

Thomas Mann: *Čarobni brijeg*  
 Redatelj: Janusz Kica  
 Zagrebačko kazalište mladih  
 Premijera: 30. prosinca 2015.

Foto: Maro Eragović

Maro Martinović

Darko Gašparović

# Čar čarobnoga brijega

## Prolegomena za roman

*Čarobni brijeg*, roman zamišljen dvije godine prije početka prvoga svjetskog rata, a napisan poslije njegova završetka i objavljen 1924., smatra se prekretnicom u stvaralačkom pisanju Thomasa Manna. Postavši poznatim i priznatim već po svojoj mladenačkoj obiteljskoj saži o Buddenbrookovima (1901.), oglasivši se u međuvremenu novelama među kojima je najviše odjeka imala *Smrt u Veneciji*, Mann je tek s *Čarobnim brijegom* stekao svjetsku slavu te, uz *Buddenbrookove*, zbog tog djela dobio Nobelovu nagradu godine 1929.

Fabulativna provodnica u biti je jednostavna. Uoči rata mladi Hans Castorp, netom diplomirani inženjer, iz Hamburga putuje na visove švicarskih Alpa, u sanatorij u Davosu, u posjet prijatelju koji se liječi od tuberkuloze. Namjerava ostati tek par tjedana, no stjecajem okolnosti to se produži na punih sedam godina. U međuvremenu se toliko integrira u bolesničku zajednicu da i sam padne u situaciju koju mu je odmah predvidio primarijus dr. Behrens: nema zdravih ljudi jer bolest je prirodno stanje ljudskoga organizma, a on je po cijelome svom habitusu upravo idealan pacijent. Sanatorij, pak, idealno je mjesto dekadentne izolacije od svijeta: ni bolnica ni zatvor, no s elementima jednoga i drugoga. Udeš u nj radi liječenja tuberkuloze, izađeš iz njega poslije puno vremena ili nikad. Mann sjajno literarno oblikuje tada recentnu teoriju o relativnosti vremena. Dok se vani neumoljivom fatalnošću priprema najstrašniji rat dotad u povijesti, u sanatoriju izoliranu od svijeta vrijeme je stalo. Svojevrsno stanje zamrznuta trenutka. Ipak se ne radi o „*splendid isolation*“ jer nad tim zamrznutim bezvremenskim blaženstvom stalno lebdi teška anksioznost nedogađanja. Tako, paradoksalno, događanje i nedogađanje prouzrokuju u biti jednako osjećanje svijeta, sažeto u strahu i tjeskobi. Čak i ljubavna priča koja se zameće između Castorpa i zagonetne Čerkeskinje imenom Klavdija Cauchat predstavlja otpočetka (ne)zbivanje u totalnoj entropiji. Razlog tomu nije samo Castorpova teška frustracija i neodlučna narav, nego i jedna od pojedinačnih posljedica općega rasapa dotadašnjega svijeta, onoga kakav je autor *in nuce* već bio prikazao u *Buddenbrookovima* kroz kronologiju jedne građanske obitelji.

Thomas Mann doživio je i pro/(pre)živio sva iskustva strašnoga 20. stoljeća koje je iz korijena iščupalo sve oblike dotad poznatoga svijeta. Kao i svi misleći ljudi, posebno ga je teško pogodio rasap Europe, koliko politički toliko i duhovni. Bijaše liberalno-građanski kritičar rastućege, potom i u društvenoj zbilji ostvarena nacional-socijalizma. Dosljedno je povukao konzekvencije i napustio Njemačku netom po dolasku Hitlera na vlast 1933. godine, ali se nikad nije priključio lijevo nadahnutim udrugama europskih intelektualaca, niti se i načas, poput primjerice Andréa Gidea, bio zanio idejom komunizma i sovjetskoga poretka koji se u međuratnim godinama predstavljao glavnim nositeljem te ideje. Bio je angažiran na



Foto: Marko Eregović

svoj način, ali je posve odbacivao političku pragmu te je u kasnim godinama čak objavio knjigu pod naslovom *Pro-mišljanja jednog apolitičnog čovjeka*. Svoju poetiku utemeljio je na spoju hladnoga, gotovo matematički precizna, pripovjednoga stroja koji s lakoćom proizvodi goleme količine teksta, intelektualističkoga diskursa inače karakteristična za književnu praksu 20. stoljeća i fine ironije koja iz svega logično proizlazi.

