

Viktorija Franić Tomić

Foucault pauperum ili kako probuditi savjest suvremenog gledatelja

Esteve Soler: *Kontra progressa*
Redateljica: Nenni Delmestre
HNK Split
Premijera: 24. siječnja 2014.

Scenske slike su oživjele Magritteova platna u koja penetriju banalni muzejski promatrači i postaju aktivnim dionicima nadrealnih situacija.

KATALONSKA RENESANSA

Početak 2014. godine postavila je i adaptirala splitska redateljica Nenni Delmestre na veliku scenu Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu dramu *Kontra progressa* (*Contra el progrés*) katalonskog autora Esteve Solera. Riječ je o drami koja je dijelom trilogije (*Kontra progressa*, *Kontra ljubavi* i *Kontra demokracije*). Kad bi kojim slučajem napisao četvrti dramski tekst Soler bi sintagmu koja započinje riječju *protiv* mogao vrlo lako zamijeniti riječicom *za*. Uostalom, riječi *za* i *protiv* ovdje su tek na prvi pogled slučajne, pa je i ova drama iz trilogije *suprotiva* samo prividno anarhična. Proslavljeni katalonski pisac samo još jednom prisiljava svoju publiku da javno na provjeru izvede potrošene riječi, da prihvati sudjelovati u prokazivanju iskaza koji su se otuđili od svojih značenja ili slušanju riječi čija su se značenja preselila i udaljila od svojih prvotnih i izvornih leksičkih i povijesnih definicija. Zato ove riječi kao u priči o Gulliveru koji bi da se komunikacija obavlja stvarnim predmetima a ne iskazima o njima, što naravno u svakoj komunikaciji iziskuje mnoštvo stvari, zahtijeva fantazmagoričnu scenu u napetosti banalnog i nadrealnog a što je na ingeniozan način u predlošku pročitala scenografkinja Lina Vengoechea pa su scenske slike oživjele Magritteova platna u koja penetriju banalni muzejski promatrači i postaju aktivnim dionicima nadrealnih situacija. Upravo u ovome preopisivanju riječi i stvari, u katalogizaciji predmetnoga svijeta, krije se ključ Solerova uspjeha, ključ kojim je ovaj Katalonac otključao njemačka, francuska, američka, rumunjska pa sada i hrvatska scenska vrata. Dramatizacija je ovo Foucaultova propitivanja strukturalističke misli iz kulturne knjige *Riječi i stvari*, dramatizacija Foucaultovih ambivalentnih stavova prema meritornim postulatima ljevičarske ideologije, dramatizacija kojoj je predmet simplifikacija fukoovske teze o istini i njezinu značenju, simplifikacije koje uvijek zavise



Foto: Marko Buljak

U drami *Kontra progressa* magični realizam svakog pojedinačnog fragmenta najvažniji je poetski instrument ovih sedam burlesknih prizora.

Ksenija Prohaska, Trpimir Jurkić, Marko Petrić

o historijskim diskurzivnim i praktičnim sredstvima proizvodnje istine i značenja. Sve je to zapravo filozofska i strukturalna baza Solerova teatra koji ovaj dramatičar pojednostavljuje i izvodi u nepreglednom nizu dramskih situacija. *Foucault pauperum* ili kako probuditi savjest suvremenog gledatelja – model je nad kojim je Soler izgradio svoj teatar. Stoga nije neobično da manji dio publike vidi u takvom teatru simplifikaciju, primjerice, jednog Becketta. I doista, simplifikacija je u meritumu spiteljskog, dramatičarskog postupka, ali ne i pojednostavljenje teatra apsurdna čije su natruhe tek dijelom intertekstualnog tkanja, već prilagodba kompleksnog fukoovskog filozofskog modela u procesu stvaranja fragmentiranih dramskih situacija koje bi u svojoj eliptičnosti predstavile kozmos, predstavile savršenu geometrijsku zemaljsku kuglu u kojoj je proporcionalnost Vitruvijeva

