

NATAŠA GOVEDIĆ

Kolosalne strasti i njihov koloseum (javna arena)

Uz &TD-ovu predstavu *Mjesec dana na selu* redateljice Anastasije Jankovske i film *Tár* redatelja Todda Fielda.

Turgenjevljeva drama *Mjesec dana na selu* dio je mnogo šireg dramskog ciklusa autorova proučavanja raskošno licemjernog života ruske aristokracije potkraj 19. stoljeća. Mislim na drame *Indiskrecija*, *Parazit*, *Veza puca tamo gdje je najtanja*, *Provincijalka* itd., u kojima pisac opisuje financijsku elitu u nastojanju da dosegne, upravo *osvoji* (kao da je u pitanju sportsko prvenstvo), bilo kakvu vrstu ekskluzivnih emocija, što bogatije gurmanske gozbe afekata. To joj, unatoč svim naporima, ne polazi za rukom. Paroksizmi emocija koji se prizivaju i iščekuju ujedno su i veoma izdržljiv preostatak europskog romantizma, ali i početak farsičnog kraha sve te raskošne dokolice ili aristokratske kulture feudalne Rusije. Čehov će ih poslije još gorče ismijati, s time da je tradiciju ironijske distance prema *divljanju emocija* postavio upravo Turgenjev. Jer upravo je on u svojem dramskom opusu uvjeren da si ljudi nemilice lažu o svojim ljubavnim ekstazama i svetinjama, dižući ih u nebesa i postavljajući ih na pijedestale baš zato da

ne bi nikoga stvarno ljubili. Za Turgenjeva, Ana Karenjina nikad nije voljela Vronskog (ali htjela je pobjeći u tu fantazmu), niti je Emma Bovary poginula od tuge za svojim flegmatičnim ljubavnicima. Baš naprotiv, u oba slučaja, životom heroína dominirali su melodramatski klišeji i neodređena emocionalna glad (praznina), pri čemu su se ti klišeji raspali jednako tako „paušalno“ i mjehurasto kako su i nastali. Turgenjev intenzivno i na razini cijeloga opusa razmišlja o humornoj farsičnosti *lude ljubavi*, odnosno o tome da Amor donosi sljepilo baš onima kojima to sljepilo i treba. Kolosalne strasti utoliko su slične religioznom fanatizmu: da ne bismo vidjeli i prihvatili bližnjeg svoga, sa svim njegovim nesavršenostima, radije „obožavamo“ udaljenu ikonu. Ona je uprizorena u ulozu „spasitelja“. Sve ostalo je *čisto mrtvilo*.

Ili uragan služi da samo nakratko sakrije pustu zemlju?



II.

Turgenjevljeva glavna junakinja iz drame *Mjesec dana na selu*, Natalija Petrovna (dalje u tekstu, kao i u predstavi: Nataša) jedna je od spomenutih *divnih ikona* koje ostali likovi toga dramskog komada *naprosto obožavaju*, pri čemu je istovremeno silno izdosađena i svojim socijalnim statusom bogate vlastelinke, kao i rolom razmažene djevojčice u tijelu odrasle žene, jednako kao i svojim sinom i pokćerkom, baš kao i uigranim obožavanjem i zakonitog i nezakonitog partnera, jedva dočekavši da se na njezinu imanju pojavi sinov učitelj Beljajev i da se s njime upusti u svježju ljubavnu aferu. Ona, kao prava intelektualna sirotica iz pera muških pisaca, nema drugih interesa osim zavođenja i čitanja francuskih romana. To je njezina vrlo izdržljiva bovarijevska baština: čemu život ako nisam u vihoru ljubavnog zanosa.

Napomena: tako je Emmu Bovary nedavno odigrala i Jelena Miholjević u režiji Saše Božića, a vrlo sličan senzibilitet pokazuje i Mani Gotovac u autobiografskim romanima, dakle definitivno imamo dokaze da ljubav kao eskapistička fantazija ženskih heroina nije nestala s prijelazom iz 19. u 20. i 21. stoljeće.

