

LADA ČALE FELDMAN

# KUĆA LUTAKA, ZMAJEVA, PLESAČA-LETAČA, MORNARA I ODRASLE DJECE

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORUA

NOVE KNJIGE

SEĆANJA

DRAMA

Svaki naknadni, smireni sažetak događaja oko i na prvom Festivalu svjetskog kazališta što nam ga je donijela zagrebačka kulturna jesen dopijeva u one znane nam nemoguće, a ipak tako uobičajene hrvatske »prilike«, u kojima se valja opredjeljivati za i protiv u već ionako uzavrelim polemikama, premda uloži tih okršaja i argumenti kojima se barata pripadaju posve različitim okvirima i razinama diskusije, od kojih se estetička pitanja doimaju posljednjom brigom. Koliko je festival koštao? Jesmo li se naužili proizvoda koji su vrijedni cijene što je za njih plaćena? Je li se novac mogao korisnije utrošiti, recimo, u domaću kazališnu proizvodnju, posebice nove, mlade, beskućničke snage? Ako smo provincija, može li tu činjenicu izliječiti jednotjedna injekcija "glavnostrujnih", potvrđenih veličina ili pak novotatarskih iskliznuća? Je li bolje organizirati redovita, pojedinačna gostovanja? Ima li festival uopće ikakav zajednički nazivnik? Je li reprezentativan za europske kazališne aktualije? Što je uopće mjera reprezentativnosti u sredini koja je navodno do te mjere močvarna ili pak suho tlo da o tome izgleda i nema baš neko pravo obaviješteno suditi? Tko ili što bi morao poslužiti kao mjera procjene festivalskog učinka – kritika, broj prodanih karata, profil publike?

Festival svjetskog kazališta, Zagreb 2003.

Vjerujući da kritičar nije nužno kulturno-politički arbitar, nego puki *primus inter pares* u (ovaj put dupkom punom) kazališnom gledalištu koji se od tih *pares* razlikuje samo po tome što mu je dopušteno glasno, pa onda nužno i odgovorno pričati o svojim osobnim doživljajima u granicama vlastite izobrazbe i senzibiliteta, gorespomenuta ću pitanja ostaviti svima koji su vični načelnoj ekspertizi iz ptičje perspektive, unaprijed rado priznajući da se nemam pravo distancirati od zagrebačke žabokrečine, pa da mi ni vizura vjerojatno onda nije ništa bolja: spremna sam udivljeno prihvatiti svaki poklon koji mi se podari, pa tako i Festival svjetskog kazališta, a da ne čepkam po džepovima, jer mi se čini da mogu predvidjeti kamo to može odvesti – onom zamornom, ritualnom: "Vi ste trošili na *Osmana*, ne, vi ste trošili na *Velikog meštra*, ma vama je još do Dubrovačkih ljetnih igara, a vi biste radije Eurokaz, ne, vi... baš na protiv, vi..."

Neizbježan paradoks toga mojega spremnog kompromisnog udivljenja ovaj se put, međutim, brzo pokazao: entuzijizam se zadržao na samome početku festivalskog tjedna, nakon odgledane Ibsenove *Nore* u Ostermeierovoj režiji, izvanrednog podsjetnika na dramaturške pragove, ali i pokopane ideale onoga čime je