čovjeka tek propadljivi privid, kuglu na kojoj obitava čovjek kao geometrijska varka, kao dionik bestijarija. Jer Solerova dramska lica kao da su se stropoštala sa stranica priručnika Giambattiste della Porte *De humana physiognomonia libri* gdje se lica uspoređuju sa životinjama, a onda i s biljkama. Zato i jesu Adam i Eva okrugli poput jabuke razdora, zato se učiteljica čitajući priču braće Grimm sve više preobražava u vuka. Nema tu krajnjega Beckettova apsurdna kao što nema ni konzekventnoga nadrealističkog poimanja čovjekove slobode, ovdje se propituju strukture moći, ovdje se humor i absurd pokazuju u nizu odgovora na pitanje postavljeno prilikom putovanja jednog Gullivera: Što bi bilo kada bi čovjek morao prenijeti svaku riječ kao stvar, kada bi je morao donositi u naramku namjesto da je izgovara? Riječ je o swiftovskom geniju koji je pomicao fukoovsku misao, geni-

ju koji je prokazao svijet zlouporabe riječi. Redateljica koja je ujedno prevoditeljica ovoga dramskog komada odlučila se za stilski obilježenu (lokalno i internacionalno) sintagmu *Kontra progressa* namjesto *Protiv napretka* i na taj način rastvorila fantazmagoričnu pozornicu multiplikaciji asocijacija koje opsjedaju domaćeg recipijenta. U gradu u kojem je rođen Hrvatski Dante, u gradu u kojem su ispjevane prve literarne litanije *suprotiva*, u gradu u kojem se nekadašnji *dīšpet* i nekadašnja duhovna subverzivnost danas zlouporabi i premeće u tjelesno nasilje idealna je pozornica koja će prokazati metamorfoze riječi, koja će prokazati što se događa kada esencijalno sklizne u tjelesno, kada parola o progresu koja opasava zidine Dioklecijanova ljetnikovca kao kravata pulsku Arenu i ovaj put pokaže svoje autodestruktivno naličje, kada izroni njezina makabrična maska. Osobita je zasluga redateljice Nenni Delmestre što je na vrlo sofisticiran i nenametljiv način u nekoliko posljednjih godina uvela na splitske pozornice niz komada katalonskih autora te na taj način približila domaćoj publici najbolje ostvaraje današnjeg europskog teatra, uprizorila svojevrstu katalonsku *renesansu*. Kako sama naglašava, danas djeluje petnaestak sjajnih katalonskih dramskih pisaca, pa mnogi svjetski teatrolozi i dramatičari visoko valoriziraju katalonsku dramaturgiju uspoređujući je s onom irskom iz devedesetih godina XX. stoljeća.

Sedam dramskih priča ili sedam grijeha

U drami *Kontra progressa* magični realizam svakog pojedinačnog fragmenta najvažniji je poetski instrument ovih sedam burlesknih prizora. Bračni par otvara dramu, i to je par koji se u trenutku kad započinje drama dosađuje pred televizorom, kao što se inače dosađuje svakoga dana. Njih dvoje gledaju neki film o gladnoj afričkoj djeci kad se odjednom njihova slika zaledi, fiksira i oni je više ne mogu pokrenuti, ne mogu je ukloniti. Jedno dijete iz filma ulazi u njihovu sobu i zajedno s njima počinje gledati televiziju, ovu zaledenu televiziju. Nakon što dječak izađe iz televizora otvara se pitanje koje će povezivati svih sedam scena, pitanje kojim je naslovljen Lenjinov pamflet *Što da se radi (Čto delat*, 1902). Ljudi ne znaju ukloniti dijete koje bi najradije, jer ničemu ne služi, bacili u smeće, ali to neće učiniti jer će

