

Suzana Marjančić

## TEORIJA I KAO AUTOBIOGRAFIJA – OD ETNOTEATROLOGIJE DO FEMINISTIČKE KRITIKE

Lada Čale Feldman  
*Onkraj pozornice:  
na raskrižju medija*  
Disput, Zagreb, 2019.



Autorica u uvodniku svoje osme po redu autorske knjige, označenom kao „Predgovor i zahvale“, ističe kako ćemo u ovoj njezinoj najnovijoj knjizi isto tako naići na tragove njezinih prethodnih istraživanja – dakle, naići ćemo na „snove, dvojnike, iste europske i hrvatske književne klasičke, jogunaste žene i glumačke filozofeme“, apostrofirajući da je svaka

teorija ujedno autobiografija. Možemo reći da prvu cjelinu knjige *Prolog ili prizorište žanra* Lada Čale Feldman i otvara autobiografski u odnosu na tematsku zaokupljenost kada je radila u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu (od 2005. kao redovita profesorica predaje teatrološke kolegije na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu). Knjigu otvara članak „O štetnosti duhana... i koristi od generičkih distinkcija“, koji je autorica izložila na skupu *O pričanju i pričama danas* Instituta za etnologiju i folkloristiku 2013. godine, a riječ je o svojevrsnom osvrtu na žanrovski karakter Čehovljeve jednočinke *O štetnosti duhana*, pa do rasprave o odnosu analitičkih kategorija „priče“ i „pričanja“ s jedne te „drame“ i „izvedbe“ s druge strane. Pritom autorica ističe da je tu distinkciju uspješno potkopala folkloristička teorija izvedbe usmenoga pričanja koja je svojedobno i u nas dovela do prijedora naratoloških s teatrološkim pogledima na događaj usmenog pripovijedanja, u okviru čega autorica upućuje na svoj tekst „Singala-mingala, from recitation to theatre“, objavljen u *Narodnoj umjetnosti* 1993. godine (broj 30). Tako autorica navodi „koliko je teorijski problematično predmnijeva-

ti da usmeni kazivač tijekom izvedbe alternira od pripovijedanja do predstavljanja, s obzirom na to da i naizgled predstavljački neutralno kazivanje – kazivanje pri kojem se možda posebno ne mobiliziraju ni izvođačeva mimika ni gesta ni kostim ni priručni rekviziti – još uvijek možemo motriti kao glumački nastup koji angažira tijelo, odnosno pripovjedačev glas“ (str. 21). U kontekstu navedenoga autorica ističe Ivana Lozicu koji je, kako ističe, „s pravom uputio na predstavljačke odlike usmenog pripovijedanja“, što je međutim, kako nadalje ističe, dovelo do terminoloških prijedora u vezi uporabe naratoloških termina *telling* i *showing*, kazivanja i predstavljanja. Nadalje, u kontekstu „zamučenosti žanrova“ navodi niz primjera književnih i kazališnih djela koja prkose „zakonu žanra“, npr. od Rojasove drame romanesknog opsega *Celestine*, preko „dramatiziranih“ romana Henryja Jamesa, Dostojevskog ili Krleže, do postmodernističkih dramatičarskih naracija i izvedbenih čitanja pripovjednih klasika. Drugi članak u navedenoj cjelini posvećenog daljnjim „pričanjima žanra“ odnosi se na iščitavanje dramske matrice u poemi, a prvotno je objavljen u tematskom zborniku radova o poemi – *Komparativna povijest hrvatske književnosti: poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta: zbornik radova sa XVII. međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 25. do 26. rujna 2014. godine u Splitu* (uredile Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić, Andrea Meyer-Fraatz). Pritom se autorica pojmom *dramskog* koristila isključivo

u metaforičkom smislu, demonstrirajući da Platonova dijegeza i mimeza počivaju na različitim ontološkim razinama.