Turgenjev intenzivno i na razini cijeloga opusa razmišlja o humornoj farsičnosti *lude ljubavi*, odnosno o tome da Amor donosi sljepilo baš onima kojima to sljepilo i treba. Kolosalne strasti utoliko su slične religioznom fanatizmu: da ne bismo vidjeli i prihvatili bližnjeg svoga, sa svim njegovim nesavršenostima, radije „obožavamo“ udaljenu ikonu.

I zbilja, kao po narudžbi Turgenjevljeve Nataše, na seosko ladanje stiže netko dovoljno „animalan“ i „jednostavan“ da u daminoj kolekciji osvojenih muškaraca bude *novi okus*. I novi izazov. Ona ga naravno mora spremiti u svoju lovačku kolekciju, kao da je u pitanju samo još jedna nova glazbena partitura, koju valja odsvirati vlastoručno.

Za usporedbu, u filmu *Tár* (2022.) scenarista i redatelja Todda Fielda, glavna junakinja nije dosadna seoska supruga, nego slavna velegradska dirigentica, također enormno bogata, k tome i veoma obrazovana. Pa ipak, ona također neurotično skuplja trofeje svojih lezbijskih osvajanja, simetrično Turgenjevljevoj Nataši dosađujući se svakodnevno u svojem svijetu apsolutne berlinsko-njujorške privilegiranosti i članstva u EGOT klubu (dobitnica je nagrada *Emmy*, *Grammy*, *Oscar* i *Tony*).

Cate Blanchett igra Lydiu Tárr dijametralno suprotno igranju Nataše Judite Franković. Obje su, doduše, u strogim muškim odijelima. Ali dok je Franković prepuna sitnih drhtaja, vidljivih valova uzbuđenja, treperenja i egzaltiranih osjećaja kao da stoji na rubu provalije, s koje se može ili baciti ili poletjeti, tako da OH stalno vezuje na AH, Blanchett je ledena na način muškog, vojnog, čelično discipliniranog superstar-mačizma, „prekopiranog“ na tijelo visoke i vitke plavuše, opsjednute vanjskom kontrolom, s tek povremenim njušenjem terena, kad se pretvara u lovačkog psa spremnog pojuriti za plijenom novoga mladog mesa (čak i ako ga nanjuši u zahodu).

Tár potpisuje Todd Field, scenarist i redatelj, uvjeren ništa manje od Turgenjeva da tako moćna žena kao njegova naslovna junakinja mora imati u sebi prazninu ili mržnju prema sebi koja će je gurnuti u sigurni pad ugleda (slično je mislio i Haneke o *Pijanistici*, koju je doduše napisala Elfride Jelinek). Drugim riječima: žene ponekad *jesu* dive, matrijarsi, maestre. Ali one taj intenzitet javnih reflektora navodno „ne mogu“ dugo izdržati. Svoj



> Laura Bošnjak, Dean Krivačić, Sven Jakir, Judita Franković Brdar, Kristijan Petelin foto: Luka Dubroja

status fatalnosti zbog toga će same dovesti u pitanje (za razliku od Don Juana odlično ponosi svoju erotsku grandomaniju i mirno ode na večeru sa Smrću – to je ipak poziv koji se ne odbija). U ženama, stalno nam se sugeriira, uvijek čuči neurotična bolesnica, neka duboko potisnuta Ofelija, Hedda Gabler, neka barunica Castelli, kojoj prijete brutalna smrt škarama. Postoji želja da se „zakolje barunicu“, kako je to formulirao Krleža. Pitam se hoćemo li ikad doživjeti adaptaciju *Gospode Glembajevih* u kojoj se karijeristica i manipulatorica Castelli ne srami svojega uspona

metodom seksualnih transakcija, u čemu je uistinu virtuoz, pa možemo pretpostavili da *bar malo* uživa u svojoj ekspertnoj igri.