im na kraju Solerove scene Crniči poručiti da to i nije moguće jer su oni sami mrtvi. Nakon iskakanja dječaka iz televizora, u sljedećoj će sceni jednog mladića pregaziti tramvaj, dok će djevojka koja se otputila s rođendanskim poklonima na slavljenje života, namjesto da pomogne ranjeniku, postaviti sasvim neočekivano pitanje, pitanje Arthura Koestlera i Andréa Malrauxa: „A što će u savršenom svijetu biti s čovjekom kojega pregazi tramvaj?“ Poigravajući se doktrinama znanstvenog socijalizma, Leibnizovim tezama, kao i onim Koestlerovim, autor zapravo parodira literaturu u (ne)djelovanju djevojke kojoj je jasno da je suludo popravljati svijet koji je savršen takav kakav jest, a u takvom svijetu svaki unesrećeni čovjek kriv je zbog nepripremljenosti na vlastitu smrt. U sljedećoj sceni neki banalni biznismen objašnjava kolegi da je svoj poslovni projekt preobrazio u novu religiju, da je njezin prorok, njegov ga prijatelj pozorno sluša, ali onda i on još banalniji od prijatelja začine svoju religiju, pa njih dvojica, užasno uzrujani, stižu na rub svoga mikrorata. Jer u ovom svijetu nema velikih događaja, tek mikroratovi, mikronesporazumi, mikrosukobi postaju glavni model ne samo drame nego i svijeta koji se na sceni navodno želi, a u stvari ne uspijeva prikazati. Svijet više nije moguće prikazati kao cjelinu jer je on svaki put novoostvaren i jer njegovi protagonisti imaju samo pamćenje koje je ukalupljeno i koje ih usmjerava prema arehetipovima. Smrt i komedija, dosada i humor, strava i smijeh, sve to u Solerovim scenama omogućuje publici da barem na čas otrijezni vlastitu banalnost. U prizoru bračnog para koji jednog dana pronade golemu jabuku u svojoj dnevnoj sobi, koji igra svoj šok ali istražuje pragmatična rješenja s golemom jabukom uskoro pomaže publici da dozna, a time scena završava, da on ima dva sina i da su to Kain i Abel, a njih dvoje što bi drugo bili nego Eva i Adam. No to više nije neki okultni simbol, već se o jabuci razmišlja u kategorijama Marxove upotrebne, odnosno razmjenske vrijednosti, pa se kontemplacija ovih pretilih praljudi iscrpljuje u načinima skladištenja jabuke koja će biti pojedena onda kada se vrle sinove ojača za prvi bračoubilački rat. Ili bizarna priča o nestajanju učenika i umorenog učiteljici, kao i ona o bračnom paru koji godinu dana nakon isteka jednogodišnjeg bračnog ugovora shvaća da ne može više živjeti zajedno, da se ne može voljeti, i da se



Marko Petrić, Mijo Jurišić, Zorana Kačić

mora rasti jer je potpis na ugovoru važniji od svake emocije i odluke. Naime, ne parodira se u Solerovu svijetu ljubav kao takva, smrt, empatija prema gladnima i unesrećenima, nego se parodira literatura o ljubavi, smrti i životu, parodiraju se utopije humanizma i renesanse, parodira se civilizacija koja se temelji na vrijednostima dalekim čovjekovoj prirodi, njegovom egocentričnom i banalnošću zatrovanom svijetu. Čto *delat* kada „radnička klasa ne mari za grandiozne ideje socijalističkih vizionara“ ili, prevedeno u solerovski jezik, kada čovjek ne mari za svoju memoriju duhovnih ostvaraja ili ako je primjenjuje, onda on to uvijek čini u antihumane svrhe (djevojka koja filozofira nad umirućim, par koji se rješava nepotrebnog Crnčića, biznismen koji se koristi mitskim jezikom u ideolojske svrhe).

Ipak, površinski sloj ove predstave u kojoj se dramske situacije iscrpljuju u dugim replikama redateljica otpučeju onamo gdje ju je autor jedino i projektirao: u neizrecivo koje je postalo brbljivo! Dijalozi su u splitskoj predstavi bili ostvareni fragmentarno, njih je karakterizirala jednostav-

nost iskaza, a događaji koji su iz tih dijaloga proizlazili slaganiji su pregledno jer su se scene pred publikom prebrzo odvijale, tako da ih se u potpunosti prihvaćalo kao datost, da ih se prihvaćalo kao zavirivanje u nečiju izokrenutu stvarnost. Osjećaj da je sve što se vidi tek ispričovijedano podupirala je u predstavi Nenni Delmestre scenska pojava Nepoznatog, ustvari Sina Čovječjeg koji je izravno sišao s Magritteovih slika i koji kao da je svime upravljao tako što je bio Karont ovoga umrlog svijeta. Uostalom, nije crni dječčić slučajno posjetio svoje domaćine na to da su oni zapravo mrtvi! Ovo je mrtvački teatar koji je pred splitskom publikom zaživio kao svojevrsni teatar sjena. Svi protagonisti Solerova dramskog svijeta ostali su bez nade, sasma poraženi, pa im se događa da i kad sudjeluju u mitskim prizorima oni te prizore vide iz svakodnevnih vizura. Ali upravo stanje u kojem su svakodnevna događanja bila postavljena kao irealna jer su penetrirala u mitske slike, u filozofske tekstove, literaturu i likovnost, redateljica je osvjetljavala na način sna, a to će reći bez kontrasta, bez prelijevanja tame u svjetlost, jedino s ostrim



Jer u ovom svijetu nema velikih događaja, tek mikroratovi, mikronesporazumi, mikrosukobi postaju glavni model ne samo drame nego i svijeta koji se na sceni navodno želi, a u stvari ne uspijeva prikazati.