Ulazak u svijet zaustavljenog vremena koji se u vidu sanatorija ukazuje idealnim laboratorijem za književno-jezično

eksperimentiranje otvorio je novo poglavlje piščeva stvaranja, koje će se dalje razvijati sve više prema situaciji u kojoj će ironija posve prevladati. *Čarobni brijeg* prekretna je točka koja s jedne strane sabire sva prethodna iskustva na planu proučavanja karaktera i psihičkih odrednica ljudskoga bića, a, s druge, otvara nove svjetove, primjerene krucijalnim promjenama društvenih okolnosti, a koje označuju pobunu masa što završavaju u najekstremnijim oblicima totalitarizma, i sve većim beznađem, bešćutnošću i besperspektivnošću što pak vodi u

zaleđenu entropiju. Thomas Mann, dakako, nije prvi pisac koji je otkrio i opisao taj i takav svijet. Veliki pisac „priča i zgoda“, Hans Christian Andersen izmaštao je upravo tu u poznatoj bajki *Snježna kraljica* koja pripovijeda o ledenome dvorcu gdje njegova vladarica zamrzne srce dječaka Kaija. Ako kažemo da Hans Castorp u obličju mladića skriva dušu djeteta, jasno je da postoje bliskosti ne samo na planu ideje, nego i likova. Suvremene dramatizacije u doba postdramskoga pisma rado posežu za takvim spajanjima te je logično da se to dogodilo u zagrebačkoj postavci *Čarobnog brijega* u Zagrebačkome kazalištu mladih.

## O dramatizaciji i liku Castorpa

Premda je napisao tek jedno, danas posve zaboravljeno, izvorno dramsko djelo i niti jedan scenarij – jer bio je i dosljedno ostao piscem staroga kova, striktno vezan uz riječ kao alfu i omegu književnog pisma – Mannova su prozna djela kroza posljednjih pola stoljeća često uprizorivana i ekranizirana. Ovdje podsjećamo samo na one najpoznatije. *Buddenbrookovi* i *Čarobni brijeg* doživješe preobrazbu u serijale, *Smrt u Veneciji* slavnu ekranizaciju u režiji Luchina Viscontija, a novele, među kojima ponajviše *Mario i čarobnjak* i *Smrt u Veneciji*, višekratno su zaživjele u području izvedbenih umjetnosti. Sad se u kontekstu hrvatskoga glumišta pojavila Kicina režija *Čarobnoga brijega* u dramatizaciji Hermanna Beila i Vere Sturm.

Taj je roman među Mannovim djelima stvorenim u prvih pet desetljeća života vjerojatno najteže prenosiv u medij kazališta. Jer je sav izgrađen na vrlo krhkoj i nestabiliziranoj fabuli, gdje su likovi više psihološke i arhetipske projekcije negoli žive i punokrvne osobe, potom na dubinskim unutrašnjim psihoprojekcijama te, napokon, na dugačkim filozofsko-sociološkim tiradama koje su u većem dijelu solilokviji te ih samo vrlo uvjetno možemo smatrati dijalozima. Svojom idejom, konstrukcijom i duhom *Čarobni brijeg* posve je doista analogan sličnim remek-djelima književnoga modernizma, kakva su, primjerice, Proustov roman-rijeka *U traganju za izgubljenim vremenom* i Joyceov *Uliks*.

