

TRAUMA KAZALIŠNOG »APARATA« I RECENTNI ŽENSKI REDATELJSKI POKUŠAJI DA SE NJOME OVLADA

Lada Čale Feldman

UDK 792.071.2-055.2«202«

Prilog je manje zainteresiran za kazališne prikaze traume, a više za konstitutivna obilježja kazališnog »aparata« koja neizbježno aktiviraju ishodišne traume psihičkog »aparata«, kao što je prije svega rascjep izvođenja i gledanja, a onda i sam socijalni okvir kazališne interakcije. Uz oslonac na Freudove i Goffmanove nezaobilazne pristupe i termine, osobito zanimljive zbog njihova duga kazalištu kao metodološkom oruđu, rasprava se osvrće na tri recentne predstave zagrebačkog kazališnog repertoara (*Ukročenu goropadnicu* u Satiričkom kazalištu Kerempuh u Zagrebu, *Pustolova pred vratima* u HNK-u u Zagrebu i *Podrhtavanje* Umjetničke organizacije Četveroruka u ZKM-u) u kojima se naziru različiti pokušaji da se spomenute traume iznesu na vidjelo, politički pre-uokvire ili čak emocionalno ublaže, ako ne i dokinu. Zanimljivo je da su u svim trima projektima posrijedi ženska redateljska autorstva, koja u nastojanju da prevrednuju temeljni kazališni odnos – katkad i »devijantnim« sljedbeništvom srodnih nastojanja koja su već upisana u predloške kojima se bave – ujedno i tematiziraju neki traumatični aspekt ženskog iskustva: psihičko, moralno i fizičko nasilje nad ženama, stereotipizaciju ženske seksualnosti, odnos majke i kćeri, starenje, ili devastaciju kućanskoga kao tradicionalno ženskog prostora. Prilog ispituje analogije i poveznice između dvaju aspekata – tematskog i strukturnog – sučeljenja s traumom kazališnog događaja te pokušava protumačiti odabrane predstave/izvedbe s obzirom na to koliko svojim inovativnim intervencijama njome uspijevaju ovladati.

Ključne riječi: kazališni »aparata«; rascjep; trauma; *Pustolov pred vratima*; *Kročenje goropadnice*; Četveroruka; ženska režijska autorstva

Kao i kada su mnoge druge teorijske diskusije u pitanju, tako je i u krugu onedavna ponaraslih teorijskih interesa za umjetničke tematizacije traume kazalište kao suvremeno poprište njezinih prikaza, ali i kao generator nekih uzvratnih teorijskih re-elaboracija, figuriralo razmjerno slabo: golema sekundarna literatura toga područja uglavnom se fokusirala na proznu i filmsku produkciju i tek djelomice, pretežito ako je u fokusu bila problematika holokausta, na dramska djela ili kazališne izvedbe, a i onda isključivo u interpretativnom smislu, dakle manje se osvrćući na neki dubinski afinitet teatra i traume, onakakav kakav smo navikli isticati kada je u pitanju, primjerice, korijenska srodnost teatra i teorije. Studija Patricka Duggana *Trauma-tragedy: Symptoms of contemporary performance* (usp. Duggan 2012) – bez obzira na naslovno istaknutu sintagmu »suvremene izvedbe«, jer knjiga zapravo nastoji premostiti opozicije između izvedbenog i mimetičkog kazališta – rijedak je pokušaj da se u problematizaciji traume kazalištu vrati teorijski dug, odnosno da se promotri kako kazalište neopazice formira temeljne koncepte teorije o traumi. Sama naime njezina propulzivnost prema autoru svjedoči da je trauma zavladała stanjem svijeta na svim, društvenim, osobnim, psihološkim, lokalnim, globalnim, stvarnim i fikcijskim razinama, i to do te mjere da bi se moglo govoriti o traumi kao dominantnom kulturnom tropu, odnosno o svojevrsnoj »traumakulturi« (*ibid*: 3-4). Autor međutim ujedno upozorava da opsjednutost traumom u povijesnim, književnim, kulturnostudijskim i povjesničarsko-umjetničkim studijima nerijetko propušta uočiti koliko okolnosti i pretpostavke kazališnog događaja pogoduju ne samo uvidu u strukturu traume, nego i eventualnim modusima njezina tumačenja i barem provizornog zaliječenja, a time i stanovitoj njezinoj kulturnoj produktivnosti, od antike naovamo, pogotovo kada je u pitanju žanr tragedije.