Nakon post/žanrovskoga prologa kreće prvi čin naslovljen „Prozni prozor pozornice sna“ koji je posvećen Krležinim djelima – noveli *Hodorkomor Veliki* (prvotno objavljena u Krležinom i Cesarčevom anarhističkom *Plamenu*, 1919., 4, 5-6), somnilokvijskom diskursu *Dnevnika* 1943. godine – „fobične snomorice pod ustaškim režimom“ i Krležinom trosvježčanom romanu *Banket u Blitvi* – s matricom interpretacije Nielsenovih snova. Interpretaciju Krležine prve objavljene novele *Hodorkomor Veliki* s podnaslovnom odrednicom „Kako je Pero Orlić prebolio Pariz“ i posvetom „Uspomeni Janka Polića-Kamova, koji je junački pao sa stijemom u ruci“ autorica završno ukviruje usporedbom s Julijom Kristevom, njezinom autoidentifikacijskom dihotomijom između pariške „vedrine“ i bugarske „patnje“, ističući kako nas Krležina „pronica nova velistička reinkripcija dvojničkog motiva i njegovih psiko-ekonomsko-političkih implikacija može samo ponovo – prožeti jezom“ (str. 57). Inače, začetak navedene novele pronalazimo u dnevničkom zapisu *Davnih dana* pod datumom 22. XI. 1917.; riječ je o nacrtu novele o razgovoru s kaldejsko-asirskom mumijom, u okviru čega pripovjedačka/dnevnička instanca nastoji upisati povijesne podatke/Sodome koje ta mumija nije proživjela, a vjerojatno kao najavu novele *Hodorkomor Veliki*. Naime, završetak novele označen je zavr-

šnom okvirnom rečenicom „Onda je uzeo iz džepa svoj buldog i ispalo svih šest hitaca na Pariz“, što korespondira sa završnim Rastignacovim verbalnim dvobojem s Parizom „A sad je na nama dvoma red!“.

Slijedi članak „Žanr, subjekt, i sjužet Krležina 'somnilokvijskog diskursa“ gdje se autorica zadržava na *Dnevniku* 1943. te zaključuje da je Predrag Matvejević u svojoj interpretaciji somnilokvijskoga diskursa u Krležinim dnevnicima bio oprezniji od nekih drugih istraživača/ica (koje autorica kritički secira), ističući da je Matvejević znao „da Krležu svoju hipnagogičku poetiku dijelom svoga opusa i žanrovski i diskurzivno varira, kao što je i precizno locirao 'avangardističke' sklonosti koje su se prije mogle ticati nadrealizma“ (str. 66), a što uostalom demonstrira, da uzmemo najpoznatiji primjer, i njegov posljednji psihološki roman *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) (sljedeći je Krležin prvi politički roman *Na rubu pameti*, 1938.), zbog kojega su ga dogmatici socijalne literature, među ostalim, optužili za nadrealističke fragmente. Pritom je, dakako, Krležin somnilokvijski diskurs drukčiji na dnevničkim stranicama *Davnih dana* od dnevnika koji se tiču razdoblja npr. 1933. - 1943. godine. Koliko je pak estetizacija utjecala na oblikovanje snovite građe, pokazuje i formulična struktura „Imao sam osjećaj“ u Krležinim snovitim (ili njegovom atribucijom – poetskim) zapisima u *Davnim danima*: *Imao sam osjećaj da je more hladno kao djevojačko tijelo pod svilom, Imao sam osjećaj veoma precizan da će me taj čovjek*

