

Lepageova (pri)povijest u scenskom tekstu 887*

This is a completely different way of approaching the subject matter, which has pretty much become kind of taboo. It doesn't make for very elegant dinner conversation, if you go to Toronto and start talking about Quebec separatism in the '60s. But the show allows that: there's something in it that's a more human experience and a more common experience.

Robert Lepage¹

ROBERT LEPAGE ILI PARADOKS O SCENSKOM ČAROBNJAKU (UVOD)

Bit scenskih umjetnosti, primijetio je Peter Brook, treba tražiti u krajnostima – u stapanju suprotnosti – tako da je sve kontemplativno u sferi duha (propitivanja vremena i svijesti, rituala ljubavi i smrti) neminovno praćeno i grubom materijalnom stranom života i postojanja jer teatar je želudac u kojem se hrana razgrađuje i naposljetku svodi na “izmet i snove” (Brook 1992: 84). Suprotnosti se snažno isprepleću i uzajamno privlače u kreativnom radu Roberta Lepagea (1957), kanadskoga glumca, redatelja, pisca, sineasta koji sebe doživljava kao multidisciplinarnog umjetnika (cf. Soloski 2017b), a u domovini ga mnogi proglašavaju najvećim kojega je Québec ikada imao (Thibaud 2005: 71). Njegovi odabiri nerijetko su u znaku paradoksa, kao da neprestano proturječi samome sebi i u tome pronalazi svoj životni i umjetnički credo. I to od samog odabira profesije koja je prerasla u poziv: iako je bio introvertan i sramežljiv, odlučio se baviti glumom. A nakon završenog konzervatorija, iako nije bio nadaren za interpretacije velikih klasičnih uloga, nije ni potonuo u osrednjost, ni odustao od kazališta, nego je osmislio

svoje. Naime, nesposobnost izvođenja dramskih prizora u maniri psihološkog realizma kako su to zahtijevale metode glumačkog školovanja i repertoarsko kazalište nije mu bila zapreka nego poticaj da se promijeni, okrene improvizaciji, pomiješa stilove, uporabi suvremene tehnologije, ukratko preobrazi kazališnu scenu u multimedijalni izvedbeni događaj (Dundjerović 2009: 9). Lepage se u proizvodnji iluzija, katkad poput cirkuskog mađioničara, katkad poput majstora za specijalne efekte, oslanja na moć evociranja, drugim riječima, u njegovu umjetničkom sustavu naglasak je više na impresiji, a ne toliko na ideji (Fouquet 2005: 21), što znači da kreativnu energiju usmjerava da bi pomicao (i brisao) usvojene obrasce mišljenja koji počivaju na načelu ispravnog zaključivanja, zbog čega Lepage neprestano zbunjuje.

Tako je, unatoč golemoj međunarodnoj reputaciji i neprestanim gostovanjima na pozornicama diljem svijeta svoj istraživački laboratorij (La Caserne) smjestio 1997. u rodnom gradu Québecu, ne samo daleko od svjetskih kulturnih metropola nego i kanadske, Montréala, poručujući time da se najglasnije govori iz tišine, da je središte najsvjetlije na rubu. Upravo je taj rubni položaj omogućio Québecu, inače najstarijem gradu u Sjevernoj Americi, da postane povlašteno mjesto za nove umjetničke oblike i prakse koje se ne trude oponašati repertoarsko institucionalno kazalište, nego se više odlučuju na hrabro, provokativno istraživanje (Lafon 1998: 82) jer, kako i sam Lepage ističe, upravo nedostatak kazališne tradicije zbog kulturne prevlasti Montréala velika je prednost grada Québeca u kojem se bez opterećenja može graditi neko novo izvedbeno iskustvo (Borello 1994: 86). No u Lepagea je to spoznaji prethodilo vrijeme naukovanja, upoznavanja drugih kazališnih praksi pomoću kojih je kao mlad glumac i redatelj razvijao svoje viđenje scenske igre, najprije u Montréalu, a zatim uglavnom na europskim pozornicama. La Caserne djeluje poput zaštićenog intimnog prostora, maternice u kojoj raste budući veliki spektakl, mjesto međusobnog nadopunjavanja umjetnika i majstora raznih profila, mjesto za promišljanje, gotovo sveto, mjesto aktivne mirnoće u kojoj se priprema velik prodor u svijet. I ne čudi zato što se njegovi sunarodnjaci s ponosom pitaju: “Tko bi pomislio da je ‘mali dečko iz Québeca’ i filozof?” (Lafon 1998: 82).

* Ovaj rad nastao je djelomice na temelju mogeg izlaganja “Use of Memory in Robert Lepage’s 887” održanog na 43. godišnjoj konferenciji Britanskog udruženja za kanadske studije (BACS) 21. travnja 2018. na Londonskom sveučilištu.

¹ Robert Lepage, u intervjuu povodom izvedbe komada 887 u Vancouveru (Varty 2016): “Ovo je posve različit pristup ovom pitanju, koje je postalo popriličan tabu. Ne bi pridonijelo nekom elegantnom razgovoru za večerom, ako ste u Torontu i počnete govoriti o kvebečkom separatizmu iz 1960-ih. No ova predstava to dopušta: ima nešto u njoj što upućuje više na općenito ljudsko i više na zajedničko iskustvo” (prijevod ovog i drugih citata u tekstu: MP).

Ipak, unatoč potpunoj predanosti eksperimen- tiranju i scenskim inovacijama, osobito tehnološke naravi, unatoč zanosu studentskih družina što ga Lepage brižno njeguje unutar svog istraživačkog umjetničkog tima, izvedbe njihovih djela ovise o jakoj međunarodnoj koproducentskoj potpori, pokoravaju se intenzivnom ritmu gostovanja i sudjelovanja na festivalima pred međunarodnim gledalištem. Kontrasti (zatvoreno/otvoreno, intimno/javno, vidljivo/nevidljivo...) uočljivi u njegovu kombiniranju laboratorijskog rada i međunarodnog scenskog prostora, ali i u umjetničkom rukopisu, scenskom pismu, nadopunjuju se u Lepageovu djelu koje se zbog svoje kompleksnosti doima heterogeno i zasićeno pa Ludovic Fouquet uspoređuje taj umjetnički stil s baroknim (Fouquet 2005: 296). A barokna virtuoznost² ogleda se osobito u korištenju multimedijalnih sredstava koja su, kako napominje Patrice Pavis, uvijek u službi pripovijedanja, upotrijebljena kao glazba u filmu, posve asimilirana u izvedbenom činu tako da se upotunjuju s izvođačima, njihovim tjelesnim izričajem i ostalim elementima predstave (Pavis 2007: 143, 207), ukazujući na to da stroj ne mora biti simbol otuđenja nego integralni dio suvremenog života i umjetnosti. Stoga se Lepageova poetika može sažeti metaforom istaknutom u nazivu njegove družine – *Ex Machina*³.

Premda fragmentarni isprekidani ritam i heterogeni, odnosno hibridni karakter njihovih ostvarenja mogu možda odviše lako upućivati na prikaze izmrvljenosti našeg postojanja, svojim multidisciplinarnim pristupom, zahtjevnim tehničkim inovacijama i iznimnom kreativnošću kolektivnog izraza, u Lepageovoj radionici La Caserne ostvaruju se izvedbe osebujnog izraza namijenjene i razumljive gledateljima cijeloga svijeta. Okretanjem drugim kulturama – kineskoj (*La Trilogie des dragons*, 1985, 2003), japanskoj (*Les Sept Branches de la rivière Ota*, 1994), talijanskoj renesansi (*Vinci*, 1986) – ali i drugim svjetovima: svijetu bajki (*Projet Andersen*, 2005) ili svijetu halucinacija i ekstaze (*Les Aiguilles et l'Opium*, 1991, 2013) da bi u tim dodirima prepoznao neko univerzalno svojstvo zahvaljujući kojem se pojedinačno može zrcaliti u općem, Lepage neprestano zapravo govori o sebi i/ili o kvebečkoj svakodnevic⁴, upu-

ćujući na činjenicu da je veliko uvijek sadržano u malom⁵. Konceptiji univerzalnog doprinosi i scenski jezik koji ruši jezične barijere⁶ jer se temelji na vizualnom, na pokretu, glazbi, filmu. Takvo multidisciplinarno scensko pismo ujedno je i interkulturalno i internacionalno, neomeđeno je, fluidno i, unatoč činjenici da nastaje intuitivno, spontano i subjektivno je obojeno, ostvaruje se u procesu grupnog stvaralaštva, tako da i sam Lepage kad govori o svom radu upotrebljava prvo lice množine – *mi* (Dundjerović 2009: 26) bez obzira na to je li riječ o solo izvedbama ili velikim spektaklima koji traju satima.