Henrik Ibsen, *Nora*, režija Thomas Ostermeier



kazalište zakoraknulo u moderno doba, pa stoga neobično prikladnog početka festivalskog tjedna, početka kojemu se još ovom prilikom vrijedno vratiti. No nakon toga slijedio je blag, ali nezaustavljiv pad – nije me zahvatilo izgleda prilično rašireno oduševljenje Lepageovom egzotičnom i melodramatičnom slikovnicom, rastegnutom po recepturi miljama udaljenoj od onoga što će još Szondi najaviti kao razgradbenu “epizaciju” dramskoga predloška. Umjesto povijesne “freske”, gusto premazane preko doskora izduljenih lica dviju isprva nasmijsanih djevojčica, ukazalo nam se puno izvrsnih glumačkih, pa čak i pjevačkih prilika za ganutljivost i progutane suze nad stereotipikom i topikom obiteljskih saga, da ne kažem soap-opera – zabranjenim ljubavima, retardiranom djecom i smrtnim bolestima “malih, običnih ljudi” shrvanih sebi nepoznatljivim egzistencijalnim i političkim utezima: kako je lako biti tronut nad tisućama kilometara udaljenim međukulturnim nerazumijevanjem, atomskom bombom i kineskom komunističkom retorikom! Trilogiju je režiralo i odglumilo bogato iskustvo i sluh za spektakularnost, ritam i izmjene fokusa, a najdojmljivijima su mi ostali onirički akcenti iz prvoga dijela, dok se još mnogo toga slutilo, ali za svaki novi povratak u dvoranu nakon nove stanke valjalo je pružiti nešto više kazališnih obećanja negoli je obećanje “raspleta priče” i dodatnih prilika da se eto divimo kako svaki od osam glumaca umije odglumiti više uloga (!) – uz, dakako, adekvatnu periku, naočale i odjeću. Iz letargije zbog okusa tog šareno zamotanog i slatkasto ljepiljivog bombona nije me uspjelo izvući ništa što je slijedilo, pa čak ni kratki predah u filmskoj postaji festivala, redateljice Laure Betti i njezina divnog, poniznog, pametnog, smjelog, karizmatičnog, elokventnog, dirljivog, inspirativnog Pasolinija.

Festival je, naime, krenuo poetičkim i društveno-kritičkim putovima koji su se možda svojedobno pružali iz raskriljene lutkine kuće, ali kao da ih je Ostermeier već na početku festivala uspješno zatro u korijenu. Lepage je pošao putom narativnih proširenja, usporednih radnji, ubrzanja, retardacije i adicije, te “indeksa, ikona i simbola” interkulturalnih križanja, apelirajući za mir u svijetu, Nadj se otisnuo u snoviti estetizam likovne čistoće i nadrealističkih dosjetki, putem, dakle, svojevrсна osamostaljivanja vizualnih elemenata, pa čak i osebusne negacije kazališne stvarnosti, prvenstveno ljudskog tijela, Nekrošius rudimentarnim krajolikom od-

raslo-dječjega glumačkog kolektivizma i asocijativnog razigravanja, napose izričita, voljna sudara nagomilanog prirodnjačkog rekvizitarija s posve dramaturški neprikladnim materijalom ruralnoj idili posvećene nacionalne poeme, a Latella putovima “skandaloznosti” (homo-)erotske politike i poetike te klasicističko-modernističke recitativne patetike, unutar koje je kolebanje između eksplicitnih i tek naznačenih prizora erotskih susreta bila najmanja stavka nevještih, “nečistih” ili naprosto nesukladnih mjesta u režiji (što, molim vas, rade Janis Joplin i *Summertime* u homoseksualnom kabaretskom striptizu ubačenom u Genetteov *Querelle?*), kompenzirane međutim onime što se voli nazivati izvođačkom “energijom” – trčanjem, akrobatikom, glasnim zbornim skandiranjem (i, mora se priznati, neodoljivom hibridnom umiljatošću glumca Marca Caccirole, koji je srećom spasio ne toliko manjkav broj koliko slabost izvedbe ženskih rola).

Nešto me ipak ozbiljno zabrinulo u konstataciji da mi je Ostermeierova verzija *Nore* predstavljala intelektualno i emocionalno najpoticajnije gledateljski doživljaj – da su i Lepageovi snoviti zmajevi i Nadjevi plesači u zraku i Nekrošiusova cupkava, nijemom mimikom uposlana djeca i Latellini fantazmatski mornari i lučki radnici, čak i kad su mijenjali kutove recepcije, postavljajući se posred prostora što su ga, smješteni sučelice, s njima dijelili gledatelji, pa čak i kad su se žarko trsili da gledatelje upletu u predstavu pozivajući pojedine na ples, ostali zapravo zabrtvljeni u granicama lutkine kuće, te da se prema činjenici te granice jedini iole dosljedno postavio redatelj njezine matične postojbine, ne uzimajući je kao zgotovljenu danost zbog koje više nije vrijedno trošiti previše (meta)teatarske energije. Zašto jedino on?