Što se tiče filma *Tár*, glavna junakinja, dirigentica, zbog afere s mladom stipendisticom (koja se ubila) na kraju gubi i moć i novac i slavu, ali nastavlja raditi svoj posao, preživjevši vlastiti progon. To se Heddi Gabler nije moglo dogoditi. U Ibsenovo doba jaka žena je morala platiti punu cijenu za svoju borbenost, materijalni uspon i profesionalni uspjeh. Morala je platiti životom. Film *Tár*

iz 2022. godine, tome nasuprot, upozorava da predatorstvo ipak nije stvar *roda* – pretpostavka je da seksualni proždrljivci mogu biti i žene, dapače lezbijke, a ne samo heteroseksualni muškarci. Predatorstvo u svim varijantama kao da nastaje iz potrebe da lov uvijek počinje iznova i da glavni sadržaj toga lova mora biti ljudski život. Gledano iz pozicije virtuozna, život zaista *mora biti* na kocki, inače nije uzbudljivo. Maestro ili maestra mora dobiti svoje dnevne doze egzotične arome i kuljanja napetosti. Mora dragovoljno otrčati u samo središte opasnosti, recimo mračan podrum (zbog toga junakinja filma *Tár* čak i fizički nastrada). Ili dopustiti da je i muž i ljubavnik pronađu u zagrljaju mladog učitelja, kao kod Turgenjeva. Strast ne samo da mora biti prijestupnička, nego mora biti i razotkrivena kao prekršajna. Inače ništa od adrenalina.

Kad Cate Blanchett nakon svih zvučnih halucinacija i nesаница tijekom kojih je nastojala zadržati privid pribranosti konačno jeca u svojoj staroj dječjoj sobi, gledajući snimke svojega uzora i učitelja Leonarda Bernsteina, ona je najsličnija Turgenjevljevoj Nataši, tako često sklupčanoj u ormaru &TD-ove predstave, samo zato da nitko ne posvjedoči njezinim *raspadima*.

III.

U režiji Anastasije Jankovske i produkciji Teatra &TD, predatorskom erotizmu glavnog lika Nataše u izvedbi glumice Judite Franković suprotstavljen je lik Rakitina, u majstorski slojevitoj interpretaciji Svena Jakira. On se ne razbacuje emocijama. Blago se smiješi. Vrlo pažljivo i prodorno promatra ostale likove, kao da je na tom ruskom imanju uvijek pomalo u kazalištu i samim time svjestan pripreme svake role, koja se prezentira u velikom stilu (posebno kod Nataše, koja se zaključava u scenski ormar čim nije dovoljno obožavana). Jakir nam daje do znanja da uloge *emocionalnog uragana* nisu naročito duboke. Svi ti silni uzdasi, a ispod – ništa. Ni tračak odgovornosti, privrženosti, istinske otvorenosti. Samo egoistična željica samodopadne Nataše da se *izgubi glava*, što je na sceni realizirano petominutnim, neprekinutim poljupcem Nataše i mladog učitelja Beljajeva (igra ga Kristijan Petelin), sve dok se njezine ptičje treperave i drhturave šake napokon ne smire u njegovima. Čula sam mnoge komentare na račun te predstave, koji su se isključivo komentirali *treba li* scenski poljubac trajati tih nekoliko neprekinutih minuta. Iz moje perspektive, to je visoko ritualiziran moment obuzdavanja nečije frenetičnosti, nadasve vjeran Turgenjevu, a ne trijumf erotske „ljubavi“. Itakako ima razloga trajati.

Razlog što mislim da je &TD-ova predstava iznimno uspješna nije, međutim, toliko vezan za lik Nataše i njezinu glumačku interpretaciju, koliko za izvedbu Rakitina. Sven Jakir u roli čovjeka kojega Nataša i iskorištava i prezire na mnogo načina, pokazuje da hirovima lijepe i razmažene vlastelinke ne treba pridavati važnost veću od one koju pridajemo igraćim kartama. Kad vas dopadne as ili zajednički ples, dobivate. Rado ćete biti kavalir dame herc. Ali već u idućem dijeljenju karata, možda ćete ostati bez ičega. Čak i kad se razljuti, kad mu Nataša jasno da do znanja da više nije u njezinoj milosti, Jakirov vitez ne pokazuje agresiju. Samo autoiro-

