

# MODERNA BAJKA

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA  
SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

## Robert Lepage: *Projekt Andersen*, 2005.

Publika prvoga zagrebačkog Festivala svjetskog kazališta sjetit će se Roberta Lepagea i njegove tople šestosatne epopeje *Trilogija zmajeva* (1985., 2003.), koja je jednostavnim kazališnim sredstvima uspjela ispreplesti sudbine nekolicine stanovnika jedne kanadske kineske četvrti, lucidno dočaravši smjenu epoha i mješavinu kultura. Lepage oduševljava gledatelje sveobuhvatnošću svoje vizije kazališta, služeći se vješto i promišljeno novom tehnologijom, koja je uvijek stavljena u službu glumca i izgradnje kazališnog univerzuma bremenitog značenjima. U *Projektu Andersen* (2005.), svojoj najnovijoj predstavi, Lepage se javlja u svojstvu redatelja, dramatičara i jedinoga glumca. Možda je ovaj jedinstveni oblik kazališnog sola, koji svodi scenske elemente na minimum, najbolji dokaz važnosti koju Lepage pridaje glumcu, glavnom nositelju izvedbe. Svoju svestranost Lepage je pokazao još 1985. godine, kada je stvorio prvu solo predstavu *Vinci*, nakon koje su uslijedile *Igle i opijum* (1992.), *Elsinor* (1995.) i *Tamna strana mjeseca* (2000.). Zapravo je u potonjem solu, u čijem su središtu dva brata blizanca s dijametralno suprotnim životnim pričama, Lepage načeo temu dvojnika koja će biti dramaturška okosnica *Projekta Andersen*. Ovaj posljednji solo će tako, unatoč tome što je raden po narudžbi Fondacije "H. C. Andersen", u jeku proslave dvjestote godišnjice rođenja danskoga pisca bajki, uspjeti

opravdati svoje postojanje ne samo ekonomskim nego i dubljim poetskim razlozima. Naime, nemoguće je zanemariti to da je Robert Lepage vrlo tražena međunarodna umjetnička zvijezda i jedan od najpoznatijih kvebečkih umjetnika današnjice, čiji se projekti (kazališni, ali i filmski, operni, multimedijalni) igraju i koproduciraju širom Sjeverne Amerike, Europe, Azije i Oceanije. Ali budući da se glavni lik *Projekta Andersen*, kvebečki libretist Frédéric Lapointe, kojeg pariška Opera angažira za pisanje dječje opere prema Andersenovoj bajci *Drijada*, može smatrati redateljevim *alter egom*, Lepage okreće u svoju korist poprilično škakljivu temu sraza između estetske i tržišne vrijednosti umjetnosti, otvoreno se s njome suočavajući i uključujući je u složenu idejnu konstrukciju predstave.

Tipično lepageovskom slobodnom asocijacijom ideja, ta se tema savršeno uklapa u razgranatu potku djela koje povezuje stvarni i imaginarni svijet danskoga romantičarskog pisca sa suvremenim svijetom kvebečkoga libretista pri čemu se Andersen odražava u liku libretista, u kojem pak valja tražiti odraz samoga redatelja. Tako Lepage još jednom uspijeva premostiti stoljeća i povezati naizgled potpuno različite elemente, iz čega proizlaze majstorska reaktualizacija života i djela slavnog autora bajki s jedne strane te autoironijski komentar o položaju suvremenog umjetnika s druge strane.



Naime, u središtu predstave nalazi se Pariz, "grad svjetlosti", u kojem je Andersen nekoć pogrešno vidio, a mnogi kvebečki i drugi strani umjetnici i danas vide, mjesto uspjeha i umjetničkog priznanja, gdje se stranac nastoji "potvrditi". Osim toga, predstava otvoreno govori o međunarodnom sustavu sufinanciranja umjetnosti u kojem se umjetnički kriteriji često pokazuju sporednima, a poslovni duh potiskuje etiku u drugi plan. Suvremeni fenomen ovisnosti umjetnika o instituciji na čijim jaslama živi i u čijoj se milosti ili nemilosti nalazi ne razlikuje se, na kraju krajeva, toliko od modela kraljevskog pokroviteljstva koji je Andersenu omogućio da stekne slavu i ugled širom svijeta.

