

PRIKAZI

## UČINAK INTERPRETACIJE

Lada Čale Feldman, *Onkraj pozornice*. Zagreb: Disput. 2019, 166 str.

Nova knjiga Lade Čale Feldman donosi teme koje je ta autorica u više od dvadeset godina svoje znanstvene karijere (od prve monografije *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* iz 1997) obilježila svojim kritičarskim habitusom i u kojima je postala nezaobilazan autoritet i uzor; donosi ktome mnoštvo nove umjetničke građe – književne, kazališne i filmske – u kojoj se te teme precizno detektiraju, a sve to zaodijeva raskošnom teorijskom raspravom. Pri tome međutim ponovno uspijeva, kako smo to i dosad navikli, da nad svime prevlada užitak čitanja književnog djela, odnosno gledanja predstave ili filma, te razumijevanja zašto je doživljaj ganuća, tjeskobe, straha ili ushita koje je umjetničko djelo u nama pobudilo baš takav, odnosno, rekla bih, što je to u njemu da zbog njega tako plaćemo. Njezina se interpretacija ne događa jednim (stilističkim) klikom, nego opširnim i zahtjevnim mišljenjem i uvjerenjem. Pa ipak, uz intelektualno zadovoljstvo čitateljica ove knjige nakon svega osjeća upravo klik s interpretiranim djelom, užitak otkrića njegove skrivene scenske mašinerije.

Dosljednost i fokusiranost na teme kao što su žanrovska pitanja odnosa dramskog, narativnog i poetskog, umnožavanje i zrcaljenje kazališne situacije, dvojnička struktura jastva, glumačko biće, pozornica nesvjesnog ili subverzija

ženskog znak su da su one kod ove autorice intimno prepoznate – kako sama na jednom mjestu kaže, svatko zapravo cijeli život piše autobiografiju. Svaki od četrnaest priloga u ovoj knjizi pisan je razložno i pomno, s mnoštvom misaonih rukavaca, kao da je vrijeme u koje autorica može protegnuti svoju misao beskrajno, pa nam tek račun vremena u kojem su nastali i, rječnikom birokratizirane znanosti rečeno, u njemu proizvedenih “rezultata” pokazuje da ona piše brzo, a možda i lako. Čale Feldman posjeduje najbolje odlike onoga što su znanstvenici indignirani diktatorskim pravilima europskih fondova zapisali u svojem *Manifestu spore znanosti*: dugo trajanje, pravo na stranputicu i obavezu nadahnuća, odnosno pisanja samo iz stvarne potrebe da se nešto kaže.

Teme kojima je Čale Feldman tako dugotrajno posvećena ujedno su i dovoljno široke da njima redovito donosi prijelomne inovacije na hrvatsku teorijsku i književnokritičku scenu. Njezine ranije knjige bile su odlučujuće za deprovincijalizaciju našeg teorijskog znanja (podsjetit ću samo na studiju o Judith Butler u *Euridikinim osvrtima* iz 2001. te na nimalo udžbenički *Uvod u feminističku kritiku*, s Anom Tomljenović, iz 2012), za primjenu psihoanalize, antropologije i izvedbenih studija u analizi književnosti i kazališta (*Femina ludens* iz 2005, *U kanonu*, s Moranom Čale, iz 2008. te *U san nije vjerovati* iz 2012). U taj se niz uključuje i ova knjiga, u kojoj se autoričina osebujna i plodonosna kombinacija analitičkih metoda primjenjuje na sjenovite stranice klasika te na recentne filmove i predstave.

Kazalište je nesumnjivo središnje mjesto ove knjige (objavljene u Disputovoj biblioteci Četvrti zid), no, kako sam naslov sugerira, interes ide dalje, šire, dublje i onkraj same teatrološke ili dra-

matološke pozornice. Jezgre dramskog i izvedbenog pronalaze se u drugim književnim žanrovima, na primjer u narativnoj prozi (i to u njezinu najkanonskijem obliku francuskog i ruskog realističkog romana, u kojem se drama odigrava kroz pripovjedni stil ili u ekfrastičkim umecima) ili u poemi, rubnom žanru koji graniči s monologom. Iz drugih umjetničkih područja ovdje je najprisutniji film, a biraju se oni primjeri koji imaju neki oblik kazališnosti u sebi. Konačno, analiza se bavi i neumjetničkim, stvarnim i svakodnevnim situacijama, na primjer onim što se događa u sudnici i što, tragom Shoshane Felman (u vezi sa suđenjem Eichmannu), nalikuje na predstavu, ili onim što se događa u sveučilišnoj ili drugoj javnoj predavaonici, a što Čale Feldman ne povezuje samo s predstavom (slijedom Ervinga Goffmana), nego, povratno, i sa suđenjem, odnosno procesom optužbe i obrane koji se u filmu o Hanni Arendt odvija dok ona iznosi svoju misao pred publikom u sveučilišnoj predavaonici.