Prije svega, jedino Ostermeier nije mnogo uložio u svježinu “sadržaja”: postaviti Ibsena, osobito baš spomenuto djelo, na tzv. iluzionističku pozornicu, čin je toliko ortodokсно oslonjen o kolektivno građansko obrazovno, estetičko i življeno iskustvo da upravo – i to ponovno, nakon lijepih stotinu godina – graniči s herezom. Drugo, navodni provokativno izmijenjen “rasplet” – Norino ubojstvo muža, koje je moralo parirati katkad čak i naknadno cenzuriranoj nepojmljivosti pripisanog joj nemajčinstva – tako je nametljivo trčao kao propagandna udica ispred same izvedbe da se na nju mogao navući samo još kakav tromi kazališni medvjed koji je

Henrik Ibsen, *Nora*, režija Thomas Ostermeier



prespavao čitavo kazališno, a i filmsko dvadeseto stoljeće. Treće, predstava se ne diči ikakvim osobitim na znanje i ravnanje stavljenim društveno-kritičkim "prodom" u zapravo već do besvijesti izbrždane i preorane predjele politički provokativnih, a zapravo "korektnih" tema kao što su međukulturno razumijevanje i nepoćudni seksualni odabiri. Pred nama je dobro poznati uhranjeni heteroseksualni brak, za koji već davno nikoga iz teorijsko-kritičke, a tako ni umjetničke, bilo glavne ili sporedne struje, ionako uopće više nije briga. Da je sluškinja crnoputa strankinja, dolutala trbuhom za kruhom, a najbliži kućni prijatelj homoseksualac nezgodno zaražen AIDS-om, ovdje su puke nepraktične okolnosti koje se cinično podrazumijevaju, prešućuju i – zaobilaze, premda povremeno opstruiraju komunikaciju ili ostavljaju mrlje na tepihu.

Nema tu ni osobitih performativnih šokova: stroboskop kao svjetlosni efekt, da i ne spominjemo pad u akvarij, smiješne su posudenice iz diskača i krimiča. Isto vrijedi i za igru na kartu erotizma, kojemu je skala, čini mi se, *namjerno* prilično škrta, s dva oprečna vretenasta lika Barbike i Lare Croft, koje teško da mogu podjariti ikakav proboj onkraj opne kojom se ispomaže suvremeni iscrpljeni repertoar imaginacije seksualne želje. Ne, u Ostermeiera je zapravo dominirala sušta ogoljenost jasno osvijetljene pozornice sa svojom oglednom luksuznom scenografijom, očito htijući oteti publici – toj, kako se Goran Sergej Pristaš u svojoj invektivni protiv festivala na radijskom forumu o njoj izrazio, "lumpenburžuaziji" – svaki kulturno-konzumeristički alibi za sretan povratak u svoje vlastite scenografske rajeve, tamo gdje se pompozno raspravlja o navodnom proširenju gledateljskih obzora novim paketom dotad neslučenih kazališnih atrakcija, izazovnih tema i "zanimljivih rješenja".

Kao što je poznato, Ibsenova *Nora* zadugo je bila skandaloznim nagovještajem ne samo društvenoga reformizma, posebice feminističkoga emancipacionizma, nego i vjesnikom tzv. psihološkoga, ako ne i psihoanalitički informiranog kazališta, povodom kojega se ipak relativno malo računa vodilo o kontekstu tovrzne psihologije: specifičnoj konfiguraciji institucije braka u drugoj polovini 19. stoljeća, (Krogstadovom) bespoštednom arivizmu, (Norinoj) pseudodokoličarskoj slasti i lasti, ucjeni (Kristinine) radne snage i makinacijama stečenu (Torvaldovu) novcu. Osim toga, djelo se često,

a zapravo s nepravom tretiralo kao idealan dramaturški kondenzat životnog isječka bez metapoetičkih implikacija s obzirom na prethodne mu uzuse plačljive melodramatike, kao nesvjesne popularne obrasce kućne sreće za koje se uvriježno tvrdi da napučuju žensku maštu, s famoznim "čudom" što će u liku požrtvovnog ljubavnika – doktora Ranka, a možda i samog Helmera – ili trenutnog pokajanja kobnog spletkara, iznenada ugroženu heroininu nevinost osloboditi podlih smicalica. Spoznaja koja junakinji pristiže na kraju ne tiče se Helmerova pravog moralnog lika koliko cijele te posuđene komparserije u kojoj i "sretan kraj" – Helmerov oprost, koji uostalom stiže, jednako koliko i Krogstadova rehabilitacija – može biti samo dio istog egzistencijalnog, ali i imaginacijskog falsifikata, koji Nora odbacuje kao preživjelu *poetičku* pratež, teatar lutkine kuće kojemu se hoće zraka.