Pa ipak, unatoč svemu navedenom, malo je studija i analitičkih radova o jednoj od najvećih ličnosti suvremenog postdramskog kazališta i njegovu opusu u koji, osim predstava osmišljenih u laboratoriju La Caserne, treba ubrojiti i brojna gostovanja u institucionalnim kazališnim i opernim kućama diljem svijeta, režije rock koncerata, autorskih igranih filmova te suradnju s družinom Cirque du Soleil⁷. Glavni razlog zacijelo valja tražiti u naravi Lepageovih ostvarenja koja nikada nisu dovršena, ostvaruju se, mijenjaju i nadograđuju tijekom turneja, a njihov umjetnički izraz nastaje kao eklektički spoj raznih medija i izvedbenih praksi. Osim toga, to je djelo u nastajanju, ono je proces a ne finalni proizvod⁸ pa se

2018. naišao na oštre reakcije i zabrane prikazivanja predstava *Slav* (o ropstvu) i *Kanata* (o povijesti Kanade) zbog protesta crnačkog i autohtonog stanovništva koji su se našli pogođeni zbog toga što među glumcima nisu bili zastupljeni predstavnici njihovih etničkih skupina. Naposljetku se Lepage ispričao, preradio *Slav* te se od siječnja 2019. prikazuje u Kanadi, a *Kanata* je (koju Lepage potpisuje samo kao redatelj) pod nazivom *Epizoda 1: Kontroverza* Ariane Mnouchkine te je prikazana na Pariškom jesenskom festivalu, a od prosinca 2018. na repertoaru je u pariškoj Cartoucherie. Primjer je to koji govori kako je u kazalištu cenzura neuništiva.

⁵ Lepage je bio fasciniran neumornim istraživačkim duhom u švedskom Dramatenu, duhom koji trajno odražava polet glumačkih škola i utjelovljuje se u malim dvoranama pred malobrojnom publikom (Borello 1994: 84).

⁶ Lepage je odrastao u bilingvalnom ozračju svoje obitelji, svojevrsnom savršenom kanadskom modelu: frankofonski roditelji koji su zbog radne službe savršeno vladali engleskim jezikom (otac je služio u Kraljevskoj mornarici, a majka mu je neko vrijeme živjela u Engleskoj) usvajaju dvoje anglofonske djece koje odgajaju u skladu s njihovom tradicijom, tako da su Robert Lepage i njegova sestra išli u francusku školu, a njihova polubraća u englesku. No taj model nije ni izdaleka čest, jer broj frankofonskih govornika u Kanadi se smanjuje pa je kultura na tom jeziku nužno ograničena na uski krug konzumenata.

⁷ Cf. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/robert-lepage>.

⁸ Tim više iznenađuju reakcije na prva prikazivanja predstave *Slav* koja je i prije nego što se uspjela razviti u uvjetno rečeno konačnu verziju dočekana na nož (cf. bilješka br. 5). No negodovanje predstavnika etničkih manjina začuđuje i stoga što je bit Lepageove poetike bavljenje interkulturalnim razmjenama te je uvijek, baveći se drugima i onim drugim, kombinirao osobne i kolektivne vizure, iznosio više pogleda na neku temu ili fenomen, što je nužno za povezivanje i suočavanje raznih i različitih kultura (Dundjerović 2009: 32).

² Kako se barok kao stilski pravac nije posve udomaćio u Francuskoj, dugo smatranoj rasadnikom utjecaja posebno na frankofone umjetnike u drugim zemljama, možda se i ovim stilskim odabirom Lepage htio na neki način odvojiti od prvih osvajača i graditelja Québeca i Kanade općenito, te pokazati različitost i osebujnost sjevernoameričke kulture na kojoj toliko inzistira (Fricker 2005: 128).

³ Cf. <https://lacaserne.net>.

⁴ Osvrćući se na svoj projekt o Hiroshimi (*Les Sept Branches de la rivière Ota*) Lepage je rekao: "Govorimo naposljetku o povijesti Québecana... Osim što je kontekst japanski, čime se sve mijenja" (Borello 1994: 85). Riječ je dakako o osobnom viđenju drugog svijeta i načinu na koji se to drugo ne samo vidi, nego i odražava u kvebečkom kontekstu. No kad je jednom odlučio izravno progovoriti o vlastitom svijetu i vlastitoj kulturi, Lepage je tijekom

tek nakon višegodišnjeg brušenja na brojnim izvedbama predstava primiče svom uvjetno rečeno konačnom obliku, a pojedine etape mogu se doživjeti kao otvorene probe, čime se još više ističe ionako efemerni karakter izvedbenih umjetnosti. No za razliku od Petera Brooka koji je s olakšanjem zaključio da je dobro što njihova umjetnost ne traje jer tako barem neće opteretiti muzeje, ali da zato prihvatiti tu činjenicu znači uvijek moći početi ni iz čega (Brook 1992: 84), Lepage, s dozom autoironije i ne bez samodopadnosti, u predstavi 887 iz 2015. ogorčeno reagira na unaprijed pripremljen, izrazito štur osvrt na umjetnikovu karijeru, oblik nekrologa popularno zvanog “hladno meso”, kakve njegov prijatelj novinar pohranjuje o poznatim ličnostima u slučaju iznenadne smrti.

Bonjour Fred, c'est Robert à l'appareil. Je sais qu'il n'y a pas beaucoup d'espace sur ton répondeur pour te laisser de longs messages mais c'est quand même pas mal plus de temps que ce que vous avez pris pour résumer ma carrière (...) trente-cinq ans de métier dans le théâtre, ça ne veut rien dire, ça? Est-ce que c'est parce que ça a jamais été enregistré sur un support électronique ou numérique que ça a jamais existé? (Lepage 2016: 91)⁹

Jedan je to od niza fragmenata koje Lepage slaže u kolažnu kompoziciju djela 887 promišljajući o smislu natpisa na automobilskim registracijskim tablicama: “*Québec, je me souviens*” (“Québec, sjećam se”); da bi se naposljetku zapitao čega se zapravo sjeća: “*Je me souviens de quoi au juste?!*” (Lepage 2016: 102).

U ovom radu riječ je o tome kako Lepage pokreće mehanizam sjećanja i kako prvi put otvoreno pripovijeda svoju osobnu i nacionalnu (pri)povijest na temelju vlastitih reminiscencija (djetinjstvo u obiteljskom domu u zgradi na Murray aveniji br. 887 u gradu Québecu) te odraza kolektivnog pamćenja (revolucionarne 1960-te) da bi izgradio krhku zgradu uspomena koja se kao kazališni rekvizit neprestano mijenja i preobražava na pozornici na kojoj je konstantno prisutan Lepage, ali čas kao dječak čas kao slavni umjetnik, upućujući time ne samo na supostojanje više prostorno-vremenskih planova nego i na pojam preobrazbe, tog vitalnog procesa, kako u kazalištu, tako i u životu.

⁹ “Dobar dan Fred, Robert je. Znam da nema puno prostora na tvojoj sekretarici za duge poruke, ali ipak je to duža minutaža nego što ste je vi odredili da biste saželi moju karijeru (...) trideset pet godina rada u kazalištu, zar to nije ništa, ha? Ako nešto nije elektronički ili digitalni zapis, znači da sve to uopće nije ni postojalo?”

Prije početka predstave, koju je osmislio, režirao i izvodi Robert Lepage uz pomoć svoje družine *Ex Machina*, na praznoj pozornici, umjetnik jednostavno odjeven u odijelo obraća se publici u osvjetljenoj dvorani¹⁰, moli ih da ugase mobilne uređaje, upozorava na trajanje predstave (dva sata bez stanke) i objašnjava kako je došlo do nastanka ovog djela o sjećanju. Naime, povodom obilježavanja četrdesete godišnjice Noći poezije¹¹ kulturnog događaja koji je prema Lepageovu sudu vjerojatno imao najviše utjecaja na buđenje društvene i političke svijesti u Québecu tijekom 1960-ih i 1970-ih (Lepage 2016: 18) najpoznatiji scenski umjetnik Québeca pozvan je recitirati pjesmu *Speak White* Michèle Lalonde u kojoj kvebečka pjesnikinja žestoko progovara o jezičnom pokoravanju (*Speak White* je pogrdni izraz izvorno osmišljen u doba američkog robovlasničkog sustava koji su preuzeli anglofonski Kanađani da bi vrijeđali sve one koji na javnim mjestima nisu govorili engleski jezik), ali je to glas i općenito protiv opresije nad manjinskim stanovništvom. No doajen kvebečkog teatra nije mogao zapamtiti stihove, što je pripisivao umoru, intelektualnoj lijenosti ili jednostavno zubi godina. Igrajući se na pozornici pametnim mobitelom zaključuje da više ništa ne mora pamtiti jer sva je memorija pohranjena u tom aparatu. Kako bi poboljšao pamćenje, poslužio se starom mnemoničkom tehnikom zvanom palača sjećanja kojom se mozak potiče da poveže podatke s određenim lokacijama ili okruženjima u koje se ostavljaju dijelovi teksta koje treba zapamtiti. Učinilo mu se da bi njegova idealna palača bila stambena zgrada na broju 887 u kojoj je proveo djetinjstvo tijekom 1960-ih, u razdoblju koje odgovara početku Tihe revolucije do listopadne krize 1970. u Québecu. Jednostavnom rotacijom ekran na dnu pozornice koji je predstavljao displej njegova mobitela pretvara se u čarobnu kutiju, poput lutkine kuće, na kojoj su svi prozori zapravo minijturni ekrani pomoću kojih će se osvjetljivati i pokretati