Druga je velika tema ove knjige san. Kao i u prethodnoj knjizi posvećenoj upravo snu Čale Feldman san zanima kao situacija u kojoj sanjač vidi sebe kako igra po nečijem scenariju, što je blisko poziciji glumca, odnosno kazalištu kao (prema Freudu) modelu psihičkog aparata. Osim toga autoricu zanima i što se sa snom zbiva kad se ispričovijeda, dakle kad se iz ikoničko-dramskog, modernog, velegradskog, fragmentarnog i traumatskog oblika prevede u (linearni) narativni oblik, osobito onda kad tijekom tog procesa prijevoda u sebi zadrži nukleuse prvotne forme, kao što se to događa kod Krleže, ostavljajući u njegovoj prozi znakove avangardnog simulanizma kojem navodno tada više nije bio sklon. Tri velike studije posvećene Krležinim snovima jedan su od književnokritičkih vrhunaca ove knjige.

Treća je provodna nit subverzija ženskog kao psihološke strukture bliske kazališnom i glumačkom jastvu, odnosno, prema postmodernoj feminističkoj kritici, slabom subjektu otvorenih granica identiteta. "Treći čin" ove knjige (interpretacije su naime razvrstane u pet "dramskih" cjelina; prolog, tri čina i epilog) posvećen je ženskim književnim likovima koji pomućuju razne granice: kod Držićeve Omakale to je granica između stvarnog i vilinskog svijeta, kod Begovićeve Gige ona između erotskog i političkog, pa i ona između trivijalnog i visokog.

Ako bi se dakle tematska čvorišta ove knjige mogla ukratko svesti na kazalište, san i žensko, njezinu je metodološku strukturu teže jednostavno sažeti. Autoričina je misao spletena od raznih teorijskih niti, i možda ih je najbolje organizirati oko onoga što smo navikli zvati performativnim obratom, što znači moć jezika da djeluje, da stvara svjetove i kategorije, da izmiče realnom svijetu i da, štoviše, prokazuje njegovu neuhvatljivost; da pripovijedanje nametne ispred iskustva, jezik ispred jastva. Rekla bih da su veliki izgnanici iz ove knjige dokumentarnost i realizam, koji podrazumijevaju neku vjeru da stvarnost možemo prikazati *takvom kakva jest*. Čale Feldman ne dopušta nam da se uživimo u predstavi – pa ni u predstavu svakodnevnog života – nego nas podsjeća na značenje koje nosi izvedba sama. Ona kao da stalno govori: ovo nije lula, mi smo u svijetu znakova, ti su znakovi umjetnički jer je umjetničko izražavanje primarno ljudskoj prirodi, pa je stoga pametnije da se bavimo tim riječima i tim slikama, a ne svijetom koji one prikazuju. Tako je Čale Feldman čitateljica kod koje se svako čitanje pomiče još bliže diskurzivnom polu i sve je dalje od referencije. Stoga kad filmski redatelj Joe Wright jedan

realistički roman kao što je *Ana Karenjina* postavi na filmskom platnu kao kazališnu predstavu, i dakle odustane od vjernog prikaza ljudi i epohe te nam umjesto toga radnju prikaže kao nešto što se zbiva u kazališnom prostoru koji čak i nema jasne granice ispred i iza kulisa ili s ove i s one strane rampe, nego se filmske perspektive u tom kazališnom prostoru stalno izvrcu gore-dolje i unutra-van kao da klize Echerovim stepenicama, Čale Feldman u takvom postupku oduševljeno prepoznaje svog duhovnog blizanca i o njemu razvija interpretaciju pri čitanju koje nas hvata slična vrtoglavica kao pri gledanju Wrightova filma.

Tomu performativnom načelu međutim valja postaviti jednu ogradu. Diskurzivni je obrat u teoriji podrazumijevao dokidanje "katezizanskog središta teatra uma" i tvrdio kako nas diskurz ispisuje, a autor odumire. Nasuprot tome, Čale Feldman, u skladu sa svojim psihoanalitičkim ishodištima, a i u dosluhu s post-postmodernim trenutkom povratka (prekriženog) subjekta koji govori o svojoj boli, ne misli da se subjekt može samo tako dokinuti. Nju itekako zanimaju i autor i njegovi snovi. Zanima ju, na primjer, što sanja Miroslav Krleža kao građanska osoba (u dnevniku) i kao pisac (u romanu i noveli). Znači li to da se ona vraća emancipiranom subjektu kao moralnoj instanci, kao što se to često zbiva u postkolonijalnoj praksi (više nego u postkolonijalnoj teoriji, kako je to lucidno razložio Vladimir Biti)? Ne, upravo suprotno. Krležin zapis o snovima – podjednako dnevnički kao i prozni – Čale Feldman promatra kao pozornicu na kojoj se kroz jezik događa proces subjektivacije jednog jastva koje je sasvim slično glumačkom i koje bi teško moglo odgovarati za svoje postupke. Subjekt koji se vraća na analitičku pozornicu jest subjekt koji se bori sa svojim