Odlukom da teatarski uprizori *Čarobni brijeg* (zapravo, njegove izabrane ulomke jer je znano da je velike romane, i one klasične s linearnom naracijom, nemoguće adekvatno preobraziti u medije vizualne naracije), Janusc Kica potvrdio je jednu od odlika vlastite režijske poetike: sklonost odabiru građe koja se čini jako teško, pače nemoguće, prenosivom u svijet teatra. Kad je riječ o romanima gdje fabula ima malo, ili čak skoro nikakvo, značenje, jer se grade na svjetovima introspekcije a svoj začetak imaju u modernističkome monološko-asocijativnome romanu iz prvoga desetljeća prošlog stoljeća, zadaća je zasigurno najteža. Kica, naravno, kao i cijeli suvremeni relevantni teatar, traži temu koja korespondira s našom suvremennošću. Problem je u tome što se takva povezanost u romanu ne razabire jasno. Mi u njemu osjećamo čovjeka

dekadentne Europe u propadanju poslije prvoga svjetskog rata, pri pomnijem čitanju uranjamo u taj zamrznuti bezvremeni svijet kojega je paradigma sanatorij u visokome gorju, ali teško da uočavamo poveznice s onim što neposredno živimo danas.

Dvije je ključne razrješnice morao pronaći redatelj prije nego se upustio u sam proces stvaranja čina. Prvo je dramtizacija, i u tome je posegnuo za izvrsnom prilagodbom poznatih njemačkih dramaturga i redatelja, Hermanna Beila i Vere Sturm, koja je svoju praizvedbu doživjela u Frankfurtu na Maini u režiji Vere Sturm 6. srpnja 2001. Odlika je te dramtizacije pametna redukcija golemoga romana u susljedne scenske prizore te pregledno i vješto istkana priča o sedam godina boravka glavnoga lika u kojemu se susreće s čudnim okupljenim društvom, dijalozizira, svađa se, zaljubljuje, a sve tonući u ledenu bezvremenost. Osim toga, nadahnuti studijama germanista Michaela Maara gdje je ovaj istražio utjecaj glasovita pisca „priča i zgoda“, Hansa Christiana Andersena na Thomasa Manna, uveli su poveznicu između *Čarobnog brijega* i poznate bajke o snježnoj kraljici koja dovabi dječaka Kaija u svoj ledeni dvorac i zamrzne mu srce. Kaija iz te neljudske situacije spašava dobra djevojčica Gerda, a Hans Castorp ostaje bez spasa jer su u Manna snježna kraljica i Gerda tu stopljene u jedinstveni lik fatalne Čerkeskinje Klavdije Cauchat, njegove neostvarene ljubavi.

Drugo je interpret glavne uloge Hansa Castorpa. U zagrebačkoj predstavi on ga je našao, a kako, objašnjava u jednom intervjuu:

„Adrian Pezdirc, kojega sam poznavao s glumačkih ispita, učinio mi se idealnom podjelom za Castorpa. Jednom je prošao kraj mene na ulici, a meni se učinilo da sam se susreo s Hansom Castorpom, baš tako.“

Kica je, dakle, postupio drukčije od slavnoga Viscontia koji je svoga Tadzia u *Smrti u Veneciji* pronašao u liku „plavog anđela“ Björna Andrésena među nekoliko tisuća kandidata. Ima li u njegovu objašnjenju ipak bar zrnice mistifikacije, nije uputno razglabati. Bitno je da se Pezdirc u samoj izvedbi pokazao više nego dobrim i točnim izborom.



Lucija Šerbedžija, Sreten Mokrović

### O samome činu

Kad se radi o inicijaciji, prvi je put Kica postavio *Čarobni brijeg* u austrijskome Badharfelder Theaterfestspielen u kolovozu 2012. Koliko se može razabrati iz kratkoga „trailer“, izvedbu na ljetnoj pozornici vodio je u ozračju pune blještave svjetlosti. Zagrebačku je verziju u tome smislu, a zasigurno i u drugim aspektima, uradio drukčije. Zatvo-