Od samog početka jasno je da Lepagea ovdje zanimaju kulise, a ne sjaj reflektora pa je tako i Andersen u njegovoj predstavi puno više od autora besmrtnih bajki za djecu koji je ispunio dječjački san o slavi. On je čovjek

od krvi i mesa, čiji dnevnik i nedavno objavljene biografije zapravo potvrđuju ono što su njegove autobiografske priče i bajke dale nagovijestiti smještajući izvor autorove gorčine i naglašene emocionalnosti u mladenačkoj usamljenosti, proturječjima i nerealiziranim fantazmima. Lepage vješto povlači paralele između lika kvebečkoga libretista i danskoga pisca pa kao što je Andersen navodno prezirao bajke, tako Lapointe ne voli djecu. Iza hladne poslovnosti ravnatelja dječjega programa pariške Opere koji je angažirao Lapointea krije se ovisnik o pornokinu, masturbaciji i sado-mazohizmu. Iako je u svojim prijašnjim djelima doticao problematiku spolnog identiteta, Lepageu Andersen omogućava da prvi put smjesti seksualnost u samo središte izvedbe.

S druge strane, *Projekt Andersen* posjeduje elemente karakteristične za druge Lepageove solo predstave. Budući da sam tumači sve uloge, u ovom slučaju lik kve-

bečkoga libretista Lapointea, lik člana uprave pariške Opere te lik mladića arapskoga podrijetla koji radi u pornokinu u podnožju Lapointeova pariškoga prebivališta, dijaloška forma je pretvorena u monološku, s time da gledatelj tu promjenu ne percipira kao pravu monologizaciju jer tekst u dijaloškim situacijama čuva sve značajke dijaloga, a pisan je tako da se replike sugovornika naslućuju. Izbor sudionika dijaloga koji će biti otjelovljen na pozornici pridonosi karakterizaciji likova s obzirom da prikazani lik dominira komunikacijskom situacijom, bilo stvarno, bilo samo prividno. Stvarno – u prvom susretu između Lapointea i njegova blagotrogoljivog pariškog naručitelja pred Operom Garnier, u kojem je jasno da potonji diktira uvjete ugovora i da ga najmanje od svega zanimaju duboki umjetnikovi porivi i problemi estetske prirode. Samo prividno – prilikom Lapointeova predstavljanja projekta *Drijade* europskim koproducentima, tijekom kojeg se Kanadanin trudi izraziti složenost svog projekta na pidžin engleskom, odličnom metaforom privilegiranja strategije lakoprobavljivih globaliziranih estetskih uradaka, ukopavajući se sve više i više na pozicijama “ludog” umjetnika potpuno nesvjesnog zahtjeva tržišta. Osim toga, izolacija protagonista na gotovo praznoj pozornici omogućuje prikaz usamljenosti suvremenog čovjeka ovisnog o modernim sredstvima komunikacije (telefoniji i internetu), ali romantičnog u svojoj biti, jer upravo kada se pouzda u njihovu ispovjednu moć, ispada smiješan u svojoj naivnosti (Lapointeov neuspjeh pokušaj pomirenja s bivšom partnericom, kao i njegovo nastojanje da stupi u kontakt s naručiteljem dok ga potonji očigledno izbjegava).

Lepageova je gluma uglavnom realistična i minimalistična, a njezina filmičnost je ponekad naglašena projekcijama krupnoga plana lica ili pak građevina, unutrašnjosti kafea, platforme podzemne željeznice, koje joj pridaju poseban stvarnosni efekt. No, zbog razvijene verbalizacije koja nerijetko naginje humoru, gluma na trenutke nalikuje redefiniranoj verziji *one-man showa*. Tragikomičnost je posebno prisutna u situacijama kada se prikazuju tamne strane ljudske psihe i slabosti. Tako pariškog opernog ravnatelja usred seanse pornokina prekine poziv kćeri koja ga moli da dođe po nju u školu ili taj isti operni ravnatelj pronade izgublenu pudlicu kvebečkoga umjetnika dok se, tjeran poročnim nagoni-

ma, povlači po Bulonjskoj šumi s kožnom ogrlicom oko vrata. Tema otuđenja prikazana je kroz apsurdne situacije poput one u kojoj Lapointe vodi pudlicu psećem psihijatru da bi, na poslijetku, govorio o vlastitom unutarnjem nemiru. Lepage ne preza ni od koketiranja s melodramom, pokazujući da mu doista ništa ljudsko nije strano i dokazujući još jednom da svojim karakterima ne sudi. Ironija urnebesnog raspleta Lapointeove priče zapravo je ironija same sudbine: nakon što mu propadne projekt dječje opere u Parizu, čovjek koji se podvrgao sterilizaciji jer mu je pomisao na vlastitu reprodukciju bila krajnje mrska, u trenutku kada napokon odluči izaći iz svoje samoživosti i priopći bivšoj partnerici da želi ponovno živjeti s njom, saznaje da je ona našla utjehu u naručju njegova pariškoga prijatelja s kojim je privremeno zamijenio stanove pa mu na kraju ne preostaje drugo nego da se raduje trudnoći svoje pudlice.