nesvjesnim i svojim dvojnicima umjesto da bude cjelovit, muževan, nenašminkan ili kazneno odgovoran. U tom se smislu Čale Feldman vješto služi i jednim klasičnim pojmom stilističke kritike: slobodnim neupravnim govorom, u čijoj isprepletenoj višeglasnosti i nedostatku pripovjednog središta vidi upravo model takvoga subjekta. To je viđenje, uostalom, u iznenađujućem dosluhu s onim što je o subjektu i autorstvu pisao sam Krleža, pa tako dolazi do izvanrednog suglasja između analitičkog instrumenta kojim se koristi Čale Feldman i Krležinih zapisa kao predmeta njezine analize. Krleža naime sam eksplicira i necjelovitost jastva, i krinke, i "ja" kao "staru olinjalu glumčinu" koje je možda "krivo igralo ili čak ubilo". Isto se, na drugim mjestima u ovoj knjizi, odnosi i na ženske likove kao predmete feminističke kritike koji kod Čale Feldman nisu kolektivno identitetski, nego, rekli bismo, satkani od niti i pletenica. Film Margarete von Trotta o Hanni Arendt, kaže ona, sili nas da spoznamo feminističke implikacije njezine situacije, a da se "istovremeno suzdržimo od toga da je primarno identificiramo kao ženu". No kakvo je mogućnost društvenog djelovanja takvog raslojenog subjekta i kakvo je uopće mjesto političkoga u ovoj knjizi?

Rekla bih da je političko (također u smislu socijalnog, klasnog, rodnog i rasnog) stalno u autoričinu vidokrugu, no ona ga redovito redefinira i prebacuje na estetsku razinu da bi ondje o njemu nastavila raspravljati – možda i dalje kao o političkom, no sada i kao estetsko-političkom. U Predgovoru autorica kaže kako ju je rad na knjizi spasio od "potištenosti nad recentnom političkom atmosferom", a knjiga završava Gavellinom opaskom o "nenormalnosti" našeg "duboko poremećenog društva". Aluzije na društveno i političko dakle

stoje na samom početku i na samom kraju knjige uokvirujući ju, no autorica im ni u jednom trenutku ne dopušta da se zaustave na svojoj stvarnosnoj razini. Tako se na primjer Čale Feldman ne zadovoljava time da se film *Cezar mora umrijeti* braće Taviani definira samo kao plod katokomunističke vjere da se na društvenom dnu krije prava autentičnost, podsjećajući nas da naturščici nisu naivni, stopljeni sa svojim ambijentom, dokumentarni i socijalno determinirani kako to olako mislimo. Naturščiku valja priznati njegovu glumu; tu se radi o njegovoj umjetničkoj, a ne socijalnoj emancipaciji i u tome se, tragom Sartreova viđenja glume kao puta iz besmisla, krije dubinska ljudska bliskost između zatvorenika s društvenog dna i nas, njihovih učenih gledatelja. Film braće Taviani nije dokumentarna snimka procesa nastanka zatvorske predstave u kojoj navodno taj proces postoji sam po sebi – on je filmska predstava upriličena za nas, gledatelje. Slično tome autorica se ne zadovoljava ni time da se Kechicheova *Eskivaža*, film o postavljanju Marivauxa u školi u pariškom predgrađu, opiše samo kao sociološka studija, pa ni time da se *Banket u Blitvi* čita samo kao realističko-politički roman, kao ni da se film *The Queen* o kraljici Elizabeti gleda kao puki dokumentarac. Možda bi nam kao čitateljima bilo lakše zabaviti se analizom civilnog teatra i jednog dijela talijanske ljevičarsko-aktivističke scene, ili doznati više o umjetničkom i kazališno-amaterskom aktivizmu u pariškim predgrađima, ili o kritičnom stanju britanske kraljevske obitelji, ili o hrvatskoj političkoj povijesti iz Krležine vizure. Sve su to aspekti o kojima se moglo govoriti povodom tih djela – ali Čale Feldman nam ne dopušta da se na tome zaustavimo. Ona kao da posjeduje moćnu polugu kojom političko

izbacuje iz njegova ležišta – a ta su poluga kazalište i san.