*ubiti kao mačku, Imao sam osjećaj da me dodiruje nadgrobnni kamen...*

U članku „Nielsenovi snovi“ autorica demonstrira kako se *Banket u Blitvi* razlikuje od Krležinih romana po intenzitetu kazališnih motiva, o čemu su ranije pisali Ivo Vidan, Zlatko Malić (koji npr. ističe da je čitav svijet navedenoga romana somnambulistički košmar), Viktor Žmegač i Aleksandar Flaker, te kako onirički prizori koji se Nielsenu objavljuju pokazuju srodnost sa psihičkom kazališnom pozornicom u dnevniku iz 1943. godine. Ivan Glišić, u zborniku radova o Krleži, a koji je objavljen u Koprivnici iste godine kada zbornik radova *Povratak Miroslava Krleže* (ur. Tomislav Brlek), u kojemu je prvotno autorica objavila navedeni članak, kako sam u prikazu navedenoga zbornika navela, ističe, da glavni „junak *Banketa u Blitvi*“ je Doktor koji dolazi na prostore Kraljevine SHS da ojača Komunističku partiju, po direktivi iz SSSR. U belom šeširu, belom odelu, s belim rukavicama, belim cipelama, sa ženom i kćerkicom. Pronevri novac, članarinu zavedenog članstva. Kćerica premine, ženu ostavi. To je Broz! Otuda 'ne pi je vodu' da se Krležu 'uvlačio' Brozu i vrhovima Partije. Ko zna kakve je pretnje doživio zbog anarho-romana *Banket u Blitvi*; da sačuva glavu, iz moranja je uz Partiju koju je razotkrio...“. Ukratko, dok Ivan Glišić detektivski razmatra Nielsena kao piščeva dvojnika, u toj alegorijskoj priči o istočnoeuropskim zemljama Blitvi, Blatviji, Huniji i Kobiliji, Lada Čale Feldman ga rizomski rastvara kao *multiplicirano* ja.

Drugi čin pod naslovom „Pozornica proze, pozornica filma“ sadrži pet autoričnih tekstova, od kojih je prvi „Gluma i trauma: Hannah Arendt Margarethe von Trotta (2012.) i ZKM-ov Eichmann u Jeruzalemu (2019.)“ koji donosi interpretaciju navedenoga filma i predstave *Eichmann u Jeruzalemu*, autorski projekt Jerneja Lorencija, kao dokumentarističke teatarske rekonstrukcije arhitekture zla, a razotkriva i aktualnu desničarsku retoriku europskih društava kao istu onu koja je dovela do Holokausta.

Nadalje, tu je tekst „Glumiti realno: Kraljičina dva tijela“ posvećen fikcijsko-biografskom filmu (engl. *biopics*), dokumentarnoj drami (engl. *docudrama*) britanske kraljevske obitelji, filmu *The Queen* po scenariju Paula Morgana i u režiji Stephena Frearsa, s Helen Mirren u naslovnoj ulozi (2006.). Autorica interpretativno primjenjuje političku doktrinu Ernsta H. Kantorowicza iz njegove studije *Dva kraljeva tijela. Studija o srednjovjekovnoj političkoj teologiji* (1957.) gdje istražuje složene intelektualne procese u kojima se kraljevo političko (besmrtno) tijelo odvajalo od prirodnog (grešnog, smrtnog) tijela, analogno misteriju Kristova utjelovljenja. Naime, sintagma se odnosila na dvojstvo organskog, pojedinačnog tijela s jedne, i političkog, kolektivnog tijela nacije s druge strane te da ta okolnost opravdava fokus Frearsova i Morganova filma na samu kraljevsku figuru kao mistični stožer i nekih estetičkih, a ne isključivo ideoloških matrica ljudskoga tijela.

I sljedeća tri teksta koja se nalaze u

tom drugom činu su: „Ne-glumac u zatočeništvu mimetičke žudnje: Es-kivaža Abdellatifa Kechichea i Cezar mora umrijeti braće Taviani“, „Dvostruko kodirana forma' Ane Karenjine Toma Stopparda i Joea Wrighta (2012.)“ te „Kazališni slučaj *Gospođe Bovary*“. Što se tiče posljednjega teksta navedene cjeline, uzevši u obzir recentne dijagnoze razloga zbog kojih suvremena pozornica ustupa mjesto ne samo raznovrsnim oblicima „romanizacije drame“, nego i učestalim adaptacijama romana u hrvatskim kazalištima (što je dokumentirala i knjiga Matka Botića *Igranje proze, pisanje kazališta* iz 2013. godine o kazališnim adaptacijama hrvatskih prozajista), možda ni pojava *Gospođe Bovary* na daskama zagrebačkog Dramskog kazališta Gavella u jeseni 2016., romana koji je drammatizirala Ivana Sajko, preinačivši mu naslov u *Bovary* (redatelj: Saša Božić), Lada Čale Feldman ističe, nije tako slučajna.