¹⁰ Rad je nastao na temelju mog osobnog dojma gledatelja predstave u rujnu 2015. u Parizu – svjetske premijere na francuskom jeziku – ali kako i sam Lepage u ovom djelu to lijepo prikazuje, pamćenje je krhko i subjektivno, tako da ću se u analizi oslanjati na pisani trag (Lepage 2016). Za razliku od dramskog djela koje je poput partiture i koje tek treba ostvariti scenski oblik, zapis scenskog pisma nastaje nakon niza izvedaba i predstavlja završnu fazu ostvarenja koja se i dalje obogaćuje novim improvizacijama pa taj zapis u konačnici predstavlja samo jednu verziju uprizorenja. Na taj način didaskalije u tradicionalnom smislu kao upute glumcima i redatelju postaju opis zbivanja na pozornici.

¹¹ Pred oko četiri tisuće gledatelja, 27. 3. 1970. u teatru Gesù u Montréalu predstavilo se pedesetak pjesnika pretvorivši taj događaj u najveće slavljе francuske pjesničke riječi u Québecu. Kulturni kulturni događaj, svojevrsni *happening*, u vremenu borbe za neovisnost Québeca, o kojem su sineasti Jean-Claude Labrecque i Jean-Pierre Masse snimili dokumentarni film prikazan 1971. Može ga se pogledati na internetskoj stranici: https://www.onf.ca/film/nuit_de_la_poesie_27_mars_1970/.

unutrašnjost stanova, a sama kutija poput Rubikove kocke nudi i niz drugih kombinacija i vremenskih planova. Njezinim okretanjem pokreće se mehanizam sjećanja i scensko žongliranje vremenom i prostorom koje na pozornicu dovodi djeliće minula života u procesu učenja pjesme napamet, čime se sve više jača pamćenje da bi na kraju Robert Lepage snažno i besprijeckorno pred publikom recitirao *Speak White*.

Predstava je imala svjetsku premijeru na engleskom jeziku u srpnju 2015. u Torontu u okviru festivala Pan Am Games PANAMANIA, a na francuskom u rujnu iste godine u Parizu i od tada se neprestano prikazuje na festivalima i posebnim gostovanjima diljem svijeta¹².

Kritika je u Kanadi, i to podjednako anglofonska i frankofonska, kao i na svim gostovanjima, osobito francuska, britanska i američka, oduševljeno prihvatila jednu od Lepageovih najboljih predstava (Vigeant 2016) u kojoj on temu sjećanja obrađuje u multimedijskom remek-djelu (Cottrill 2017) što ga neki tumače i kao novo autorovo umjetničko rođenje (Couture 2016), a nakon prikazivanja na Edinburškom festivalu 2015. kazališna kritičarka *Guardiana* kratko je svoj dojam sažela pridjevima “dirljivo, osobno i snažno” (Brennan 2015), dok je za njezinu kolegicu to bio “pravi vizualni užitak” (Gardner 2015). Iako su pohvale uglavnom upućene autoru i izvođaču, Robertu Lepageu, zapaženo je i to da je tehnička genijalnost družine *Ex Machina* nedvojbeno glavni adut ovog djela (Cottrill 2017). Promatrajući 887 u kontekstu Lepageova opusa kritičari pak uočavaju veliki zaokret, autorov povratak kući (Soloski 2017a) odnosno izvorima (Lacroix 2016), što je diskutabilno, odnosno tiče se samo izravnog upućivanja na autobiografske elemente (djetinjstvo, Québec) koji se, kako ističe i sam Lepage, u ovoj autofikciji reorganiziraju (Soloski 2017b). Valja naglasiti da je povezivanje osobne pripovijesti i nacionalne povijesti, bavljenje malom i velikom poviješću, kao što to čini Georges Perec u romanu *Sjećam se (Je me souviens, 1978)* Lepage već problematizirao u solo izvedbi *Skrivena strana mjeseca (La Face cachée de la Lune, 2000)* u kojoj pripovijest o dva sukobljena brata progovara istodobno i o američko-ruskom suparništvu u osvajanju svemira ali, kako ističe kritičar britanskog *Independenta*, iako to djelo ima izraženiji metaforički karakter, 887 snažnije progovara o političkom gnjevu (Taylor 2017), najosobnije je, ali i najkritičnije prema

vlastitom narodu (Rioux 2015). Istražujući temu sjećanja, pamćenja i zaborava, Lepage kreće od vlastite nesposobnosti memoriranja, ali i krhkog postojanja kazališnog čina koji počiva na sjećanju da bi preko motiva demencije od koje je patila njegova baka dopro do službenog gesla “*Je me souviens*”¹³ koje se pretvorilo u puku frazu kojoj značenje Québečani više ne znaju te se čini da je riječ o kolektivnoj amneziji, potpunom zaboravu prošlosti. Za francuski tisak Lepage je izjavio:

(...) iako je o tom još uvijek prisutna veoma živa rasprava, ljudi se ne sjećaju odakle sve to proizlazi. Suverenisti su jer su frankofonski govornici, brane svoj jezik, ali povijesti, toga se ne sjećaju. (*L'Express* 2015)

Unatoč činjenici da je Lepageova predstava natopljena povijesnim događajima i ličnostima usko vezanima uz Québec i njegovu povijest, kritika je posebno hvalila stapanje osobnog i političkog, miješanje ironičnog, komičnog, nostalgичnog i pjesničkog (Bonnay 2016) u kazivanju i prikazivanju koje potiče promišljanja o smislu obitelji, identiteta i kulture što ih gledatelj počinje doživljavati kao vlastita (Oliver). Time se objašnjava veliki uspjeh predstave u raznim dijelovima svijeta i kao najveća odlika ističe Lepageova vještina da iz tako specifičnih osobnih i povijesnih izvora izvuče opće značenje razumljivo međunarodnom gledalištu (Varty 2016), na što i sam autor otvoreno upućuje referirajući se na pjesmu *Speak White*: “*c'est pas juste une réalité québécoise, c'est une réalité universelle*” (Lepage 2016: 34).¹⁴

887: SCENSKO (PRE)OBLIKOVANJE OSOBNE I NACIONALNE (PRI)POVIJESTI

Vjerojatno Lepageovovo ostvarenje ostavlja dojam dosad najpotpunijeg i najboljeg djela zato što je u njemu objedinio elemente svog scenskog, ali i filmskog izraza, koji je Aleksandar Dundjerović sveo na zajednički nazivnik: “poetika sjećanja” (Dundjerović 2003). Ostajući vjeran heterogenom i hibridnom stilu koji karakterizira kombiniranje i miješanje pripovijesti iz raznih kulturnih sredina i geografskih odredišta, jezika, tradicija i izvedbenih praksi što ih vješto ugrađuje u raskošne vizualne i sonorne produkcije nastale zahvaljujući sofisticiranim suvremenim tehnologijama, Lepage je, za razliku od ranijih djela, ovdje sebe izveo na pozornicu kao otvoreno autobiografski subjekt i ponudio njegovu diskurzivnu

¹² Specifičnost ovog umjetnika i njegove družine je u tome što se predstave izvode na gostovanjima u rasponu od nekoliko dana ili tjedana, i to dugi niz godina, a na repertoaru nude desetak ili više komada. Predstavom 887 ostvarili su devet gostovanja 2015, šest 2016, dvanaest 2017, pet 2018. U Kanadi se nakon svjetske premijere u Torontu 2015. najviše prikazivala tijekom 2016, i to u Vancouveru, Ottawi, Montréalu i Québecu (13. IX. – 8. X. 2016), gdje je dakle prvi put igrana godinu dana nakon premijere u Torontu. Cf. https://lacaserne.net/index2.php/tour/show/eight_eight_seven/.

¹³ Natpis koji je dao uklesati ispod grba na glavnom ulazu u kvebečki parlament njegov arhitekt Eugène-Étienne Taché datira iz 1883. a službeno je uveden u opis novoga grba 1939. Na registarskim tablicama je od 1978. Sam Taché nikada nije točno objasnio čega se to treba sjećati, kolonizacije, Nove Francuske, britanske vladavine... Cf. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/quebecs-motto>.