Filip Radoš i Snježana Sinovčić Šiškov

rubovima. Zbivanja su osjenčena tako da se ona kao u nekoj igri staklenih kugli stalno udaljuju jedno od drugog. Magritteova likovnost ušla je u splitsko redateljsko čitanje Solera jer je Belgijančeva likovnost bajkovita, ona je snovita upravo zato jer ne poznaje kontraste. Koliko je ova Solerova drama protiv progresa ili barem prokazivanje progresa, ona je u likovnom i scenskom smislu bila drama protiv kontrasta. Kao što u snu nema prijelaza sjene u svjetlost nego se sve naglo pretapa, tako se sve u predstavi Nenni Delmestre događalo naglo i nepredvidljivo. Soler piše dramu koja nema izravnih nacionalnih ni mjesnih odrednica, pa zato i nije slučajno da je imala gotovo pedeset izvedaba u samo nekoliko godina.

Želja piščeva ovdje je važnija od nadahnuća. On želi donijeti na scenu dramske situacije iz suvremenosti koje će uvesti u začarani svijet ideologije, ideja, literature i likovnosti, svijet u kojem čovjek vođen nitima Velike Braće postaje marionetom koja nije u stanju više niti pozirati za velikog slikara, koja nije u stanju niti glumiti u izvrsnim režijama, koja nije kadra hiniti da je zainteresirana za glo-

balne katastrofe. Mreža društvene moći ovaj put uspostavila je sofisticiraniju tehnologiju kojom će držati čovjeka u tuposti, koja će ga otputiti prema banalnosti i samoživosti. Nisu to više nevidljive niti koje Yoricka povlače i onemogućuju da izgovara istine, da bude tragično lice u velikoj historiji moćnika, to su niti koje priječe čovjeka da misli, da sanja, to su niti koje nekadašnju tragediju pretvaraju u farsu, gdje je čovjek ulijenjena životinja ispred televizora, uz kubansku cigaretu ili veliku jabuku, pasivan i banalan. Zlo kad je sanjano ostaje u boci jer ga Soler nije pustio iz boce, on ga je u njoj ostavio, dok je redateljica otputila ovaj teatar da pobjegne iz boce i da se fiksira kao niz nepovezanih prizora. Ili, kako nadrealisti vole kazati, da prestane biti ono što je krhko i da se polomi. Ovo što se vidjelo u Splitu zato nije bila drama o nekim ljudima s bilo kakvim sklonostima, niti je to bila drama o nekima koji su iskvareni ideolozi. Ovo je bila drama ogođelih robova i nevidljivih gospodara. Oni su ti koji su tuljanu dali moć, oni su unijeli jabuku razdora u jednu obitelj kojoj se djeca zovu Kain i Abel, oni su umrtvili televizijsku sliku i

doveli gladno dijete u dnevnu sobu nekog posve otuđenog bračnog para. Oni su ubili čovjeka na ulici, oni su rastrgali učiteljicu, oni su potpisali bračni ugovor koji ima rok trajanja i koji je neka vrsta proglašenja presude, oni su stvorili tekst proroku nove religije.

Kojim poetičkim sredstvom Nenni Delmestre potiče zapleteni svijet Solerova scenskog rukopisa?

