svi stojimo na toj bini, znajući da je to posljednji put. Publika to isto zna. Svi su pročitali moje riječi u programu. Produkcija će se nastaviti jer 'šou mora ići dalje' (pretpostavljam), ali bit će drugi glumci u tim istim ulogama i sve će odavati dojam da je SKORO isto. Ali nikad više neće BITI isto. Nikad. Osjećaj kraja sve nas pritišće, I glumce I publiku.

Publika ustaje. Mogu čuti plač, ispuhivanje nosa, šmrcanje. Ljudi bacaju cvijeće na pozornicu. Kradomice pogledavam svoje kolege glumce: svi su u suzama, šminka im se u crnim linijama razlijeva po licima (Isto: 406).

I sam kraj predstave, upliv stvarnosti u bezbrižni Kornejev svet, morao je delovati drugačije u odnosu na prva aprilska izvođenja. Ako je tada govorio o neizbežnosti pozorišnog suočavanja sa gorućim pitanjima svakodnevice i mogao delovati kao opomena, sada je ispisivao nedvosmisleno pesimistična značenja o nemoći pozorišta da se odupre nasilju, koje se sasvim rasplamsalo. Ako je prisustvo glumice Mire Furlan tada moglo predstavljati tanani i labavi most između Beograda i Zagreba, sada je bilo jasno da je taj most srušen. Nasilje je probilo snolike brane bezbrižnosti, pred njim se sve, pa i pozorišne kulise, bespomoćno urušavalo, dok su se na horizontu nazirali samo novi i novi, neobuzdani talasi sukoba.

Učestvovanje u *Pozorišnim iluzijama* na Bitefu iniciralo je linč glumice Mire Furlan u hrvatskoj javnosti, za kojim je usledio otkaz u Hrvatskom narodnom kazalištu i oduzimanje stana<sup>9</sup>. Mira Furlan i njen suprug napustili su zemlju i nikada se više nisu vratili. Izvođenje ove predstave, od premijere početkom aprila, pa do igranja na Bitefu u septembru 1991, nije ispisivalo samo stupnjeve lične drame Mire Furlan. Vrednosti koje je ona predstavljala i za koje se zalagala bile su istovremeno osnivačke vrednosti Jugoslovenskog dramskog pozorišta – njena lična drama ujedno je bila i drama jednog pozorišta. JDP se obrelo u kontekstu koji je sasvim poništavao njegove polazne ideološke temelje. Odlaskom Mire Furlan bilo je jasno da pridev *jugoslovensko* u imenu pozorišta više nikad neće imati isto značenje.

Preko *Pozorišnih iluzija* nadolazeća stvarnost jugoslovenskih ratova direktno je, batom vojničkih čizama, ušetala u pozorište i tamo se sudarila s jednim bezbrižnim i dalekim hronotopom, koji je skrivao nepovredljivog junaka, za koga je čitav svet bio poligon za avanturu i igru. Ova predstava i njena izvođenja, naročito ono na Bitefu u septembru 1991, pokazali su da je nada u održanje kulturnih i drugih mostova još jedna iluzija i da od igara predstoje samo one ratne.

<sup>9</sup> O svim ovim događajima, Mira Furlan, piše u svojoj autobiografiji, potkrepljujući svoja sećanja isečcima iz štampe i drugim dokumentarnim materijalom.



## REFERENCE:

1. Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
2. Boko, Jasen. 1991. „Teatar na ulici”. *Slobodna Dalmacija*, 14. 6. 1991. Pristupljeno 10.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4045>.
3. Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
4. Dragičević Šešić, Milena, Milena Stefanović. 2013. “How theaters remember? Cultures of memory in institutionalized systems”. *Culture*, 4, 11–29.
5. Fresse Witt, Mary Ann. 2010. “Metatheatre on Metatheatre: Kushner on Corneille”; in Gallagher, David (ed.): *Interpreting great classics of literature as metatheatre and metafiction: Ovid, Beowulf; Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie*. Lampeter et al: The Edwin Mellen Press, 1–32.
6. Knežević, Dubravka. 1991. „Igračka plačka”, *Politika ekspres*, 6. 4. 1991. Pristupljeno 10.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4886&idZbirka=6>.
7. Kornej, Pjer. 1991. *Pozorišne iluzije*, (prev. Ivanka Pavlović). Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište
8. Kornej, Pjer. 2003. *Komična iluzija*, priredio i preveo Jovan Popov. Novi Sad: Stylos.
9. Medenica, Ivan. 2023. „Scenografija za baroknu dramu i barokna poetika u scenografiji”; u Medenica, Ivan (ed.): *Umetnik scene Miodrag Tabacki: od avangarde do baroka i nazad*. Beograd: FDU, str. 99–117.
10. Milivojević Mađarev, Marina. 2008. *Biti u pozorištu. Rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište
11. Mišić, Milutin. 1991. „Čari teatra”, *Borba Beograd*, 24. 4. 1991. Pristupljeno 10.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4047>
12. Obradović, Ognjen. 2023. *Jugoslovensko dramsko pozorište i jugoslovenski ratovi (1991-1999)* [doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu]. Pristupljeno 2.4.2024. [https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/647/Ognjen\\_Obradovic\\_doktorat.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/647/Ognjen_Obradovic_doktorat.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
13. Opačić, Nevenka. 1991. „Ovo nije vreme nijansi”, *RTV revija*, obrada: *Yugopapir*, Maj 1991. Pristupljeno 3.6.2023. <http://www.yugopapir.com/2016/04/mira-furlan-ne-vidim-izlaz-civilizirani.html>
14. Pašić, Feliks. 1991. „Pir iluzija”, *Večernje novosti*, 8. 4. 1991. Pristupljeno 3.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4886&idZbirka=6>.
15. Popov, Jovan. 2003. „Barokni Kornej” u Popov, Jovan (prir.): *Komična iluzija*, Novi Sad: Stylos, 5–34.
16. Popović, Tanja. 2010. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
17. Stamenković, Vladimir. 1991. „Život je san”, *NIN*, 12. 4. 1991. Pristupljeno 3.6.2023. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4044> ..
18. Unkovski, Slobodan. 2021. „Piše Slobodan Unkovski: Mira Furlan, slike”, *Nova.rs*, 11. 5. 2021. Pristupljeno 10.6.2023. <https://nova.rs/kultura/pise-slobodan-unkovski-mira-furlan-slike/>

**Illusion(s) Interrupted**

Performing *L'Illusion comique* in the Yugoslav Drama Theatre (1991)

**Abstract:** At a time when inter-ethnic conflicts in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia *began* to escalate, Slobodan Unkovski directed Pierre Corneille's *L'Illusion comique*. The baroque interplay between reality and fiction, integral to the text was heightened in the performance through a series of (un)expected twists. Unkovski's *L'Illusion comique* was, throughout, an example of theatrical denial, yet at the very end, its abstract chronotope was unequivocally shattered by the use of familiar sounds from factual reality. The intertwining of reality and fiction took on an additional layer when the play was performed at Bitef in September 1991, largely due to Mira Furlan's portrayal of the princess Isabelle. The actress' *haunted* body, "ghosts", became the primary generator of meaning in the performance, which encompassed both the personal drama of Mira Furlan and the broader drama that, by its very name, evoked Yugoslavia.

**Keywords:** Yugoslav Drama Theatre, Slobodan Unkovski, chronotope, ghosting, Mira Furlan