Treći čin, cjelina knjige, pod nazivom „Iz proze u (žensku) pozu – i obratno“ donosi tri teksta: „Omakalina Psiha“, koja se zadržava na pastoralnoj komediji *Grižuli*, gdje autorica navodi da bi lik Omakale mogao biti zanimljiv kao element Držičeve dramske svadbene počasnice koja će plemićkoj publici nastojati ugoditi preobrazbama visokomimetskog modusa u niskomimetski modus – *aniles fabulae* (*bapske priče*). Pritom autorica podsjeća na interpretaciju Ivana Lozice koji je prvi upozorio da su maskirne povorke bile uobičajena sastavnica i svadbenih običaja, koji su se obično odvijali u ivanjsko doba,

pa tako Lozica za *Novelu od Stanca* navodi da magijski inventar te komedije velikim dijelom pripada Ivanju, a ne pokladama, no pridodaje da ipak Držičeve „vile Perlica, Katica, Pavica i Propumanica vjerojatno nisu ivanjske ladarice, iako ih ima četiri“.

Članak „Neuki Nauk, višak i manjak: o dubrovačkim preradbama *Škole za žene* i njezine *Kritike*“ analizira dvije dubrovačke prilagodbe Molièreovih komedija *Škole za žene* i *Kritike Škole za žene* u niši feminističke kritike, a u kontekstu puno strožih kodova ženskog i muškog ophođenja onodobnog dubrovačkog plemstva. Ukratko, riječ je o autoričinom „ženskom“ čitanju dubrovačkih *frančezarija*, a na tragu, kako navodi, priloga Dunje Fališevac diskusiji „Na koji su jezik Dubrovčani prevodili Molièrea?“, s obzirom na to da je članak nastao povodom proslave sedamdesetoga rođendana profesora Dunje Fališevac. Završni tekst u trećem činu „Na ratištu spolova: *Bez trećega* u romanu“ bavi se odnosom između Begovićeva romana *Giga Baričeva* i njegove drame *Bez trećega*, koja figurira kao autonomna drama, no s manjim razlikama i kao završno poglavlje romana pod naslovom „Drama“, a pritom jednako tako autorica upućuje i na Begovićeve intertekstove što se tiče drugoga toma navedenoga romana naslovljenoga *Na ratištu* – na Joyceov *Ulliks* kao i na Freudova tri spisa o psihologiji ljubavi. Tako npr. što se tiče Freudova drugoga priloga pod naslovom *O univerzalnoj tendenciji ponižavanja u sferi lijubavi*, gdje Freud uvodi pojam psihičke impotencije, autorica navedenu

situaciju u kojoj seksualni organi otkažu iako je psihička sklonost velika, prepoznaje u nejasnim okolnostima u kojima se prekida Gigina i Markova prva bračna noć.