niju. Budan je, bistar, duhovit, emocionalno bogat i precizan. Nikad ne radi nametljive ili suviše geste; ne gura nam se u lice. Pruža ruku Nataši da ustane. Donosi joj knjige. Igra pristojnost i zaigranost britanskog džentlmena, viteza dobre volje, uvijek spremnog izaći u susret i svojoj odabranici i svemu što je s njome povezano. To je ujedno i istinsko umjetničko postignuće predstave: Rakitin je sve ono što Nataša ne može pojmiti. Intimni i odani ljubavnik/prijatelj. Kao što je to i Natašin suprug Islajev (u originalnoj podjeli igra ga Dean Krivačić, premda sam gledala izvedbu s Markom Hergešićem, vrlo blagim i razoružavajuće, dirljivo strpljivim u roli Natašina supruga). Predvidivo, Nataša te pažljive i empatične muškarce smatra dosadnima. Njoj treba jača doza emocionalnog stimulansa. Nešto još zabranjenije. Nešto lovački izazovnije.

IV.

Režijski, predstava nam se cijelo vrijeme obraća iz Natašine perspektive. Otvara se (redateljski dopisanim) prizorom u kojem glumac s maskom medvjeda i puškom u ruci nišani i ispaljuje metak u vlastelinku, koja pada na pod svojega salona, nasred perzijskog tepiha, ostajući nepomično ležati među redovima knjiga. To je najava Natašine afere s mladim učiteljem, „medvjedom“, koji je na kraju drame poljubi i zatim napušta. Ali tim režijskim izborom mi smo pozvani suosjećati sa žrtvom naoružanog medvjeda. I sa ženom koja se mnogo puta tijekom predstave zaključava u ormar (još jedno režijsko i glumačko dopisivanje teksta), što je inače i mjesto na kojem provodi najviše vremena. Na kraju komada junakinja ostaje potpuno shrvana odlaskom mladog učitelja, kao da je u pitanju najosobnija katastrofa, iako u tekstu ima mnogo naznaka da se učitelj kalkulirano poi-grava dvjema ženama na istom imanju i da nema ni govora o njegovoj dubokoj povezanosti s ma kojom od njih. Kao što ima mnogo naznaka da Nataša ima mnogo veći problem

s time što ne shvaća (propušta) duboku privrženost koju prema njoj osjećaju sin i muž. Ali glumačka teatralnost Judite Franković u melodramatskom zapletu i raspletu „nagovara“ gledatelje da s njom i nehotice pristanu na kôd povišenih stanja, stalnih emocionalnih oluja, odnosno da tretiraju osjećaje kao nešto zaista veliko i opasno, pred čime se skrivamo, umiremo, zamiremo. Bez posredovanja lika Rakitina, nitko na pozornici uopće ne razumije ni svoje ni tuđe osjećaje. Kao da su posvemašnija i zastrašujuća enigma. Pogotovo Nataša djeluje kao izgubljena divlja životinja.

V.

Teatralnost Judite Franković vrlo je slična teatralnosti lika Lydie Tár u interpretaciji Cate Blanchett: obje nastoje od sebe napraviti ljušturu samokontrole i „muške“ pribranosti – i nijednoj to naravno ne uspijeva. Možda je zato drama *Mjesec dana na selu* najprije bila zabranjena u Rusiji. Tadašnji cenzori možda su naslutili da nijedna politička gazdarica nije tako suverena kako se u prvi mah čini. Sad ozbiljno: smatrali su skandaloznim da lik Nataše vara i muža i ljubavnika (inače, isto čini i Lydia Tár, samo što vara i suprugu i ljubavnice). Iz današnje perspektive, ta se varanja čak čine povezana, najviše kroz ne sasvim jasnu traumatsku jezgru obiju protagonistica, koje se sve vrijeme patološki boje intimnosti s bilo kime. Pa ipak, kolaps njihovih uigranih afektivnih ekonomija zapravo i jest ono najvrednije u oba narativa: granice licemjerja i kontrole napokon se lome, tako da se jedna protagonistica pretvara u maleno napušteno dijete (Nataša), a druga napušta maleno dijete i postaje ekstremno agresivna ratnica (Tár). Tu, dakle, laž prestaje. Što će izrasti na njezinu mjestu ne znamo, ali već i sama činjenica da je laž – pa i ona romantičarska, melodramatska, verterovska – došla svojem kraju, ima važno mjesto u strukturi obiju izvedbi. Kad bismo njihove emocije čitali kao neku vrstu afektivnog okoliša, obje