Ona ga potiče – iznenađenjem i upravo montažu iznenađenja prihvaća kao svoj glavni alat, kao nosivi postupak svojih čitanja ovih sedam burleskних fragmenata. Trpimir Jurkić i Ksenija Prohaska u kućnim ogrtačima s mrežama i uvijačima odlično će utjeloviti prvi bračni par koji se u rješavanju jednog gladnog afričkog dječaka pokazao unaprijed ubijenim. U tom teatru, pored Magritteove jabuke koja nije jabuka, naći će se u ulozi Oca Filip Radoš i Snježana Sinovčić Šiškov u ulozi Majke gdje će se sraz nadrealnog sa svakodnevnim najsnažnije osjetiti. Izvršno će demitologizirati Magritteove ljubavnike Anastasija Jankovska i Goran Marković, ali isto tako i jedan filmski žanr pedesetih godina XX. stoljeća koji je pothranjivao mit o ljubavi. Sve u našem svijetu može postati dramom jer više nema tragičnosti i svatko može najaviti da upravo on nosi energiju koja će promijeniti svijet! Taj svijet bez sudbine, taj svijet bez upitanosti o sudbini svijet je suvišnih ljudi koji se prisjećaju arhetipova i koji ponavljajući ih posve pogrešno izgovaraju riječi koje su napustile svoja značenja. U ovom teatru sudbina je napustila mjesta gdje žive ljudi i oni su usamljeni toliko da ne mogu stvoriti niti jednu kontrareakciju, niti jedan postupak. Oni samo ponavljaju scene već jednom videne, fragmente nekog izgubljenog svijeta.

Misao nastaje kad je oslikana! – nosiva je ideja onih od kojih je Soler učio dramski zanat! Misao kad je dobila oslikani okvir *concentta*, kao u baroku, kad je bila izgovorena kao *čudo*, kao *meraviglia*, istog je časa bila ugušena, ubijena i iščezla. Isto se dogodilo kad je bila oslikana i kada je od nje preostala samo slika. Zato u ovoj predstavi dominiraju slike Magritteove, *concentti*, dosjetke koje ovdje i nisu slike, nego su okvir dramskim slikama. Tko je sposoban proizvoditi humor, humoristički pogled, sažaljiv ali ne i destruktivan pogled, to je onaj koji je sposoban osjetiti

žalosnu promjenjivost simbola i protočnost arhetipskih slika. Alegoreza ovdje neće pomoći jer u čvrstinu simbola se u svijetu Solerovu ne vjeruje. Vjeruje se slikama od kojih su redateljica i scenografkinja sagradile čvrstu arhitekturu predstave. Što je finalni proizvod ovoga kazališta? Čovjek koji više ne govori, čovjek koji je govoreći umrtvljen, koji je postao automat. On u jeziku gramatike ne postoji, njega se samo prividno sluša, ali ga se ne razumije. Njegove su riječi upotrebom izgubile svoju eksplozivnu snagu. Riječi kao što su prorok, ugovor, glad, smrt, ubojstvo, jabuka, djeca više ne znače ono što su kao *materia prima* značile. I kao što je Gulliver, a za njega Swift, rekao da bi čovjek najbolje mogao komunicirati s drugima ako bi na leđima nosio naramak predmeta koje bi onda prema potrebi vadio i ne bi ništa govorio, nego bi komunicirao stvarima. Ovdje u scenskom svijetu slike a ne riječi ostale su kao u snu bez kontrole. I dok je Soler tragao za izvorima dramskog u jeziku banalizirane svakodnevice, Nenni Delmestre shvatila je nad njegovim tekstom da ako i postoji neka mogućnost da se toj zamci izbjegne, onda je ona potraga za izgorenim svijetom u svijetu slika i to prije svega u snovitim pa zato nemotiviranim prizorima. Po njezinu čitanju Solerova drama nije napisana da bi bila sredstvo iskazivanja, nego su nju zanimala praznina i neprisutnost. Redateljica je tako svoj predložak odgonetnula kao poetiku prekomjernih slika, slika nepovezanih, ali slika koje nisu susljedne kao one u Schnitzlerovu *Ringspielu* u kojem svaki put i bez iznimke lice iz prethodne priče ima vezu s onim iz sljedeće. Ne, ovdje nitko nema vezu s prethodnom ni budućom pričom ni protagonistom jer je svatko u ovom snovitom teatru protagonist jednog umrlog teatra, jer nitko od njih u životu niti postoji niti bi bio moguć osim u nekoliko banalnih rečenica koje su se posve odvojile od onih koji ih izgovaraju. Zato je praznina postala prostor kojim se progovorilo, a tišina zauralala mnoštvom izgubljenih značenja.