¹⁴ “Nije to baš kvebečka zbilja, to je univerzalna zbilja.”

realizaciju prema načelu asocijativnog povezivanja, u kojoj se tijelo teksta kao dio scenskog ludizma neprestano i brzo miče iz sadašnjosti u prošlost i obrnuto kreirajući priču koja postupno oblikuje scensko-pripovjedni identitet lika (cf. Ricoeur 1990: 175). Premda nesklon izravnoj refleksiji, Lepage se u svojim djelima bavi velikim filozofskim pitanjima (cf. Dunjerović 2003): odakle dolazim (u filmu *Le Confessionnal*); što je istina (u drami i filmu *Le Polygraph*); kamo idem (u filmu *Nô*). U predstavi 887 postavlja, ako ne najvažnije, sigurno najintimnije pitanje: Tko sam ja? Univerzalnost tog pitanja na koje svi tražimo odgovore djelovala je zacijelo na povratnu spregu između djela i gledatelja, ali ne zato što je “mali dečko iz Québeca postao filozof” (cf. *supra*), nego zato što i to pitanje postavlja na sebi svojstven, scenski, intermedijalan način tako da

okom, uhom (pa i drugim tjelesnim osjetilima) [gledatelj zaprima] veoma različito organizirane signale i podražaje. Tako [stupa] u dijalog s tradicijom općenito, ali i užim te pojedinačnim tradicijama u koje se neko djelo (...) htjelo, ili bez ikakve nakane uspjelo upisati. (Gilić 2018: 3)

A kazalište, kao što je i sam Lepage istaknuo, nije mjesto komunikacije nego dodira, susreta, prisne veze (Varty 2016). Upravo taj aspekt pripovijedanja kojim se ostvaruje zblizavanje s gledateljem a ne distanciranje kao u epskom kazalištu bitno je obilježje postdramskog teatra (Lehmann 2002: 175). I zato nije važno znamo li što je Tiha revolucija i FLQ¹⁵, svi smo u djetinjstvu osjetili i strah i zanos, svi smo maštali, svi smo promatrali dječjim očima svijet koji nam se kao u Prousta retrospektivno vraća kao pronađeno vrijeme kada mu želimo “dati, pretvarajući ga u umjetnost, opravdanje, oblik i svrhu” (Šafranek 2013: 205). Kao i u Prousta, asocijativnim sjećanjem ne ponire se samo u osobno nego se ispreplitanjem i umrežavanjem slika, misli i osjećaja oblikuje (ili izranja) i duh vremena. U primjerima koji slijede pokazat ću da je i kod Lepagea “umjetnost ta kojoj će na kraju uspjeti ‘pronaći’ vrijeme, odnosno ‘poništiti ga’ uspješnim prizivanjem u pamćenju i rekreiranjem pisma” (Šafranek 2013: 209)¹⁶. No oslonac na pam-

¹⁵ Tihom revolucijom naziva se razdoblje brzih promjena i reformi u Québecu (1960–1966) kad su na vlast došli i kratko ostali Liberali. Cf. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/quiet-revolution>. FLQ, *Front de Libération du Québec*, cf. bilješka br. 21.

¹⁶ No osim ove nesumnjivo dubinske veze ne toliko s francuskom književnom tradicijom koliko s onom u širem smislu koja se tijekom cijelog prošlog stoljeća razvijala na prustovskim temeljima, ne vidim druge dodirne točke s francuskim kulturnim bićem. Za razliku od nekih kritičara (Soloski 2017a), kad je riječ o panoramskom prikazu stambene zgrade i njezinih stanara, ne nalazim toliko poveznicu s romanom Georges-a Pereca *Život, način uporabe* (*La vie mode d'emploi*, 1978) koliko s Hitchcockovim filmom *Pogled u dvorište* (*Rear Window*, 1954), na što u Lepageovoj pred-

ćenje, kako u Proustovo vrijeme tako i danas, usprkos i u prkos novim tehnologijama koje se nameću kao tehnologije pamćenja (pametni telefoni), limitirano je s jedne strane hirovitošću asocijacija, a s druge tehničkom nedostatnošću: s velikom dozom humora Lepage primjećuje da se umjesto u glavu podaci sada spremaju u pametne telefone koji javljaju da je memorija puna i da se može skladištiti samo ograničena količina (Lepage 2016: 32). Sukladno logici asocijativne memorije, pripovijedanje u predstavi 887 nije linearno nego se u valovima širi u više vremenskih i prostornih razina: vrijeme sadašnje ili pripovjedno/izvedbeno vrijeme, vrijeme bliže prošlosti – kraj prvog desetljeća 21. stoljeća – vrijeme u kojem slavni umjetnik muku muči s pamćenjem teksta i vrijeme djetinjstva koje se otvara u bljeskovima sjećanja potaknuto okidačima na način kako djeluje i Proustova *madeleine*. Tako primjer modela dječjeg autića Lincoln asociira na američkog predsjednika i ropstvo, na što upućuje refren pjesme *Speak White*, pa zatim kao službeno vozilo američkih predsjednika, na Johna Kennedyja, na kraljicu Elizabetu, na demonstracije protiv britanske krune itd., a uza sve to vežu se osobne uspomene koje generiraju druge krugove sjećanja (isti autić povezuje se na osobnom planu i s poklonom bogatog rođaka koji u malog Lepagea potiče želju za upisom u privatnu školu, što mu je zbog niskih očevih prihoda uskraćeno i na taj način ta osobna reminiscencija povlači pitanje socijalne nepravde). Tim vremenskim zonama odgovaraju prostori koji se aktiviraju pomoću ekrana (fotografije, isječci iz dokumentarnih filmova...), maketa (okretanjem zgrada postaje biblioteka, zalogajnica, garaža, suvremena autorova kuhinja ili se reducira na ekran), kazališnih rekvizita, figura koje predstavljaju određene likove iz prošlosti uključujući predsjednika de Gaullea i samog Lepagea u dječjačkoj dobi. Prijelazi se izvode promjenom veličina (zgrada i figure stanara smanjuju se u odnosu na Lepagea ili se povećavaju). U toj dinamici mijena Lepage kao pripovjedač i lik ostaje konstantom na pozornici kao pokretač i kreator svega zbivanja pa na taj način poništava i ponovno generira sav taj scenski vremensko-prostorni kontinuum koji postoji samo kao projekcija (otud toliko ekrana na pozornici) autorove svijesti.

(...) *une bibliothèque personnelle ça fonctionne un peu comme la mémoire personnelle, on n'y classe pas les choses par ordre alphabétique. Ça fonctionne par associations. En principe, toute bibliothèque personnelle doit refléter l'organisation mentale de son propriétaire*

stavi suptilno upućuju reference na američku kulturu (pjesma *Bang Bang* Nancy Sinatre, model dječjeg automobila Lincoln što pokreće niz asocijacija i dr.). Osim toga, zanimljivo je napomenuti da se Lepageov film *Le Confessionnal* otvoreno referira na Hitchcockov *I confess* pa držim da je i 887 dijelom *hommage* Alfredu Hitchcocku.

non seulement par le choix des titres, mais aussi par tout le réseau complexe d'associations qui découle de ces choix-là. (Lepage 2016: 34)¹⁷

Pozornica je tako mjesto na kojem se razlike osvještavaju, strukturiraju i relativiziraju jer sve funkcionira prema načelu bipolarnosti što ga Lepage sučeljen s problemom sjećanja i pamćenja, duboko uronjen u procese retrospekcije i introspekcije, eksplicitno objašnjava u prizoru naslovljenom: “Mozak” (Lepage 2016: 74–76). Dvema moždanim polutkama koje posve različito djeluju (opreka: razumno/intuitivno) asocijativno pridružuje dvije obitelji u zgradi: Lepageova obitelj kao sjedište emocija i kreativnosti (“mali” Lepage često svoja sjećanja iznosi u rimovanim stihovima kao u dječjim pjesmicama) i susjedova kao sjedište logičnosti i racionalnog pogleda na svijet (susjed je zaposlen u Ministarstvu financija). No, kao što će to pokazati i u ostalim parovima razlika, ništa nije posve čisto ni ujednačeno: u njegovoj obitelji dementna baka je nestabilni element, kao i u obitelji Nolet mlada žena koja se osjeća kao zatočenica u braku s matematički usmjerenim mužem i narušava savršenu podjelu, ali kako joj on odbija dati razvod, osuđeni su, baš kao i frankofonski i anglofonski Kanađani (susjeda je k tome još i bivša *hippie* djevojka iz Londona), podnositi se, živjeti pod istim krovom, zatvoreni u svoje “dvije samoće” (Lepage 2016: 76). Tu zgradu, *le building*, kao rascjepkan i razdijeljen životni prostor, Lepage skicira kao mikrokozmos kvebečkog društva iz 1960-ih:

Alors, comme vous pouvez le voir, le 887 de l'avenue Murray était vraiment très représentatif du Québec de l'époque avec à peu près 80% de francophones, 20% d'anglophones, encore très peu d'immigrants, et autant de gens qui logent à droite que de gens qui logent à gauche. (Lepage 2016: 24)¹⁸

Asocijativno povezivanje djeluje kao objediniteljska sila kojom se pojave i događaji iz “velike” povijesti odražavaju na osobnu pripovijest ali tako da se u umjetničkoj pretvorbi, zahvaljujući pogledu s distance, suprotnosti ne brišu nego se uravnotežuju. Svrstavanjem stanovništva tijekom Tihe revolucije u dva politička tabora, separatiste (u Lepageovih majka) i federaliste (u Lepageovih otac) premošćuje se u autorovoj obitelji gledanjem anglofonskih televizij-

skih kanala. Na sličan način neutraliziraju se i druge oštre podjele s naglaskom na to da ljudska dimenzija osobne pripovijesti lakše može ublažiti razlike jer Lepage se podjednako kritički odnosi prema anglofonskoj većini i prema frankofonskoj manjini kojoj pripada: kraljica Elizabeta “paradirira” pred okupljenim mnoštvom u Québecu, na šestotinjak demonstratora protiv britanske vlasti okomilo se četiri tisuće policajaca, nakon rasprava o zajedničkoj zastavi na kanadskoj i dalje dominira tradicionalno “engleska” crvena boja, kao dječak bio je sučeljen s vojnom moći (scenski utjelovljenom u dvjema visokim vojničkim čizmama) u susretu sa saveznim policajcima nakon uvođenja izvanrednog stanja 1970, što u njega nije izazvalo strah nego potisnuti bijes zbog nasilnog ponašanja kanadske vlasti (uhićenja bez naloga, pretresi stanova i sl.) i demonstracije sile pred dvanaestogodišnjakom koji bombe ne skriva u džepovima nego u glavi: “*Sont dans ma tête les bombes, pas dans ma poche, épais!*” (Lepage 2016: 100)¹⁹. No zato proziva i Québécoise jer ne samo da nisu reagirali na terorističke napade FLQ-a²⁰, kao u primjeru rušenja kipa kraljice Viktorije, čin što ga novine i mediji nisu ni zabilježili jer im je bilo bitnije baviti se pričom o serijskom ubojici, pa Québécoise danas više ni ne znaju da je u Québecu taj kip uopće i postojao, što Lepage prepoznaje kao sindrom disocijativne amnezije i otvoreno naziva kolektivnom rupom u pamćenju: “*C'est ce qui s'appelle un trou de mémoire collectif*” (Lepage 2016: 55)²¹. U zaborav je pala i činjenica da su kvebečki nemiri u početku bili, kako to ističe Lepage (*L'Express* 2015), klasna borba jer je radnik govorio francuski, a gazda engleski, ali današnje je kvebečko društvo jednako raslojeno i to više nikoga ne brine, štoviše drži se normalnim. U prizoru “Konzervatorij”, nakon posjeta glumačkoj akademiji ostaje zadivljen dikcijom današnjih studenata i evocira sjećanje na svoje glumačke početke:

Dans mon temps on était incapables de dire les grands textes. C'était la belle époque du théâtre politique alors probablement que les professeurs se sentaient obligés de nous enseigner un théâtre beaucoup plus physique (...) à mieux faire passer notre message dans des endroits bruyants comme des usines, des parcs, des places publiques. (Lepage 2016: 86–87)²²

¹⁹ “U glavi su mi bombe, ne u džepu, tupane!”

²⁰ *Front de Libération du Québec*, militantna separatistička organizacija osnovana 1963. u jeku borbe za nezavisnost Québeca. Nakon što su u listopadu 1970. oteli i ubili vladinog ministra, čemu su prethodili i drugi teroristički napadi, došlo je do ozbiljne političke krize pa je tada prvi i jedini put u Kanadi uvedeno izvanredno stanje u mirnodobnim uvjetima. Cf. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/front-de-liberation-du-quebec>.

²¹ “To je ono što se zove kolektivna amnezija.”

²² “U moje vrijeme nismo mogli izvoditi velike tekstove. Bilo je to sjajno doba političkog kazališta pa su se profesori vjerojatno osjećali dužni podučavati više neki fizički kazališni izraz (...) da bismo bolje mogli prenijeti poruku na bučnim mjestima kao što su tvornice, parkovi, trgovci.”

¹⁷ “(...) osobna knjižnica funkcionira pomalo kao osobno pamćenje, tu se ne pohranjuju stvari abecednim redom. To tu funkcionira asocijativno. U principu, svaka osobna knjižnica mora odražavati mentalnu organizaciju vlasnika ne samo prema odabiru naslova, nego i prema cijeloj složenoj mreži asocijacija koje proizlaze iz tih izbora.”

¹⁸ “Dakle, kao što možete vidjeti, zgrada na broju 887 na Aveniji Murray bila je veoma reprezentativna za ondašnji Québec s oko 80% frankofonskih, 20% anglofonskih stanara, s još uvijek veoma malo imigranata, i s koliko god ljudi koji žive desno, s toliko i onih koji žive lijevo.”

Polet i energija eksperimentalnog teatra zamijenjeni su elegancijom izraza repertoarskog kazališta, jer sadašnji studenti koji dolaze iz viših socijalnih sredina imaju ne samo bolju dikciju, nego i sredstva da plate upis na Konzervatorij, pa je rijetkost u toj školi vidjeti kandidate iz radničkih obitelji. Ono što Lepagea, zvijezdu kanadske i svjetske scene, šokira u razgovoru s direktorom glumačke škole, nije činjenica da se borba za bolji socijalni status iz njegova djetinjstva nije mnogo promijenila u stvarnom životu Québečana (kao dječak nije mogao upisati privatnu školu zbog socijalnog statusa svojih roditelja), nego je to bahati direktorov komentar da se siromašni studenti rijetko javljaju jer ionako sebi to ne bi mogli priuštiti. Udarivši šakom u šaku Lepage na to odrješito kaže susprežući bijes: “*Il me dit ça comme ça!*” (Lepage 2016: 87)²³. Ovaj prizor prethodi i sukladan je spomenutom prizoru susreta dvanaestogodišnjeg Lepagea sa saveznim vojnicima. Scenski su oba prikazana minimalistički: u prvom kamera prikazuje uvećano par vojničkih čizama, a u drugom na praznoj pozornici osvijetljen je samo Lepage. Na taj način oslobađa se mjesto emociji bijesa koja je sugerirana, ali verbalno neizražena. Ponovno osviješten, taj bijes omogućava osvještavanje prošlosti i sadašnjosti u novom svjetlu, što naposljetku dovodi do novih uvida i olakšava učenje pjesme napamet (francuski *par cœur*). Lepage upućuje na doslovno značenje francuskog frazema prihvaćajući ozbiljno repertitorovu opasku da poeziju mora osjetiti u utrobi: “*La poésie, ça demande une mémoire viscérale. Faut que ça te vienne des tripes*” (Lepage 2016: 48)²⁴. Kad se jednom pokrene taj mehanizam pamćenja i sjećanja koji više ne prolazi samo kroz glavu, nego prodiru do srca i utrobe, započinje proces dubinskog uranjanja u prošlost i u sebe pa se mogu uravnotežiti razlike intelektualno, emocionalno, podsvjesno.

No najsuptilnije je to premošćivanje krajnosti i nesvrstavanje ni uz jednu stranu, odnosno kritički odmak s dozom humora, Lepage prikazao u dvama prizorima u kojima dominiraju ženski likovi (neskrivena naklonost ipak desnoj moždanoj hemisferi, zvanaj često i ženskoj): susjeda Nancy, Britanka koja se nije snašla ni u braku ni u frankofonskom Québecu, prikazana je u prizoru “Popodnevni čaj u dvorcu Frontenac” kao konobarica na visini zadatka dok su kvebečke dame zakazale u tom otmjenom obredu koji nisu očito usvojile (ubrusom brišu mrlju na bluzi, aplaudiraju nakon glazbenog broja u salonu i sl.). U prizoru “Čistilište” autorova majka zauzima središnji položaj između dviju susjeda, jedne puritanke i druge libertinskog ponašanja, i premda se ne priklanja ni jednoj, i ni jednu ni ne osuđuje, kao i Nancy, i ona je “zapela u čistilištu” (Lepage 2016: 67), a dim njezine

cigarete sugerira prolaznost svega, i njezine mladosti, i njezinih osjećaja, kojih se možda jednoga dana više neće ni sjećati. Taj prizor povezuje se s prizorom “Taksi u noći 2”, u kojem Lepageov otac, taksist, za šankom šutke puši dok čeka mušterije. Poput dima cigarete, i pamćenje je neuhvatljivo, podložno individualnom tumačenju, nedokučivo kao i očeve misli, nema čvrstu konzistenciju, ali jednom pokrenut mehanizam sjećanja ima transformacijsku moć. Ideja preobrazbe dominantna je u ovom djelu: preobrazba životne (povijesne i osobne) materije u scensko tkivo, prema kratkoj, ali ne manje potpunoj definiciji umjetnika: “Pisac je instrument transformacije” (Winterson 1995: 25), jer umjetnik ne reproducira nego redefinira sebe (*ibid.* 26) i svijet koji oblikuje, a istodobno je to i preobrazba sebe-umjetnika kao instrumenta preobrazbe. U središtu tog umjetnički oblikovanog osobnog iskustva, koje kao i svaka autofikcija počiva na potrazi za istinom koja je na granici zbilje i mašte (Hubier 2003: 124), pojavljuje se lik oca u promijenjenoj ulozi, kako na planu osobnog tako i u kontekstu suvremenog kvebečkog teatra, kao što će se to pokazati u nastavku ove analize.