na kraju jasno kažu što im je potrebno: jednoj fizička imerzija s drugom osobom, cjelov koji se ne prekida. Drugoj potpuna fizička imerzija s glazbom.

Je li stapanje „užas“ koji najviše priželjkuju i najviše ga se boje?

Svakako u oba slučaja više suosjećamo s njihovim slomom, nego s njihovim arogantnim jastvima. Kad Cate Blanchett nakon svih zvučnih halucinacija i nesаница svoje filmske heroine (progoni je osjećaj krivnje), tijekom kojih je uporno nastojala zadržati privid pribranosti, konačno jeca u svojoj staroj dječjoj sobi, raznježeno gledajući snimke vlastita uzora i učitelja Leonarda Bernsteina, ona je ujedno i najsličnija Turgenjevljevoj Nataši, tako često sklupčanoj u ormaru &TD-ove predstave, samo zato da nitko ne posvjedoči njezinim *raspadima*. *Tár*/Blanchett ima glazbeni ideal, ne ljubavni kao Nataša/Franković, ali oba ideala su na svoj način kolosalna i oba se ne mogu realizirati na način „racionalne akcije“. Vidimo i do koje su mjere oba ideala „zaključana“ u dječjim sobama (ili ormarima), odnosno koliko im uopće nije bilo dopušteno izaći, suočiti se s

odrastanjem, naučiti živjeti svoju mjeru idealizma napunjenu i frustracijama, a ne samo fantazijama. Oba djela stoga postavljaju pitanje i kako njegovati svoj ideal tako da dobije šansu odrasti.

I dramski, ne samo etički moment predstave *Mjesec dana na selu*, kao i filma *Tár*, sadržan je u mogućnosti da se čak i najuigraniji gard treba razbiti na tisuću komadića. Iz kojih, kod Turgenjeva jednako kao i kod Fielda, može započeti neka nova (možda zrelija) unutarnja gradnja. Lydia *Tár* na kraju filma ne izgubi svoju ljubav prema glazbi. Ideal raste u novim uvjetima: skromnijim, ali i nekonvencionalnijim. Ni Nataša ne izgubi svijet svojih najbližih. Oni je čekaju ispred ormara. U oba slučaja, nastaje neko smirenije prihvaćanje da im ne trebaju *orkanski visovi* da bi pristupile sebi. I da emocionalna virtuoznost nije nužno skok s litice, nego nešto tako „neglamurno“ kao odluka da u svoj ormar ili u svoju dječju sobu ipak nekoga pustiš. Živimo u svijetu u kojem se stalno ističe *izlaženje iz ormara* (i dobro je da je tako), ali ova dva umjetnička djela pokazuju da je važan i obratni smjer. Ponovni ulazak na mjesto svoje najveće dječje pasije.

Tár/Blanchett ima glazbeni ideal, ne ljubavni kao Nataša/Franković, ali oba ideala su na svoj način kolosalna i oba se ne mogu realizirati na način „racionalne akcije“. Vidimo i do koje su mjere oba ideala „zaključana“ u dječjim sobama (ili ormarima), odnosno koliko im uopće nije bilo dopušteno izaći, suočiti se s odrastanjem, naučiti živjeti svoju mjeru idealizma napunjenu i frustracijama, a ne samo fantazijama.



> Cate Blanchett u scenama iz filma Tár redatelja Todda Fielda