Tri kazališne odlike traumatske simptomatike koje Duggan u tome smislu ističe su »apsolutna sadašnjost« traume – nesposobnost da se otarasimo neprekidno aktualnog proživljavanja nekog prošlog traumatskog događaja – zatim prisilu na ponavljanje radnji, riječi i situacija koje su uzrokovale bol, usporedivu s kazališnim pokusima i nizom opetovanih izvedbi predstave, te halucinatorne proboje u dnevnu budnost, slične kazališnoj iluziji (*ibid*: 5-7). Otud i njegov interes za povlastice koje si kazalište priskrbljuje i kada su u pitanju prikazi traume, odnosno čak formiranje čitava novog kulturnog žanra »traumatske tragedije«.

Osobno nisam međutim nakanila ići tako daleko da proglašavam novi žanrovski trend u suvremenoj kazališnoj produkciji, premda ću i ja, kao i Duggan, zajedničkim okvirom pokušati zahvatiti tri primjera koja se inače znatno razlikuju po svojim poetičkim odrednicama, čak, moglo bi se reći, tvore razaznatljivu skalu u hibridu što ga je Pavis nazvao *performise*, ili *mis en perf*, odnosno izvedborežija (usp. Pavis 2022: 71-90), a da su ipak sve tri jednako zaokupljene traumatičnim aspektima ženskoga života – ženskom seksualnošću, nasiljem u obiteljskim odnosima, različitim nasilnim intruzijama u obiteljsku kuću kao tradicionalni ženski prostor, ženskim srodničkim vezama, starenjem i smrću. U svima se trima tretman ključnih strukturnih veza kazališta, izvedbe i traume oblikuje međutim i kao stanovit odnos prema strukturi predstave, od poimanja potonje kao mimetički djelotvorne uspostave mogućeg svijeta, preko dekonstrukcije takvih pretpostavki do izvedbenoga napuštanja pozornice-kutije za volju interaktivne aktivacije »etike brige«, kao kazališno preformuliranog stava koji se pripisuje eminentno ženskom razumijevanju etike (usp. Gilligan 1982). Po čemu je dakle odabrane predstave/izvedbe interpretativno plodotvorno ne samo sagledavati kao primjere kazališne tematizacije egzistencijalno ili politički traumatskih fenomena i događaja, nego i vezati uz samu »traumu kazališnog aparata«?

Da naime i tek nazočiti kazališnom događaju nužno znači izložiti se aktivaciji nesvjesnih psihičkih mehanizama, čak i neovisno o tome kakvi nam se sadržaji na pozornici prikazuju, sugerira prilično razgranata rasprava o psihoanalitičkoj »scenomorfiji«, dakle o analogijskim aspektima što ih je psihoanalitička teorija, od samih svojih začetaka, dakle od interesa za histrionske aspekte histerije i kazališnu topiku i topografiju snivanja, istakla u funkcioniranju psihičkog i kazališnog aparata (usp. Čale Feldman 2012). U tome se bogatom arsenalu korespondencija međutim posebno izdvajaju upravo traumatski momenti koji se redom tiču, ne toliko gledanja, koliko rascjepa što ga gledanje izaziva kada su u pitanju tzv. »primarni prizori« doživljeni u djetinjstvu, od pogleda na prazninu unutar usjeka majčinih genitalija koji nužno nagoni na nijekanje, buduću osnovu doživljaja fiksijskog poništenja realiteta (usp. Mannoni, 1969: 9-33), preko pogleda na roditeljski seksualni čin, koji dijete zauvijek odvlači put metonimijskih i metaforičkih izmještanja vlastite žudnje (usp. Thoret 1993: 29-44), do glasovite igre *Fort-Da* kojom je Freudov unuk nastojao ponavljanjem svoje igre odbacivanja i

privlačenja predmeta prevladati majčin odlazak iz vlastitog vidokruga, opisane u teoretičarovu eseju *Onkraj načela ugode*, koji se zbog te epizode uspio promovirati u jedan od najrazmatranijih njegovih doprinosa, štoviše, punopravnu estetsku studiju o ishodištima tragičkog kazališta (usp. Gyenge 2019). Čak se i strah od vlastite smrti u psihoanalizi prvenstveno artikulira u formi kazališnog prizora, kao naime snoviti pogled na vlastitu smrt (Freud 2001a), analogan sudioništvu u tradicionalno ustrojenom kazališnom događaju, utoliko što se i tada gotovo paralizirani zatječemo pred materijalno dostupnim, a ipak nedodirljivim maštenim rebusima na pozornici.