Umijeće Lepageova povezivanja tematskih razina i narativnih niti predstave doseže vrhunac u završnom prizoru požara. Probudivši se u svojoj pariškoj sobi u plamenu, Lapointe ima tek toliko vremena da se pokaže zbog svog egoizma i prevelikih ambicija te da se sjeti anegdote o užetu iz života fobičnoga danskog pisca bajki, koji je stalno uza se imao konopac u slučaju da dođe do požara... Takav Lapointeov kraj moguće je povezati s bajkom o drijadi, duhu djevojke koji obitava u stablu i koji uzrokuje smrt stabla u slučaju da ga napusti. Stablo iz Andersenove bajke *Drijada* (1868.) došlo je u Pariz netom prije Svjetske izložbe 1867. godine i ondje Drijada ne može odoljeti želji da otkrije tajne “grada svjetlosti”, izgubivši život da bi ga spoznala. Lapointe kao da je, poput Drijade vođene neodoljivom željom za novim, drukčijim, morao (doslovce) usmrtniti svoj samoživi ego da bi se rodio kao umjetnik. Prisustvo Andersenove bajke puno je uspjelije na toj općoj idejnoj razini nego na konkretnoj, jer je samo njezino uprizorenje pomoću glasa pripovjedača u *offu*, marioneta i projekcija suviše razvučeno.

S obzirom da *Projekt Andersen* nosi podnaslov “Moderna bajka”, valjalo bi na poslijetku promisliti o kakvoj je bajci ovdje riječ. Lepageov projekt zasigurno nije klasična bajka u kojoj pobjeđuju načela dobra i pravde, utemeljena na snažnoj etičkoj poruci i esencijalističkom identifikacijskom mehanizmu. Ironijski naglašavajući dru-

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA  
SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

štvenu ukotvljenost i tržišnu uvjetovanost suvremenog umjetnika te prije svega dopuštajući postojanje "dječjeg autora" opterećenog problemima odraslih (rubna seksualnost, ambicioznost), Lepage se nedvojbeno približava konstruktivističkoj poziciji antibajke, na kojoj je često stajao i sam Andersen. Međutim, Lepage u stvari zastupa treći put, put dekonstrukcije identiteta, koji je prikazan kao složen i promjenjiv, s naglaskom na tome da ga se uvijek može i mora dovesti u pitanje. Lepageovu glumačku strategiju prerusavanja i višestrukog tumačenja uloga moguće je čitati u *queer* ključu s obzirom na to da ispituje mogućnosti različitih taktika izvođenja subjekta na sceni. Tako će se on, primjerice, pretvoriti u predstavnika mladeži iz nedavno razbuktalih francuskih predgrađa jednostavnim navlačenjem kapuljače i gestom ispisivanja grafita, karakterističnima za repersku generaciju, ali vanjski simboli ne bi značili ništa bez promjene u držanju tijela. Pognuta glava i lagano pogrbljeno držanje popraćeno okretanjem leđa publici znak su zatvaranja prema vanjskom svijetu, nepovjerenja, straha, ali istodobno funkcioniraju kao obrambeni stav.

I tako jedan Kanađanin čini ono što sami Francuzi danas najčešće nisu u stanju: govori otvoreno o francuskoj društvenoj zbilji, o štrajkaškom mentalitetu, o problemima predgrađa i useljeničke populacije. Kada se *Projekt Andersen* igra u pariškom predgrađu (u sklopu Jesenjeg festivala, 24. – 27. studenoga 2005., *Maison des arts et de la culture de Créteil*), upućivanje na lokalno nedvojbeno pospješuje identifikaciju gledatelja. S jedne strane nalazi se, dakle, Lepageovo napredno viđenje kategorije identiteta, s druge njegov prilično klasičan stav o odnosu između pozornice i gledališta utemeljen na prepoznavanju i uživljanju gledatelja. Drugim riječima, iako se Lepage bavi pitanjem post-identiteta, proces identifikacije kod njega nije ozbiljnije ugrožen. Možda je ovaj humanist jednostavno preblizak publici da bi je doista očudio.