887: OČEVO NOVO RUHO

Suvremeni scenski izraz na kvebečkim pozornicama počinje se razvijati tijekom 1980-ih kada se nakon neuspjeha referenduma za odcjepljenje Québeca (1980) stižala socio-politička angažiranost i nacionalistička euforija kazališnih umjetnika (*cf.* Godin & Lafon 1999). Kako je primijetila dramatičarka Carole Fréchette, tijekom 1970-ih u jeku afirmacije nacionalnog identiteta (*québécoisité*), ideje nacije, kulture i materinjeg jezika najbolje su mogli utjeloviti ženski likovi, ali nakon što su se snovi srušili, na pozornici se pojavljuju intimnije priče o tjeskobi, raspadu obitelji i krhkosti sebstva u kojima se problematizira pitanje očinske figure (Papašarovski 2012: 106). No taj povratak oca na pozornicu povezan je s njegovom odsutnošću ili distanciranošću, pa je više riječ o žudnji za ocem prema Lacanovom poimanju žudnje kao manjka ili fantazma (*ibid.*). Lucie Robert je proučavajući tekstove poznatih frankofonskih dramatičarki s kraja dvadesetog stoljeća ukazala na učestalost lika oca kao junaka melodrame, fizički odsutnog i prisutnog samo u mučnim sjećanjima (*ibid.* 107). Nasuprot tome, kao što se to vidi u usporednoj analizi (Papašarovski 2012) drama Michela Tremblaya (*Le vrai monde?*, 1987) i Jeana Marca Dalpéa (*Le chien*, 1988) jasno je da otac ne samo vlada scenom kao grub i omražen gazda kuće, nego mu je istodobno pridružena slika koju o njemu izgrađuju sinovi (fiktivan dvojnjak iz mašte) i u toj složenoj konfiguraciji odnosa otac je prikazan i kao model i kao prepreka (*ibid.* 107–109). U predgovoru Lepageovu scenskom tekstu 887, kanadski redatelj Denys Arcand istaknuo je da očevi općenito govoreći nisu imali lijepu ulogu u kve-

²³ “I on meni to kaže tek tako!”

²⁴ “Za poeziju treba pamćenje iz utrobe. Mora ti doći iz trbuha.”

bečkoj književnosti i drami: odsutni su, bezvoljni, malodušni, kad nisu pijani ili nasilni (Lepage 2016: 9). Lepage uvodi novu sliku, novo promišljanje o ocu unutar obitelji, ali otvara i pitanje o ocu nacije. Istodobno u predstavi pratimo osobnu pripovjedačevu preobrazbu od bahatog narcisoidnog umjetnika koji, preko žudnje za ocem koje postaje svjestan tijekom introspektivnog i retrospektivnog iskustva, otkriva u njemu i u sebi skromnost i poniznost kao poželjne ljudske osobine. No nije riječ o nekom novom psihološkom portretu lika, identifikacija se odvija na pripovjednom planu (scenskog) pisma, odnosno, kao što je istaknuo Barthes, i kao što to prikazuje Lepage, sve je to “čisto strukturalna operacija” (Barthes 1977: 153), premda put od idealizacije, preko odbijanja i naposljetku približavanja ocu dopušta i psihološko tumačenje. Ulazeći u očev taksu na kraju predstave Lepage zapravo poručuje: “ja sam onaj koji je na istome mjestu kao i ja” (*ibid.*). Baveći se pitanjem lika u suvremenom kazalištu, Jean-Pierre Ryngaert i Julie Sermon naglašavaju da nije nužno graditi lik u njegovoj psihološkoj cjelovitosti da bi postojali afektivni odnosi, moguće je izravan, čak nagao nastup kad se “sve odvija kao da riječ otprve pogađa bit stvari i kao da se fokusira na bitno, osobito u monolozima u kojima se izražavaju priznanja, poteškoće i otpori” (Ryngaert & Sermon 2006: 138–139).

Poput likova očeva koji prevladavaju u kanadskoj književnosti i dramu (*cf.* Jakubczuk 2017; Fréchette 1987) i Lepageov je šutljiv i odsutan, pa je scenski najčešće prikazan nijem, s cigaretom u svom taksiju, u neverbalnim prizorima, više kao obris u noći (dva prizora naslovljena “Taksi u noći”), čime se naglašava nemogućnost bliskosti i sugerira emocionalna praznina koju ta fizička udaljenost pojačava. Ovaj duboki poremećaj u obitelji Lepage skicira u stihovima dječje pjesmice premještajući svu težinu psihološkog stanja na razinu gledateljeva doživljaja i tumačenja kao u prizoru u kojem figura koja predstavlja majku na balkonu promatra dolazak susjedova ljubavnika:

*Ma mèr', qui voyait tout, ne la condamnait pas.
Elle était à la fois offensée et jalouse,
Car de voir son mari rien qu'à l'heur' des repas
La privait de remplir certains devoirs d'épouse.*

(Lepage 2016: 66)²⁵

Ovaj prizor nadopunjuje se i poklapa scenski s prizorom figure malog Lepagea na balkonu dok sluša kako susjed svira Chopina i u tom prisjećanju uspoređuje pamćenje glazbenika i taksista što ga navodi na jednako odrješit i logičan zaključak kao u prethodnom prizoru:

²⁵ “Moja majka sve je znala, sudila nije. / Bila je povrijeđena, ljubomorna. / Vidat muža tek za stolom značilo je / Osjećat se skroz zakinuto ko žena.”

*Mon père possède donc un mémoire d'éléphant,
Et connaît tous les noms des rues et des avenues,
Mais ignore total' ment ce que font ses enfants
En rentrant de l'école, quand le soir est venu.*

(Lepage 2016: 72)²⁶

Fragmentaran i eliptičan izraz u koji se pretaču bljeskovi sjećanja djeluje usredotočen na “čisto strukturalnu organizaciju”, kao niz informacija i zabilješki i u potpunoj je suprotnosti s ispovjednim ili analitičkim stilom, prizori djeluju poput isječaka kadrova koje sjećanje dokumentira i tek se njihovom pripovjedno-scenskom dispozicijom uspostavlja prava konfiguracija odnosa među likovima. Tako spomenutim prizorima prethodi posve suprotna slika i sjećanje na oca koji funkcionira kao njegov antipod. Naime, na početku predstave Lepage, nakon što je prvo predstavio stanare u svojoj zgradi u prvom planu, kamerom se udaljava i prikazuje cijelu gradsku četvrt tumačeći na karti grada kako se njegova ulica Murray (prezime prvoga guvernera u pokrajini Québec) nalazi između nekadašnjih dvaju bojnih polja (na sjeveru *Le parc des Braves* i na jugu *Les plaines d'Abraham*) na kojima su se odigrale značajne bitke u povijesti Kanade tijekom Sedmogodišnjeg britansko-francuskog rata u kolonijama (1756–1763)²⁷. No evociranje tih toponima u Lepagea izaziva najranija sjećanja na doseljenje njegove obitelji u tu četvrt i na ponosnog oca, nekadašnjeg vojnika kanadske mornarice u Drugom svjetskom ratu, koji je postao taksist i veseli se novom početku daleko od siromašnih četvrti grada:

*Quand je pense à ce jour, je revois sans problème
La frêle silhouett' de chacun des enfants
Mon frère Dav', mes sœurs Ann et Lynda et moi même
Assis sur les épaul' de mon père' triomphant.*

(Lepage 2016: 26)²⁸

Jednako tako, na spomen Zatonu Foulon (L'anse au Foulon), gdje su se bile iskrcale britanske trupe, Lepage pomišlja na plažu na kojoj je njegov otac u mladim danima radio kao kupališni spasilac. Taj atletski građen mladić, poput junaka iz filma o američkom snu, zarađivao je već s osam godina da bi prehranio obitelj, zatim je nekoliko puta odlikovan kao marinac, da bi iako gotovo nepismen bio primljen kao taksist zbog savršenog znanja engleskog jezika,

²⁶ “Ko u slona pamćenje je moga oca, / Imena baš svih ulica on dobro zna, / Ali pojma nema što mu rade djeca / Kad vrate se iz škole, budni dokasna.”