Imamo li to na umu, Ostermeier je otišao okrutno daleko u svojem vještom "otklonjenom poštivanju", to jest zaobilaznom povratku Ibsenovoju incizivnosti i (sada samo povremeno zarotiranoj) teatarskoj oskudnosti konvencije "četvrtog zida". Kada čitavu priču presvlači u moderne kostime, nije mu na umu obnoviti zapretanu "vječnost" zaboravljenih Ibsenovih "istina", nego upravo istaknuti regresivni rad povijesti sve to reduciranijeg mentaliteta vezanog uz zgrtanje novca i komfora u odnosu na progresiju kazalištarskih iluzija o buđenju društvene svijesti i popratnim, do besvijesti preinačivim prikazbenim modalitetima. Ne zanima ga "psihologija" suvremenog čovjeka, muškarca ili žene, koja se u svih likova istanjila do svoje manifestacije u obliku eksterioriziranog učinka, hipertrofiranoj tjelesnog simptoma – neurotskog tika, opsesivnih radnji, trzaja, praznog pogleda, grotesknog kričanja, glavinjanja niz stube, povraćanja – nego upravo klizna vrata, katovi kuće, prozirne garderobe, razvedene police, golemi akvariji s rijetkim ribama, jaki zvučnici, daljinski upravljači, mobiteli, meka, svijetla, elegantna, a praktična odjeća, vesele i nemušte crne služavke, gadljiva zaraznost "kuge 20. stoljeća" i grčevita borba za unosno radno mjesto u koje Ibsenov predložak tako savršeno glatko klizi da nas od tog anakronizma može samo podići jeza. Dramaturški poentirano otkriće da se Nora godinama revno odicala, kako bi noćnim radom nadoknadila svotu stečenu krivotvorenim potpisom, ovdje se pretvorilo u priznanje golema, suvišnog utroška energije rasute za stalnu, za-



huktalu nadogradnju veličanstvena kućnog i odjevnog sjajila, pogodnog za gutanje najnovijim, digitalnim fotoaparatom, s djecom ili bez nje unutar okvira te neutajive fiksacije svojega cilja, utroška koji Nora više krije od same sebe negoli velikodušno prešućuje negda oboljelom mužu: rad ovdje ne emancipira, nego dodatno zasužnjuje, kako i priliči Marxovoj prognozi.

U tom zatvoru koji nadilazi uske granice kućanstva, jer je zapravo omeđen mekim totalitarnim režimom reklamne i uopće masmedijske slike, koja golemim benetonskim osmijesima Norine i Helmerove djece prekriva zadak scenografske "kućice u cvijeću" i koja impregnira čak i navodni *quality time* Norine *oružane* igre s djecom, doista nema šanse za "čudo" sretnog kraja, čak ni u završnom otvorenom razračunavanju Nore i Helmera, jer i ono previše sliči napucima o strategiji razgovora iz *self-help* literature, baš kao što i pražnjenje spremnika predstavlja infantilnu mimezu "emancipiranog" ponašanja Lare Croft, a izlazak iz kuće ne može bez repetitiv-

nog napjeva Annie Lennox *I don't love you anymore*. Kakvu će to "autentičnu sebe" po prekoračenju svojega praga naći unezvijerena kazališna Nora? Je li joj obećano 20. stoljeće u tome smislu ponudilo išta što nije podleglo zakonima kapitala, od materijalnog do simboličkog, uključujući tu, dakle, i feminizam? Sudeći po ostalim predstavama na festivalu, sve su šanse da je Nori preostalo samo preurediti lutkinu kuću: u njoj će i dalje udobno živjeti melodramski obrasci obećane utjehe od povijesnih katastrofa na kakvu budućem "privatnom planu" (Lepage), snene bestežinske vizualne ugođe (Nadj), zazivi patrijarhalnih korijena (Nekrošius) i (homo i hetero)seksualnost kao reprodukcija znanog fetišističkog teatra kožnatih čizama, mrežastih čarapa, transvestitskih i sado-mazo inverzija što srazuju orgazam i smrt (Latella). Ostermeier je možda cinični retrogardist, ali u ovom se kontekstu pokazao gotovo kao prorok. Je li pak taj kontekst nužno i jedini moguć, pitanje je koje za sada valja odložiti do sljedeće festivalske prilike.



Henrik Ibsen, *Nora*, režija Thomas Ostermeier