Da nije riječ ni o kakvom eskapizmu, nego, naprotiv, o analitičkom poniranju u najbolnije točke ljudske egzistencije, osobito je vidljivo upravo u analizi *Banketa u Blitvi*, koja raskriva kako je snovita razina romana zapravo užasnija od same stvarnosti. Kritičari koji o tom romanu pišu kao o isključivo realističkom i političkom zapravo se, smatra Čale Feldman, drže političkog kao manje strašnog, podsjećajući na Freudov primjer oca koji kraj sinova odra sanja da ga mrtav sin prekorava, a zatim se budi s olakšanjem jer je stvarnost, koliko god strašna, još uvijek manje strašna od sna koji ukazuje na Realno.

Čemu se dakle uteći od stvarnosti koja je, prema Krleži, jeziva varijanta sna, a kojom počinje i završava ova knjiga? Tijekom knjige Čale Feldman nudi nekoliko odgovora na to pitanje, i to kroz svoje književne i filozofske sugovornike. Ovdje bih izdvojila nekoliko njezinih "dvojnika" s kojima je dosluh u ovoj knjizi posebno intenzivan (zanemarujući, naravno, pri tome mnoge druge, možda jednako važne). To je prije svega Krleža, za kojeg je izlaz iz "sommambulističkog košmara" u kutiji olovnih slova. Zatim Gavella, koji misli da strašnu stvarnost može popraviti gluma, kazalište kao mjesto autentičnosti iz kojeg će zajednica učiti nove obrasce, tipove ljudi i ponašanja. Nezaobilazna je Hannah Arendt, za koju je kazalište politička umjetnost *par excellence* jer *vita activa* nije samo djelovanje s drugima, nego i potreba da to djelovanje drugi promatraju, dakle da se ono odvija na nekoj vrsti pozornice. Spomenimo još uz njih i Ervinga Goffmana, u ovoj knjizi ključnog teoretičara za analizu pripovjednog u predstavljачkom i predstavljачkog u pripovjednom, čime se rado poigrava naše suvremeno

kazalište, osobito kad govori o najtežim temama društvene savjesti kao što to čini primjerice ZKM-ov *Eichmann u Jeruzalemu*. U prethodnoj knjizi (*U san nije vjerovati*) autorica je spomenula kako su izvedbeni studiji, militantno-optimistički i edukativno-pedagoški ustrojani, Goffmana potisnuli iz svog disciplinarnog *mainstreama* zbog njegove analitičke distance i emocionalnog odmaka. Slično svojim misaonim sugovornicima

i srođnicima i Čale Feldman promatra umjetničku produkciju, političku pozornicu i karnevalsku svakodnevicu iz dubine gledališta, kao višestruko kodiranu predstavu. Za čitavo naše humanističko, a rekla bih i društveno polje, njezina je pozicija moćan podsjetnik na to kako tumačenje umjetnosti može imati jači učinak od pukog govora o stvarnosti.

Natka Badurina

## DISKURZIVNI POVRATAK SUBJEKTA

Varja Balžalorsky Antić, *Lirski subjekt: rekonceptualizacija*. Ljubljana: ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede. 2019. 304 str.

Književnost našeg doba, obeleženog socijalnim, kulturnim, komunikacijskim i medijskim fenomenima bez pandana u prošlosti, zainteresovanim proučavaocima ispostavlja ceo niz paradoksa. Jedan od najizrazitijih predstavlja činjenica da je pesnička produkcija dostigla nezapamćene razmere, ali je, s druge strane, zanimanje izdavača i publike za ovaj vid literarnog umeća možda i manje nego ikada pre. U takvoj situaciji teorijsko i interpretativno-kritičko bavljenje poezijom ukazuje se gotovo kao kulturni incident i presedan svoje vrste. U prilog

ovoj konstataciji govori čak i ovlaštan uvid u produkciju tzv. diskurzivne literature, koja je još mnogo reda od pesničke. Baš zbog toga je, čini se, još značajnija pojava svakog ozbiljnog pokušaja bavljenja pesništvo i svim onim što je povezano s njegovim bitnim odlikama.

Prva naučna monografija Varje Balžalorsky Antić čitaocu nudi upravo to – metodično i akribično iznetu primenu savremenih shvatanja jezika i književnosti u oblasti teorije lirike i njoj svojstvene problematike. Kao što je razaznatljivo već iz naslova, ova intrigantna i podsticajna studija, prva takve vrste na slovenačkoj, ali i regionalnoj sceni, rezultat je ambicije da se poimanje subjekta, već stolecima središnje instance lirskog pesništva, postavi na osnove primerene aktuelnim dostignućima književn naučne, lingvističke, ali isto tako i filozofske misli kao onog područja iz kojeg je ovaj pojam izvorno i potekao.

Gradeći teorijsku platformu za svoj pristup, Varja Balžalorsky Antić polazi od konstatacije da je takozvana smrt