Koliko se god stoga suvremena teorija o korijenskoj vezi bilo drame ili izvedbe s jedne, te traume s druge strane trsila pokazati da je kazalište povlašteno kulturno poprište katarktičkog razrješenja različitih traumatskih sadržaja koje kazalište prikazuje, a koji se stoga ujedno svojim opetovanjem terapijski »prorađuju« (usp. Freud 2001b), temeljna pozicija u kojoj se u kazalištu nalazimo – pozicija koja nas podsjeća na ovaj ishodišni traumatski rascjep, odnosno podvajanje između sebe u publici i sebe na pozornici, između dakle bića koje gleda i nužde da se ono uvijek iznova tek pronalazi u otuđenim, izokrenutim, fiksijskim slikama vlastita jastva, kao u »stadiju zrcala« (usp. Lacan 1983) – sama je već po sebi podsjetnik na nezaliječivu izvorišnu traumu formacije subjekta kojoj se voljno izlažemo pukim pristankom da u kazalište dođemo, mimo i prije bilo kakvih neuralgičnih motiva kojima ćemo pritom možda biti izloženi. No kao što subjekt ne nastaje izoliran od svojega socijalnoga okruženja, u koje će i prema Lacanu projicirati neuralgične aspekte otuđenja na koje ga nagoni pogled na »drugog« u zrcalu, tako ni trauma nije nužno isključivo intra-psihičke prirode, nego se tiče i »ljudske ekologije«, ljudskih odnosa u društvenom prostoru, posebice sfere ljudske interakcije licem-u-lice, osobito intenzivno potencirane kako na pozornici, tako i u temeljnom kazališnom odnosu pozornice i gledališta, a zatim i u međusobnim susretima samih gledatelja. Goffman je nažalost gotovo nepostojeća referenca u teoriji traume, iako sve njegove knjige karakterizira upravo tankočutan uvid u društvenoritualne mikro-izgrede koji su u stanju uzrokovati traumatsko socijalno iskustvo. Tako se i socijalna forma okupljanja u kazalištu malo razmatrala kroz prizmu Goffmanovih uvida i neobičnih termina, kao što je, primjerice, »podređena« za razliku od »glavne upletenosti« u događaj (usp. Goffman 1963: 43-50), pod

koju, kada su u pitanju javne ceremonije bilo koje vrste, podvodi radnje poput kunjanja, hrkanja, jedenja, pijenja, govorenja, hodanja, šetanja ili, mogli bismo dodati, gledanja u mobitel, koje su načelno i pretežito prešutno zabranjene tijekom trajanja kazališnog čina, a da se katkad izrazito demonstrativno izvode.

Navedenim se naime sintagmama – ovdje primijenjenima na kazalište kao javno, ne toliko političko, koliko socijalno mjesto – obuhvaćaju radnje što ih autor nabraja u jednoj od svojih najzanemarenijih knjiga na tome području, naslovljenoj *Ponašanje na javnim mjestima: bilješke o društvenoj organizaciji okupljanja* (1963). Posrijedi je studija koja tek usputice, u uvodu, spominje kazalište (*ibid*: 4) kao jedno od brojnih drugih javnih poprišta raznovrsnih povreda koje su ljudi jedni drugima u stanju udijeliti pri svakom iole socijalno kodiranom susretu, što okupljanje oko kazališnih predstava svakako jest, osobito »premijera«, koja se tendira tretirati kao posebno medijski značajan socijalni događaj, štoviše, promocija osobite vrste socijalne hijerarhije. Spomenuta knjiga bi međutim mogla biti zanimljiva svakome teatrologu koji razumijeva kazališni događaj u Schechnerovu smislu, dakle kao zbivanje koje počinje pristupom prvog gledatelja u neki posebno za izvedbu predestinirani prostor, a posebice teatrologu zainteresiranome za socijalne traumatizme kazališnoga okupljanja. U njoj će Goffman naime razviti osebujnu tipologiju ljudskog ponašanja na javnim mjestima, razlikujući, primjerice, nefokusirane od fokusiranih ljudskih interakcija, ovisno već o tome je li riječ o komunikacijskoj razmjeni s odsutnim ili jasno označenim središtem pozornosti - kao što su, primjerice, razgovori koje se odvijaju unutar izdvojenih grupa formiranih prigodom nekog tipa okupljanja – te pritom nudeći suptilne distinkcije u tretmanu ljudi koje u takvim prilikama susrećemo, od onih kojima izričito moramo očitovati »pristojnu nepažnju« (*ibid*: 83) - tj. pokazati da, iako ih prepoznajemo ili nas zanimaju, ne kanimo u njih buljiti – do onih koje namjerice »tretiramo kao ne-osobe« (*ibid*: 84), praveći se da ne postoje. Bacimo li Goffmanovo oko na kazališne prigode, nametnut će nam se odmah i drugi relevantni elementi njegove osjetljive socijalne gramatike, izloženi u knjizi srodna naslova, *Odnosi u javnosti*, uz pomoć kojih bi se dali razvrstati raznovrsni oblici ukazivanja počasti pojedinim statusno visoko pozicioniranim posjetiteljima kazališta, ali i bučna iskazivanja tzv. »znakova poveznitva« (*tie signs*) s nekim društveno poželjnim poznanstvima (usp. Goffman, 1971:188-237), pa i nešto invazivnije