reni prostor, u kojemu publika sa sve četiri strane pravokutno omeđuje prostor glumačke igre, u stalnome je sumračju s ubačenim svjetlosnim bljeskovima, a nad svime se polukružno nadvija ciklorama s projekcijom lanca gorskih vrhova. Tome je kronotopu preobrazbe romana u teatar dao zračak trajno prisutna metafizičkog osjeta. Početak je, međutim, u duhu poetskoga realizma. Mlade žene,

koje će okruživati Castorpa sve vrijeme njegova bivanja *in extremis*, pri njegovu dolasku pjevaju na njemačkom milozvučnu pjesmu na Andersenove riječi. Poslije kratka srdačnog pozdrava s prijateljem Joachimom (Frano Mašković) uslijedi kratak susret s doktorom Krakowskim (Dado Čosić) i odmah potom s primarijusom Behrensom (Krešimir Mikić) koji mu nakon što je utvrdio da je svaki

čovjek bolestan izreče presudnu dijagnozu: da je upravo on po cijelom svome habitusu idealan pacijent. Rečeno – ostvareno. Izvedba pažljivo razrađuje i scenski precizno izvodi postupno Castorpovo predavanje morbidnoj čari življenja u (stvarnoj ili imaginarnoj, svejedno) bolesti usred dekadentna prostora posvemašnje izolacije gdje se vrijeme pretapa u bezvrijeme. Tri tjedna za koja se u početku grčevito drži neosjetno se tako pretvore u zamrznuti simulakrum vječnosti. Kao i svi drugi, Castorp nužno mora doći do spoznaje da ako realno postoji samo sadašnjost, onda je epohalni nerješiv problem ljudske egzistencije da baš u tom trenutku zaustavi i zamrzne vrijeme čime bi ono prestalo biti prolaznošću i postalo vječnošću. U romanu je to moguće jer se protok vremena svakoga časa može zaustaviti slobodnom voljom pisca. U kazalištu to nije moguće jer je izvedbeni medij beziznimno određen protokom realnoga vremena u kojemu se zbiva izvedba. Ono što je ireverzibilno nužno jest prolazno. Zato teatar jest vjerni simulakrum realnoga života, a književnost onoga života koji opstoji u izmaštano svijetu. A budući da je mašta druga, tamna strana realnosti, onda je i izmaštani svijet u biti jednako stvaran.

Takav je svijet uvjerljivo i dosljedno prikazan u Kicinu viđenju Mannova *Čarobnoga brijega* i začarane gore kao takve. Njegov izvedbeni čin kao prostor (ne)zbivanja gradi istodobno sanatorij u gorskim visovima, zaleđen dvorac i opći prostor „*splendid isolation*“ kojega se ljudska duša istodobno plaši i za njim žudi. Ako bi se baš htjelo složenu strukturu romana svesti na binarnu opoziciju, onda bi to bila opozicija *strah vs. žudnja*. Jedno i drugo u korijenu su svakog živog bića, u čovjeka posebno dubinski ukorijenjena u samu jezgru duše. Svi veliki umjetnici modernizma i postmoderne tkaju neprestane priče o strahu i žudnji. Strah je atavistički osjećaj naslijeđen od prvoga ljudskog bića koje je podiglo pogled prema nebu, a žudnja je primordijalan pokretač svega živoga. Jedno i drugo sublimira se u ljubavi koja jest univerzalni pokretač svemira (Dante). Ali se ona u svijetu kojemu je izmahnuto uporište u vidu Logosa reducira na bolest kao ono „odveć ljudsko“ (Nietzsche). Zato će Naphta u svome dugom razgibanju ljubavi reći i ovo:

„Ljubav je sila koja pokreće bolest.“ „Svaka bolest je preskočena ljubav.“

U svojoj biti Thomas Mann bio je i ostao dosljedni racionalist i humanist koji živi i piše u doba konačna zalaza razuma i humanizma, a svoja će promišljanja u uzrocima i posljedicama uklanjanja humanizma iz ljudske svijesti najjače izraziti u antinomiji *Settembrini vs. Naphta*. Njihove intelektualističke raspre o svijetu i čovjeku, racionalnome i iracionalnom načelu tijekom povijesti, napokon i aktualnim društveno-političkim problemima iskazuju dualnost pišćeve svijesti i savjesti, a što pak pokazuje se jednim od brojnih očitovanja glasovite faustovske izričke Mannova najvećega preteče, posljednjega velikog Olimpca Goethea:

*Zwei Seelen wohnen ach! In meinem Brust!  
Dvije, ah, duše, prebivaju u mojim grudima!*

Intelektualizam na sceni često biva zamornim i dosadnim, no u ovom slučaju on to nije. Režija je, naime, u kongenitalnoj suradnji s glumcima (Rene Medvešek kao Settembrini i Raikan Rushaidat kao Naphta) uspjela u općem ozračju entropije iznaći način da njihovi sučeljeni solilokviji kojima žustro brane svoja idejna načela budu životni. Izraženo je kako u intonaciji i intenzitetu njihova govora, tako i u mizanscenu. Dok se Medvešek kreće scenskim prostorom u stalnoj nervoznoj dinamici, dotle Rakan Rushaidat stoji stameno poput principa koje zastupa. Humanistički diskurs polako i sustavno izlaže i obrazlaže svoja promišljanja, strpljivo pokušava logičkim argumentima uvjeriti teze suparnika, dok modernistički diskurs ustraje uglavnom na apodiktičkim tvrdnjama o kojima nije dopušteno raspravljati. Dok se Settembrini poziva na tradicionalne humanističke vrijednosti čovječanstva, Naphta ih odbacuje u ime novih avangardnim postulata koji su svi opsjednuti potpunim odbacivanjem tradicije. Opčinjen duhom futurizma, Naphta nekontrolirano viče: *Rat je potreban! Novac, novac, novac! Rat! Rat! Rat!* Doista su tu precizno dijagnosticirani temeljni materijalni pokretači suvremenoga doba, svesilnim marketingom ljudima ucijepljeni pod kožu. Dvojica sjajnih glumaca izvanredno su odigrala taj verbalno beskompromisni dvoboj. Intelekt i eros nadmeću se u paralelnoj ljubavnoj igri između Hansa Castorpa i Klavdije Chauchata (Lucija Šerbedžija), koja je također bolesna. Tako se napokon globalna metafora koju izriče *Čarobni brijeg* sažima u tome da sav život uvire u bolest te se u svim svojim manifestnostima njoj neumitno vraća.

Izvedba izvrsno uviđa, i onda to dosljedno scenski provodi, da su u središte radnje umetnute naizgled izdvojene epizode zapravo samo segmenti cjelovite polifonije koja svira simfoniju ugasnuća stare Europe. Stoga tijekom dugih disputa između Settembrinija i Naphte, kao i ljubavnih prizora između Hansa Castorpa i Klavdije Chauchata svako malo jezde figure iz sanatorija. U finalu se svi okupe oko utjelovljene figure novca i moći u liku Klavdijina ljubavnika magnata Peeperkorna. Sreten Mokrović u svome moćnom nastupu u potpunosti je odgovorio teškoj glumačkoj zadaći da pri samome finalu izvedbe superiorno predstavi lik koji inkarnira neodoljivu silu vlasti i novca. Moglo bi se reći da iz njegova dugog solilokvija upravo zrači zlokobna apsolutna dominacija nad svijetom i čovjekom kapitalizma, čijoj završnoj (da li?) fazi upravo svjedočimo.