Posljednju cjelinu knjige pod nazivom „Epilog: (teorijska) proza o pozici“ čini završni članak „Gavella i Goffman“, gdje bi podnaslov mogao glasniti, „čitati danas Gavellu kroz Goffmana“, kako uostalom autorica i upućuje na str. 281, i pritom, među ostalim, ističe kako se zaslugom Vjerana Zuppe, Sibile Petlevsiki i Marina Blaževića Gavella počeo sagledavati i u kontekstu fenomenološke estetike, teorije glume kao što su se njegovi teorijski napuci počeli dovoditi u vezu sa suvremenim doprinosima u izvedbenim studijima, odnosno kako je Marin Blažević zamišljao interpretativni zamah u kontekstu teorijske mreže *performance theory*. U tome smislu autorica npr. povezuje Gavellino zanimanje za fenomen i estetiku glumačko-redateljske suigre s Goffmanovim sociološkim uvidom u svakodnevnu interakciju *licem-u-lice*. Završno, ako se vratimo na uvod u autoričinu repliku o tome da svaka teorija sadrži autobiografski trag, onda ovo teorijsko knjižno putovanje od prologa nazvanoga „Prizorište žanra“ do epiloga naslovljenoga „(Teorijska) proza o pozici“ možemo čitati kao autoričinu putovanje, putovanje te naše iznimne interpretativne, marginističke *femine ludens* – kako je Ladu Čale Feldman na portalu *kulturnoturpunkt.hr* povodom najnovije knjige atribuirala Ana Fazekaš (replikirajući na naslovnu sintagmu četvrte autoričine knjige) – od etnoteatrolo-

gije do feminističke kritike, gdje je etnoteatrološki niša ostavljena kao trag npr. u Jermanovoj elementarnoj fotografiji ili antifotografiji. Naime, etnoteatrološka niša može se čitati u autoričinoj drugoj knjizi *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* (1997.), u cjelini „Folklorno predstavljanje kao dramaturško ishodište“ kao i u njezinoj trećoj knjizi *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu* (2001.) koja se ostvaruje u interpretativnom prožimanju etnoteatrologije i feminizma. Sljedeću knjigu *Femina ludens* (2005.) autorica otvara cjelinom koju naslovljuje, na Geertzovu tragu, „Smučeni žanrovi“, a koja okuplja sedam priloga književno-antropološke, etno-teatrološke i kulturnostudijske provenijencije. I završno o naslovnici ove najnovije autorske knjige, koje je autorica uvijek pomno birala, kad se mogla i urednički infiltrirati u izdavačku odluku: u tome smislu nikako ne čudi odabir naslovnice knjige, a odnosi se na prizor iz drugoga dijela predstave *Eichmann u Jeruzalemu* koji se premješta s globalnoga zla Holokausta Drugog svjetskog rata na lokalne traume domaćih zločinaca s ovjerenim primjerom Andrije Artukovića. Time se naslovna sintagma *Onkraj pozornice* fotografski vraća na samu pozornicu, daske koje uprizoruju i „banalnost zla“, i pritom citiram autoričin bihevijativ (u Austinovu određenju) iz „Predgovora i zahvale“ – „Iz rukopisa su izronile naime i neke neuralgične teme, koje su se kanda usputno nametnule, spasivši me, baš prkosom koji je probijao kroz striktno knjiže-

vno-, kazališno- i filmsko-teorijsku optiku, od prilične potištenosti nad recentnom političkom atmosferom, a onda i sudbinom knjige, kulture i sveučilišta u Hrvatskoj.“ Ili kao što je autorica zapisala u interpretaciji navedenoga segmenta o glumi i traumi: „Mekoća, jednostavnost i neposrednost s kojima se izvođači izravno obraćaju publici prepričavajući užasne detalje pojedinih sudbina, bilo da su u pitanju žrtve ili čuvari logora, stvaraju među gledateljima nevidljivu i jezovitu prisilu sudionitstva, koja raskida s ritualizmom kazališne konzumacije i poput logoraške žice proizvodi enorman psihološki pritisak, graničeci s neizdržljivošću (str. 133). Prema Goffmanu, svijet nije, naravno, pozornica, ali je teško napraviti oštru razliku između onoga što jest i što nije izvedba moći u doba koronavirusa ili G5 mreže, drugoga tjedna mentalne izolacije od globalnoga Fahrenheita na djelu, kad i pročitaš ovu, kako bi rekla Ana Fazekaš, „labirintičnu“ knjigu.