Od demitologizacije ka deideologizaciji

Sasvim je prirodno da domaća publika osjeti bliskost prema aktualnom duhovnom i socijalnom nemiru probuđenom među katalonskim umjetnicima pa da njihove eksplicitne ili implicitne iskaze o slobodi, potrazi za identitetima iščitava u autoreferencijalnom ključu. A upravo

nekoliko dana prije nego što je izvedena Solerova predstava na velikoj sceni splitskog HNK-a čuli su se pojedini iskazi s male scene Banskih dvora da se ondje ne podržavaju tendencije Katalonaca za odcjepljenjem jednako kao što će, nešto kasnije, još začudnije zazvučati rusofilske floskule iskazane u kontekstu aktualnog ukrajinskog pitanja, onako naizgled sporadično, tek poroznim putem *doplivalo* iz uskih akademskih krugova u središnje termine iz državnog proračuna financirane Hrvatske radiotelevizije. I dok hrvatski publicistički prostor koji bi se htio nazivati umjetničkim, anarhističkim, nadrealnim i subverzivnim živi od jeftinih *concentta*, uhjebljen u samom krilu dominantne ideologije domišljajući se iz tjedna u tjedan stihovanim rugalicama u kojima će prokazati zločinačko nalijeke neke druge nedominantne ideologije, dotle Soler očitava mrežu socijalnih odnosa koji potresaju njegovu domovinu fukoovskim instrumentarijem, polazeći od mitskoga ka identitetskom pa natrag ka kozmičkom. Naravno, točnije bi bilo reći da on postupkom demitologizacije dopijeva do mikrosvijeta koji će onda postupkom deideologizacije otputiti prema čitanju kozmosa kao antropomorfiziranog kaosa. Ovaj Katalonac inspiriran socijalnim nemirima kako na mikro- (Katalonija – iako se nigdje izrijeком ne spominje) tako i na makroplanu (Zemlja) poseže za štvima najistaknutijih mislilaca XX. stoljeća u kojima pronalazi instrumente za preopisivanje svoje suvremenosti, u kojima nalazi poticaje da se preopíše mreža globalne moći, onih koji su postavili Veliku Braću da upravlja svijetom. U tom komadu dva će prijatelja započeti svoj mikrorat, svoj molekularni sukob, kada izvedu ideju kapitalizma do posljednjih konzekvencija pa svoju retoriku prometnu u terminologiju religijsku, a zapravo mitsku, pa kada se *in praxi* iskaže ideja o zlouporabi mitskoga jezika i njezina metonimija u jezik ideološki, kada se dramatičara u jednostavnim replikama ideja ideoloških manipulacija, ideja orvelovske *Životinjske farme*. Ne neće dramatičar tada ugasiti svoj monitor i otići po honorar kod nekih oponentnih ideologa, već će odmah u sljedećoj dramskoj situaciji revitalizirati crni roman *Pomračenje* o *podne*, gdje će najprije nestajati učenici jedan po jedan, da bi ti isti učenici rastrgali i pojeli svoju učiteljicu jednako kao što su tebanke žene rastrgale svojega sina i kralja. Neće revolucija jesti djecu, već će ovoga puta



Nives Ivanković, Nikša Arčanin, Vicko Bilandžić

djeca toliko indoktrinirana pojesti svoga Boga, pojesti samu revoluciju.

Ako se bakar probudi kao truba

Ima li nade za svijet u kojem više nitko nije protagonist? U teatru što ga je stvorila Nenni Delmestre ne postoji ničija koliko god neka lica nastoje steći identitet u izvikivanju izmještenih replika o moralu i životu. Jer čim iskažu voluntarizam u potrazi za identitetom ona postaju najneuspješnija. Kako bi rekao Rimbaud: „Ako se bakar probu-



Andrea Mladinić

di kao truba, to nije pogreška bakra.“ Ustviri, to je istina jedino u teatru koji se muči jer ne zna što bi činio s tijelima koja su se potpuno odvojila od svojih riječi. Na splitskoj predstavi postiglo se mnogo jer su se zavarane riječi otputile prema svojim tijelima, jer se u njihovu sudaru kadkada rastvorila burlesknost u rječitosti onoga kojeg je pregazio tramvaj ili je pojava crnog dječaka iz ekrana televizora razigrala nadrealne i zaumne slike s onu stranu ogledala. Postići to sa splitskim ansamblom poseban je uspjeh, a postići to pred publikom koja učas, pri zalasku iz kazališne zgrade, zamijeni tijela riječima: „Opet kiši!“ bilo je još i teže.