²⁷ U prvoj bitci (1759) Britanci su pobijedili francuske trupe koje su branile Québec i time je započelo britansko osvajanje Québea. U drugoj (1760) francuske snage pobijedile su britansku vojsku u okolici Québea i pokušale ponovno zauzeti grad, ali Britancima je stiglo pojačanje pa im to nije uspjelo.

²⁸ “Kad mislim na taj dan, vidim sasvim jasno / Naš krhki obris dok bili smo još djeca: / Brat Dav', sestre Ann i Lynda i ja, eno / Na ramenima svog ushićenog oca.”

što je iskoristio za dodatnu zaradu radeći kao turistički vodič. Zaista pravi junak, i u fizičkom i u moralnom pogledu u očima mladog Lepagea:

Donc, pour moi, quand j'étais jeune, mon père avait vraiment le profil du parfait super héros; un bel homme, fort, athlétique, qui avait sauvé plusieurs vies quand il était jeune, qui avait risqué la sienne pendant la guerre et qui aujourd'hui était prêt à faire tous les sacrifices nécessaires pour offrir à ses enfants le meilleur standard de vie possible. (Lepage 2016: 309)²⁹

Ta idealizirana slika relativizira se i uravnotežuje prikazima odsutnog oca i muža, šutljivog i emocionalno naizgled suzdržanog koji se oglašava samo dvaput u predstavi i u sjećanjima svoga sina, postavljajući se kao glas razuma u usplamtjelim povijesnim trenucima, ne vodeći se za nacionalističkom euforijom. Prvo trezveno reagira na ushićen govor francuskog predsjednika Charlesa de Gaullea i njegov poklik “*Vive le Québec libre!*” (“Živio slobodni Québec!”) koji doživljava nepriličnim za vojnog zapovjednika njegova statusa, čime samo nepotrebno dolijeva ulje na vatru: “*Le général de Gaulle aurait mieux fait d' se taire // Que de dir' c' qu'il a dit et j' ter d' l' huil' sur le feu*” (Lepage 2016: 81)³⁰. Njegova druga reakcija tiče se terorističkih napada Fronte za oslobođanje Québeqa koje podržava u njihovim zahtjevima, ali ne odobrava njihove nasilne metode: “*Le pire dans tout ça, c' est que, les bâtards, ils ont raison. Mais, comprends-moi bien là, ils ont pas raison de faire ce qu' ils font*” (Lepage 2016: 96)³¹. S osjećajem da nije dostojan recitirati pjesmu *Speak White*, kao što to nisu ni okupljeni uzvanici u dvorani, jer im svima nedostaje poniznost kakvu osvještava i prepoznaje u oca, Lepage ipak, usprkos i u prkos tome snažno izvodi nastup, kao da to čini za oca kojemu se u posljednjem prizoru približava i čini ono što nije učinio kad je otac razočaran i potresen terorističkim napadima izašao iz kuće u noć: u gesti potpune suosjećajnosti nudi mu rupčić da obriše suze boli i suzbijene ljutnje. Taj prizor nužno priziva psihološko tumačenje što ga nalazim u teoriji narcizma Heinza Kohuta (cf. Matijašević 2016: 24–28) koji predstavlja pomak od zrcalnog narcizma prema zdravom narcizmu, odnosno naglašava cjelovitost sebstva. Lepage prikazan u početku kao narcisoidna umjetnička ličnost opsjednuta svojom slikom (poveznica s nezadovoljstvom zbog nekrologa) uspijeva introspekcijom i empatijom, kao ključnom osobinom za samostalan i

²⁹ “Dakle, meni je, kad sam bio mlad, otac zaista izgledao kao savršen super junak: lijep, snažan muškarac atletske građe koji je spasio više života kad je bio mlad, koji je svoj izložio opasnosti za vrijeme rata i koji je danas bio spreman žrtvovati se koliko je potrebno da bi djeci omogućio najviši mogući životni standard.”

³⁰ “Generalu de Gaulleu bilo bi bolje da je šutio // Neg’ što je reko što je reko i dolio ulje na vatru.”

³¹ “Najgore u svem tom je to što ti izrodi imaju pravo.”

razvojni proces u Kohutovoj terapiji, vidjeti svijet tuđim očima i postavivši se na očevu mjesto otkriti ne samo drukčijeg oca, nego i usmjeriti iz te perspektive pogled na sebe i shvatiti što nedostaje (najviše od svega očeva poniznost) da bi bio cjelovita ličnost.

POVRATAK IZVORIMA (ZAKLJUČAK)

Hoće li ovaj odmak od učestale paradigme prikazivanja očeva lika unutar lomljivih obiteljskih, ali i političkih struktura potaknuti neki novi val u kvebečkom (post)dramskom pismu, kao što je nakon prvog Lepageova solilokvija *Vinci* (1985) pozornicama zavladao “solo”, ostaje otvoreno pitanje. No nedvojbeno je da Lepage, ako ne kao otac suvremenog kazališnog izraza, zacijelo i dalje kao mentor, uzor i nadahnuće pokreće i usmjerava zbivanja na kanadskim (i svjetskim) pozornicama. Predstava 887 dokazuje kako pripovjedno tkivo, i to ne samo kao riječ, nego i kao sklop sofisticirane pripovjedne mašinerije koju podržavaju i omogućuju nove tehnologije, ostaje moćno scensko sredstvo. Subjektivno i fleksibilno, jednom obrađeno i posloženo u scenskom uprizorenju tragova sjećanja u labavu ali koherentnu cjelinu, pamćenje se prikazuje kao osobno tumačenje znakova prošlosti. Pa ipak, u Lepagea je taj osobni pogled podvrgnut tehnici promatračeve distance (možda tome pridonosi njegovo zanimanje za zen i/ili je samo pomni Proustov čitatelj), čime se nadilazi dualističko poimanje i postiže širi kut promatranja te spaja naizgled nespojivo: nacionalna povijest i osobna pripovijest. Predstava 887 opovrgava tako Barthesovu tezu o dva strogo odvojena pristupa prikazivanja zbilje:

Čini se da se ovdje susrećemo s problemom našeg doba: danas, bar zasad, moguć je samo jedan izbor, i taj se izbor može jedino osloniti na dvije podjednako pretjerane metode: ili izložiti posve propusnu zbilju povijesti, i ideologizirati; ili pak, naprotiv, izložiti konačno nepropusnu, neizmjenjivu, zbilju, i u tom slučaju, poetizirati. Jednom riječju, još ne vidim mogućnost sinteze između ideologije i poezije (pod poezijom podrazumijevam, krajnje općenito, traganje za neotuđivim smislom stvari). (Barthes 1957: 233)

U predstavi 887 Lepage ni ne ideologizira, ni ne poetizira, on jednostavno pripovijeda, dopirući u sjećanju ne samo do bliže kvebečke povijesti i svog djetinjstva, nego i mnogo dalje, sve do prapočetaka kazališnog izraza. U prizoru “Krevet na kat” predstavlja sebe i mlađu sestru kako se u sobi igraju pripovijedajući priče. Verbalno izrazito štur prizor u kojem na ekranu kao u kazalištu sjena dominiraju obrisi dječaka i djevojčice, koji se na kraju potuku jastucima, svjedoči o nagovještajima autorove umjetničke vokacije ali, kao što i sam naglašava, istodobno je to i asocijacija na rađanje kazališne umjetnosti:

Pour moi, le théâtre, ça commence ici: dans un lit à deux étages avec ma sœur Linda (...) Mais les origines du théâtre lui-même sont beaucoup plus lointaines et remontent à des temps immémoriaux. À une nuit où un groupe d'hommes et de femmes s'étaient rassemblés autour d'un feu dans une carrière quelque part, pour se réchauffer et se raconter des histoires. Quand, tout à coup, l'un d'eux eut l'idée d'utiliser son ombre pour illustrer son histoire. (...) C'est ainsi que dans les jeux d'ombres inoffensifs d'un enfant on peut retracer les origines du théâtre. (Lepage 2016: 84–85)³²

Na taj način pripovijedanje ukazuje i na prve Lepageove korake prema kazalištu, ali i na prve korake kazališta kao umjetnosti koju Jean-Pierre Sarrazac povezuje s pojmom “rapsodija”, i u smislu epske pjesme koju su recitali rapsodi i u smislu glazbene kompozicije slobodne strukture (Sarrazac 2012: 393–395), na što upućuju i sam Lepage, kao neumoran putujući recitator, i njegova predstava 887, kao slobodna, ali i dalje ipak forma u kojoj su orkestrirani naoko raspršeni isječci ove (pri)povijesti.