prakse, kao što je glasan smijeh u umjesnim i neumjesnim trenucima predstave, ili pak bezobzirnost u zauzimanju prostora tuđeg »teritorija jastva« (*ibid*: 28-61), to jest, kršenje nekih nepisanih pravila o poželjnoj fizičkoj blizini, odnosno o prikladnoj, prešutno kulturno dogovorenoj »socijalnoj distanci«,¹ da i ne govorimo o kasnim dolascima na predstavu i grabljenju najboljeg sjedišta kada na ulaznicama gledateljsko mjesto nije naznačeno, itd. Može nam se učiniti da je posrijedi posve irelevantan aspekt mikro-traumi što nas mogu snaći tijekom kazališnog iskustva, ali ono što bi tu valjalo uočiti jest kulturna uvjetovanost netom nabrojanih oblika ponašanja, koja itekako variraju ovisno o dijelu grada u koji smo pozvani na predstavu, kazališnom prostoru i institucionalnom okviru same izvedbe, pa i o daleko široj, neodređenijoj »atmosfera«, odnosno specifičnoj (kazališnoj) »klimi« koja vlada u danoj zajednici.

Utoliko je intrigantnije pratiti suvremene pokušaje, pogotovo ženskih redateljskih autorstava, da se tematizaciji traumatičnih aspekata ženske egzistencije u neku ruku predpostave netom opisani mnogostruki aspekti temeljne traume dolaska i nazočnosti kazališnoj izvedbi, i to različitim strategijama koje će omogućiti da se ona eksplicira, osvijesti, propita, ako ne i savlada ili čak dokine. Predstave, odnosno izvedbe o kojima ću govoriti, bez obzira na svoju »uspješnost«, upisuju se tim svojim nastojanjima u recentni niz ambicioznijih feminističkih zahvata u institucijske poluge na kojima se presijecaju pitanja kazališne poetike i politike: u posljednjem su se desetljeću zaredale naime predstave koje na različite načine propitaju »žensko stanje« u instituciji kazališta, nerijetko uz izričite analogije koje se mogu povući između pokušaja da se iziđe iz represivnog ozračja obiteljskog doma, i isto takvih nastojanja da se propitaju institucijski odnosi unutar kazališne »kuće«. Katie Mitchell i Leo Warner na srodnim će premisama izgraditi i kritički uporabiti scenografiju za svoje hibridno kazališno-filmsko djelo na temelju Strindbergove *Miss Julie* (Schaubühne in Berlin, 2013), a kasnije i za postavu *Orlanda* Virginije Woolf, također predložka zaokupljenog pitanjem nasljeđa obiteljskog

¹ Vjerujem da svi prepoznaju omraženu sintagmu iz pandemijskog razdoblja, no Goffman je već davno ukazao kako socijalna distanca nije samo stvar represije nametnute tijekom ugroze, nego kulturom uvjetovana svakodnevna praksa, o čemu više usp. Čale Feldman, 2023.

dvorca (2015); Marina Petković Liker istih će godina postaviti i svoju plesno-glazbenu izvedbu s bajkovitim asocijacijama nazvanu *Kuća na oštrici* (Teatar & TD u Zagrebu, 2016), Rebecca Frecknall's i Alice Birche adaptirat će *Dom Bernarda Albe* Federica Garcíe Lorke kao stakleni zatvor (National Theatre in London, 2023), a Anica Tomić i Jelena Kovačić će u svojoj postavi Ben Yishaičine revizije Ibsenova najslavnijeg komada, naslovljenog *Nora ili kako probaviti gospodarevu kuću* (Deutsches Theater in Berlin, 2024) na pozornici proizvesti punopravnu imploziju zidova i katova Helmerova doma, na prahu kojega će na kraju, poput Emme Goldmann, plesati njihova oslobođena, ogoljena Nora².