Uvjerljivost sveukupne scenske slike ovisi tu o svakome, i najmanjem, djeliću. Redatelj je uspio izraditi svaki taj djelić, bilo da se radi o glumcima ili pak o fantastično usklađenoj scenografiji (Numen) i kostimografiji (Doris Kristić), tako da svako od njih svjesno i savjesno ugradi sebe u cjelinu. U tome najvažniju ulogu ima precizno promišljena mizanscena, gdje je u svakome času jasno zašto se akteri i predmeti kreću dijagonalno ili horizontalno, zašto su postavljeni dinamičku živčanu užurbanost ili pak u zamrznutu ukočenost. Cijela brojna glumačka ekipa predano je slijedila režijsku zamisao, našavši u potrebitoj homogenosti prostora za vlastite kreacije. Kao *prima inter pares* u uvjerljivom ženskom koru (Nataša Dorčić, Dora Polić Vitez, Hrvojkica Begović, Milica Manojlović, Anđela Ramljak, Marija Šegvić) izdvaja se Doris Šarić Kukuljica (kao autoritarna sestra Mylendonk), a posve izdvojenu autističnu figuru odigrala je Urša Raukar.

Mora biti spomenuta i uloga glazbe, koja u neobično osmišljenu izboru iz raznih epoha povijesti glazbene umjetnosti daje točnu zvukovnu podlogu radnji i poruci izvedbe. Navedimo tek jedan primjer. Kad Naphta veliča rat kao jedino rješenje svih problema čovječanstva (prepoznajemo tu jasnu aluziju na talijanski futurizam i njegova čelnika Marinettia), začuje se vagnerovski motiv. Ono što bi se inače moglo odrediti kao trivijalnost, ovdje je točna zvukovna zadatost.

Sam završetak sugestivno pokazuje začarani krug ljudske

egzistencije. Hans Castorp iz izolirana prostora bezvremnosti silazi s gorskih visova u vremenitu stvarnost rata. Baš kao u Artaudovoj viziji, nebo se ruši na zemlju, visovi nestanu i od njih ostanu tek snježni otpaci na tlu. Hans Castorp, sam, beznadno jeca usred ledena kruga.

## Slovo zaključno

Postavlja se na kraju temeljno pitanje: da li i čime roman *Čarobni brijeg* po sebi i kao predložak za teatarski čin posjeduje elemente koji su i nama danas bliski i aktualni? To bi se, dakako, pitanje moglo jednako pritegnuti na cjelovitu sinkroniju nastanka djela Thomasa Manna, u ovom slučaju na razdoblje neposredno prije, u vrijeme i neposredno poslije epohalna prevrata u svjetskoj, osobito europskoj, povijesti *ad negativum*: prvoga svjetskog rata. Što nam, naime, on još može zbiljski, *hic et nunc*, značiti sada, nakon svih strahota koje su uslijedile kroza minulostoljeće?

Odgovor ne treba tražiti na planu društveno-političke stvarnosti, kao ni znanosti i tehnologije, pa čak niti filozofije. Jer one su redom u međuvremenu totalno promijenile paradigmu, pa su danas u povijesnome smislu postale anakrone, a time nemoćne da nam išta bitna (po)kažu o našoj današnjici. Primjer: britke dugačke raspre između Settembrinija i Naphte, koje u doba kad ih je Mann ispisao bijahu i te kako aktualne, danas su posve irelevantne. Jer u praksi je ideja humanizma koju zastupa Settembrini odavno preživjela, kao i Naphtin anarho-furizam. Što onda ostaje?

Čini se, ono univerzalno, a to je unutrašnji rascjep ljudskoga bića u vječitom utopijskom traganju za srećom i ljubavlju na individualnom te slika bezdušna i razduhovljena čovječanstva kojim je zavladao kapitalizam u svojem najvišem stadiju globalnoga do maksimuma sofisticirana sustava ne samo iskorištavanja nego i uništenja čovjeka u samoj njegovoj supstanci kao duševna i duhovnog bića. Taj proces pokazuje Thomas Mann kroz priču o Hansu Castorpu i njegovu sedmogodišnjem postupnom preobraženju s jedne strane te likom magnata Peeperkorna kao inkarnacije kapitalističkoga zla. U tom smislu je i Kicina predstava tražila, pronašla i uvjerljivim i sugestivnim teatarskim jezikom pokazala gdje se krije aktualnost vječne čari *Čarobnog brijega*.