LITERATURA

- Barthes, Roland 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- Brennan, Clare 2015. “887 review – touching, intimate, powerful”, u: *The Guardian*. 23. kolovoza 2015. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/23/887-ex-machina-robert-lepage-edinburgh-observer-review>. Pristup: 30. ožujka 2018.
- Bonnay (de), Lorène 2015. “‘887’, de Robert Lepage, Théâtre de la Ville à Paris”, u: *Les Trois Coups*. 12. rujna 2015. URL: <https://lestroiscoups.fr/887-de-robert-lepage-theatre-de-la-ville-a-paris/>. Pristup: 17. prosinca 2018.
- Borello, Christine 1994. “Entretiens avec Gilles Maheu et Robert Lepage”, u: *Théâtre/Public* 117: 77–86.
- Brook, Peter 1992. *Points de suspension [The Shifting Point, 1987]*. Prev. J.-C. Carrière i S. Reboud. Paris: Seuil.
- Cottrill, Jeff 2017. “Robert Lepage’s ‘887’ turns memory into a multimedia masterpiece”, u: *Digital Journal*. 8. travnja 2017. URL: <http://www.digitaljournal.com/entertainment/entertainment/review-robert-lepage-s-887-turns-memory-into-a-multimedia-masterpiece/article/489889>. Pristup: 19. ožujka 2018.
- Couture, Philippe 2016. “887: la renaissance de Robert Lepage”, u: *Voir*. 1. svibnja 2016. URL: <https://voir.ca/scene/2016/09/09/887-la-renaissance-de-robert-lepage-2/>. Pristup: 15. prosinca 2018.
- Dunjerović, Saša 2003. *The Cinema of Robert Lepage: the Poetics of Memory*. London: Wallflowerpress.
- Dunjerović, Saša 2009. *Robert Lepage*. London/New York: Routledge.
- Fouquet, Ludovic 2005. *Robert Lepage, l'horizon en images*. Québec: Éditions de l'Instant même.
- Fréchette, Carole 1987. “Grandeur et misère. Le retour du père sur la scène québécoise”, u: *Jeu* 45 (4): 16–35.
- Fricke, Karen 2005. “Le Québec, ‘société d’Amérique’ selon Robert Lepage”, u: *Jeu* 114, 1: 127–133.
- Gardner, Lyn 2015. “Robert Lepage’s 887 at Edinburgh festival review – a visual pleasure”, u: *The Guardian*. 14. kolovoza 2015. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/14/robert-lepage-887-edinburgh-festival-review>. Pristup: 30. ožujka 2018.
- Gilić, Nikica 2018. “Intermedijalnost”, u: *Književna smotra* 190, 4: 3.
- Godin, Jean Cléo i Lafon, Dominique 1999. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montréal: Leméac.
- Hubier, Sébastien 2003. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin.
- Jakubczuk, Renata 2017. “Une Révolution tranquille: l'évolution de l'image du père dans la dramaturgie québécoise”, u: *Romanica Silesiana* 12: 97–109.
- Lacroix, Laurence 2016. “887, un retour aux sources”, u: *Chez le fil rouge*, 28. lipnja 2016. URL: <https://chezlefilrouge.co/2016/06/28/887-un-retour-aux-sources/>. Pristup: 19. prosinca 2018.
- Lafon, Dominique 1998. “Robert Lepage. Le ‘solitaire’ de Québec”, u: *Jeu* 86, 1: 77–82.
- Lehmann, Hans-Thies 2002. *Le Théâtre postdramatique [Postdramatisches Theater, 1999]*. Prev. P.-H. Ledru, Paris: L'Arche.
- “Le magicien du théâtre Robert Lepage se souvient de son enfance dans le Québec en lutte”, u: *L'Express*. 9. rujna 2015. URL: <https://www.nouvelobs.com/culture/20150909.AFP9008/le-magicien-du-theatre-robert-lepage-se-souvient-de-son-enfance-dans-le-quebec-en-lutte.html>. Pristup: 12. prosinca 2018.
- Lepage, Robert 2016. *887*. Montréal: L'Instant même.
- Matijašević, Željka 2016. *Stoljeće krhkog sebstva*. Zagreb: Disput.
- Oliver, Kathleen 2016. “Robert Lepage’s dazzling 887 is a show about memory you’ll never forget”, u: *The Georgia Straight*. 13. veljače 2016. URL: <https://www.straight.com/arts/637776/robert-lepages-dazzling-887-show-about-memory-youll-never-forget>. Pristup: 12. travnja 2018.
- Paprašarovski, Marija 2012. “Pour en finir avec. Lecture des pièces *Le vrai monde?* de Michel Tremblay et *Le chien* de Jean Marc Dalpé”, u: *Central European Journal of Canadian Studies* 8: 103–112.
- Pavis, Patrice 2007. *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin.
- Ricœur, Paul 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Rioux, Christian 2015. “Lepage illumine la rentrée parisienne”, u: *Le Devoir*. 10. rujna 2015. URL: <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/449694/theatre-lepage-illumine-la-rentree-parisienne>. Pristup: 12. prosinca 2018.
- Ryngaert, Jean-Pierre i Sermon, Julie 2006. *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recombinaison*. Paris: Éditions Théâtrales.

³² “Za mene, kazalište započinje ovdje: u krevetu na kat sa sestrom Lindom (...) No počeci samog kazališta sežu daleko ranije u prošlost, u prastara vremena. U jednoj noći kad se skupina muškaraca i žena okupila oko vatre negdje u nekoj spilji da bi se ugrijali i pričali si priče. Tad, iznenada, jednom od njih padne na pamet da se posluži svojom sjenom kako bi ilustrirao svoju priču. (...) I tako se pomoću bezazlenih igri sjena jednog djeteta mogu predočiti počeci kazališta.”

Sarrazac, Jean-Pierre 2012. *Poétique du drame moderne*. Paris: Seuil.

Soloski, Alexis 2017a. "Robert Lepage Goes Home Again in '887'", u: *The New York Times*, 17. ožujka 2017. URL: <https://www.nytimes.com/2017/03/17/theater/review-robert-lepage-goes-home-again-in-887.html>. Pristup: 13. travnja 2018.

Soloski, Alexis 2017b. "A Word with Robert Lepage on Family, Francophone Separatism and 887", u: *The New York Times*, 20. travnja 2017. URL: <https://www.nytimes.com/2017/03/20/theater/robert-lepage-discusses-his-origins-and-the-autofiction-of-887.html>. Pristup: 13. rujna 2018.

Šafranek, Ingrid 2013. *Bijela tinta*. Zagreb: Litteris.

Taylor, Paul 2017. "887, Barbican Theatre, London, review: Robert Lepage's beautiful solo show about childhood", u: *The Independent*. 5. lipnja 2017. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/887-review-barbican-theatre-london-canada-quebec-one-man-show-autobiography-a7773331.html>. Pristup: 12. ožujka 2018.

Thibaud, Frédéric 2005. "La mise en scène au Québec depuis 1980. Oscillation entre création et répertoire", u: *Jeu* 116, 3: 64–72.

Varty, Alexander 2016. "Robert Lepage looks back at personal and political memory with 887", u: *The Georgia Straight*, 3. veljače 2016. URL: <https://www.straight.com/arts/631196/robert-lepage-looks-back-personal-and-political-memory-887>. Pristup: 15. travnja 2018.

Vigeant, Louise 2016. "887: Un spectacle majeur", u: *Jeu*. 29. travnja 2016. URL: <http://revuejeu.org/2016/04/29/887-un-spectacle-majeur/>. Pristup: 15. prosinca 2018.

Winterson, Jeanette 1995. *Art objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*. London: Vintage.

SUMMARY

LEPAGE'S 887: HISTORY IS HIS STORY

This article examines how the theme of memory is interpreted by one of the most eminent multidisciplinary artists of our time, the French Canadian director, playwright and actor Robert Lepage, whose solo performance 887 (2015) about his childhood in 1960s Quebec City has won a warm reception not only in Canada but in Europe as well. By telling us about a professional problem he experienced when he could not memorise an iconic poem for a public performance, the author introduces the concept of "memory palace technique" that works by means of the use of visual associations. In this way, the artist explores his past life and creates a dazzling theatrical illusion which is as instable as his fragmented recollections. Thus, he draws attention to our faulty memories in order to make and remake our intimate and social histories. Specifically, the paper discusses the interplay between Lepage's personal reminiscences (namely, of his family life at 887 Murray Avenue) and collective memory, especially regarding the Quiet Revolution and the Separatist Movement in French Canada. In fact, this is how the central motif of transformation – from personal to historical to narrative – is used in this magic show which looks like a confessional monologue and a history lesson blended together to provoke reflection on the nature of family, identity and culture. The article concludes by focusing on the figure of the father that is not only important for the interpretation of this play but also for deepening our understanding of Québécois society and theatre.

Key words: personal and collective memory, visual associations, theatrical illusion, family, identity and culture