Živimo li ili umiremo – kao da se permanentno pita u svojoj drami ovaj katalonski autor.

Živimo li ili umiremo – kao da se permanentno pita u svojoj drami ovaj katalonski autor. Doduše, pitanje je posve iskonstruirano jer svejedno je živimo li ili umiremo li ako smo svjesni da udio naše volje i u jednom i u drugom slučaju posve izostaje. Soler je u svojoj punoj dramskoj funkciji tek onda kada može prokazati iščašenost što su je doživjela značenja najobičnijih riječi i uvriježenih slika. Soler pritom ne misli samo na izmještenost slika, nego još i više na izlišnost provjerenih dramskih postupaka. Što je uopće rješenje, pita Soler svoje protagoniste, a oni nemaju odgovor na to pitanje niti se trude da ga iznađu. Oni samo znaju da rješenja nema i da je to stanje svijeta. Za ovoga pisca i njegove protagoniste postoji samo stanje nekog čudnog odmora između jednog i drugog prijelaznog stanja, između života i smrti. Danas si bakar, a sutra, kako kaže Rimbaud, možda truba, ali za takvo što nitko ti nije kriv, nitko to nije odlučio, nitko te time nije nagradio. Biti truba ili biti bakar, koja je razlika? Autor se trudi terorizirati svoju publiku iščašenom ali u važnom sloju njegove drame humorom svakodnevicom. On humor pronalazi u banalnosti općih mjesta te iste svakodnevice, u banalnosti emocionalnih odnosa pronalaziti će prostore humorosti a ne komičnosti, prostore sažaljenja prema onima koji nas teroriziraju dok im se smijemo. Solerov čovjek ne poznaje destruktivni smijeh, komičnost ovdje ne liječi, ovdje postoji samo humorizam koji je više suosjećanje nego energija. Na tom mjestu zapravo susjete njegova misao i tu on napušta idejni slijed svojih učitelja Magrittea i Buñuela koji su pristupili nadrealistima u trenutku kada se pokret raspolutio na ideji revolucije kao apsolutne čovjekove slobode i revolucije socijalne koja je za neke značila tek mutnu krizu ruske vlasti. Veliki slikar i redatelj vratili su pokretu snažnu kreativnost te likovnošću iskazali snovitost i bizarnost, eliminirali etičke dvojbe dominantne civilizacije koje nikada i nisu bile dijelom Bretonova programa. Nadrealisti su tražili da se potpuno raskinu lanci koje je nametnula zapadna civilizacija svojim institucijama obitelji, morala i religije. Zakon, moral i estetika, izvikivao je Louis Aragon, skovani su da bi Vam uvriježili

poštovanje prema krhkim stvarima. Ono što je krhko, nastavlja on, treba slomiti! Jacques Vaché na premijeri Apollinaireove drame *Tiresijine sise* nakon prvoga čina ispaljuje nekoliko hitaca iz revolvera u publiku. Zato Breton u *Drugom manifestu nadrealizma* ističe da je „najjednostavniji nadrealistički čin kad se s revolverom u ruci izađe na ulicu i, dok god se može, nasumice puca u gomilu.“ Gesta „ubijanja i pucanja po gomili“ kojom će nadrealisti iskazivati bezgraničnu slobodu, pa markiza de Sadea proglasiti središnjom figurom nadrealističkoga Panteona, sloboda koju će Marsilio Ficino raspoznati u figuri amoralista Cesarea Borgije, u Solerovoj drami bit će povjerena tuljanima, ali na taj način tražit će i svoje etičko opravdanje, a time napustiti izvorni aksiom nadrealista, onaj aksiom koji će prije nadrealizma još u 15. stoljeću iskazati Ficino u sintagmi (*homo*) *deus in terris* (est)! Nema nadrealnog bez povratka čovjekovu individualizmu, a kako Soler potpuno napušta ovakav misaoni model, on koristi elemente nadrealnog, kao i slikovitost u funkciji razotkrivanja punktova socijalne moći. Kada bi se splitska premijera *Kontra progressa* pogledala na nekoj DVD snimci s utišanim zvukom, oslobodila bi nadrealno u svojoj punini. Ovakvo je drama *Contra el progrés* Estevea Solera svojom unutrašnjom logikom napustila nadrealizam po poetici, iznevjerila Harmsov dramski apsurizam, obrnula Beckettove i Ionescove dramske priče. Jednako kao što nema tragedije u kojoj propast biva kaznom ili patnja nagradom blaženstvom, tako nema ni apsurdna u kojem se zadovoljavaju etički postulati: antropomorfizirani tuljan u ulozi velikog inkvizitora nije u funkciji apsurdna, već postaje protagonistom srednjovjekovnog moraliteta.

Kad humor (p)lostane jedini bog

Nema u *Kontra progressu* piščeva nadahnuća koje bi se prepoznalo u protagonistima ove drame. Autor se odlučio na ulogu onoga koji mijenja život jer mu je dozlogrdilo što mijenjajući okolnosti ne može nimalo promijeniti čovjeka. Poruka da dramu trebaju pisati svi a ne pojedinac u režiji Nenni Delmestre vrlo je jasno iskazana. Diktat stvarnosti u njezinu čitanju Solera postao je diktat kolektivne podsvijesti, a time je dramu uputio da se bavi snom kao jedinom stvarnosti, pa je ono što se pokazalo na splitskoj sceni bilo zapravo uprizorenje sna. Sna strašnog ali i

humornog, postalo je uprizorenje svijeta koji je ostao bez mogućnosti da između tame i svjetlosti pronađe prostor koji bi bio međuprostor koji bi odmorio gledatelje, koji bi pomogao protagonistima da se na čas uklone, da budu u pravu. Život se može preobraziti *humorom* jer on je, kao što su sugerirali Breton i njegovi sljedbenici, jedini bog kojem se trebaju prinostiti žrtve, jedini bog koji čovjeku omogućuje kakvu-takvu zadovoljštinu nad životom i smrću. Nitko od Solerovih lica nije u pravu jer u njegovu teatru, kao ni u snu, nema neke više logike, već postoji samo logika banalnosti, to jest nečeg jednom već viđenog i doživljenog. Banalnost koja je penetrirala u somnambulno postala je nosivim elementom ovih fabula kako ih je u svojoj viziji realizirala Nenni Delmestre na splitskoj predstavi drame *Kontra progressa*, drame za čijeg trajanja, jednako kao i za vrijeme sna, nije moguće pobjeći i skriti se, nego ovdje do kraja treba sudjelovati u razvoju koji i ne može završiti drugačije nego buđenjem. Oživljavanje sna koji se prikazuje kao prostor lucidnog materijalizma središte je režijskog postupka koji je na splitskoj sceni radio na rasvijetljavanju mraka. Formalnost dramske vrste uopće ne zaokuplja Solera i on se njome ne bavi. Njeza zanima tajanstvena, nevidljiva strana svakodnevice, ono što je u klasičnoj dramskoj književnosti bilo vidljivo čak i kad se skrivalo, njeza zanima parodija mitskog, burleskno razotkrivanje uzvišenog. Soler drammatizira prezir prema duhovnom. Njegova drama bavi se prezirom i zato je *kontra*, ali pritom ni njezinu autoru, ni protagonistima to ne mora biti jasno. Nemir koji autor iskazuje, ali redateljica značajno naglašava na splitskoj predstavi dobio je formalnu strukturu velike drame te je zbog goleme pozornice rastvorio *theatrum mundi*, pa se totalitet razlomio na nekoliko fragmenata, sedam dramskih situacija, razlomio se da bi smrvljen predstavljao *planet*. I to onaj planet koja je prema dominantnoj mitskoj fabulaciji stvoren u sedam dana, u sedam priča i s troje protagonista. Simbolika brojeva, geometrija utopijskih prostora i arhitektonskih zdanja, proporcionalnih titana, mitskih jabuka i ritualnih tragedija, geometrijska ljepota zapadnoeuropske kulture bit će odjevena u burleskne kostime, bit će parodirana nadrealističkim *credom* koji će Soler podno naslova ucrtati kao amblem, kao moto svoje drame, a riječ je o iskazu Luisa Buñuela: „Pun mi je kofer simetrije“.