No što kada u kazalište žene uđu ne samo kao dramske junakinje ili izvođačice koje trpe njegove opresivne organizacijske uvjete, nego i kao gledateljice, sa svim svojim neželjenim sjećanjima na prethodno spomenute i gledanjem obilježene separacijske i ine traumatske gubitke? U svima trima ovdje odabranim analitičkim primjerima iz nedavne zagrebačke kazališne ponude može se naime uočiti ista provodna nit: problematizacija mnogostrukih položaja što ih ženska figura zauzima u svim ovdje spomenutim, ne-kazališnim jednako koliko i kazališnim scenarijima, ali prije svega položaja gledateljice. Karakteristično je međutim da su čak dva ženska redateljska naslova – postava naime Begovićeve *Pustolova pred vratima* Helene Petković i tumačenje Shakespeareova *Kroćenja goropadnice* Selme Spahić – nastala na predlošcima koji i sami već unutar vlastite dramske fakture problematiziraju gledateljski rascjep, i time sugerirajući da će se odigrane junakinjine »životne« traume podrediti primarnoj traumi kazališnog aparata. Pritom je zanimljivo uočiti i neke ključne razlike: dok će se u prvome predlošku umetnuta predstava odvijati za žensko oko, druga će se odvijati pred supijanim muškarcem, k tome još u društvu paža presvučenog u ženu. Metateatarska je procedura, dodajmo, ujedno i preduvjet funkcioniranja žanrovskih matrica obaju komada, prvoga kao moderne tragedije i drugoga kao renesansne komedije, pa će i način na koji se ta procedura uprizoruje ili dokida neizbježno biti vezan i uz željene, a možda i sporne moduse gledateljskog odnosa prema onome što se prikazuje unutar okvira – straha

² O predstavama ne sudim iz druge ruke, jer imala sam sreću pogledati sve osim *Orlanda*. I dok o *Gospođici Juliji* već postoje znanstvene rasprave, usp., među ostalima, Medenica, 2018., o ostalima se zasad može više doznati tek iz medijskih izvješća.

i sućuti s jedne te smijeha s druge strane, pobuđenih smještajem ranjive junakinje na mjesto mete takvih reakcija. I dok je *Pustolov pred vratima*, kao ogleadni izdanak modernističke kulture i njezinih oblika formulacije ženske žudnje, izričito vezan i svojom udvojenom strukturom, i svojom tematikom bračnoga preljuba, uz niz motiva psihoanalitičke teorije – kao što je histerična patologija junakinje, asocijacija ljubavne žudnje i nagona smrti te analogija predsmrtnih halucinacija, oniričkih prikaza i »kina«, odnosno kazališta što ga ovdje, kao rijetkost u povijesti metateatra, gleda žena (usp. Čale Feldman 2008), o *Ukroćenju goropadnici* i njezinu umetnutom kazalištu znalo se, kada je već riječ o psihoanalizi, pisati upravo kao o paradigmatškome dramaturškom primjeru, koji upravo zove na angažman zapletenih odnosa feminizma, psihoanalize i kazališta (usp. Freedman 2006), napose kada su u pitanju njegove fetišističke i sado-mazohističke valencije (usp. Mangan, 2016). Fetišizam tu međutim uključuje ne samo spomenuto presvlačenje – paža u ženu, ali i stvarnog dječaka glumca u fiksijsku Katarinu – nego i odnos prema Shakespeareu kao fetišu kulturne industrije. Onkraj mogućega shvaćanja komedije kao parodije sadomazohističkih maštarija, koja »naslijeđene odnose dominacije izvodi kao igru, a ne kao naslijeđenu društvenu i ideološku nužnost« (*ibid*: 82), krije se dakle i problem ikone samoga Barda, konsakracije njegove priče o muško-ženskom nasilju, a onda i redateljskih odluka o tome kojemu da se tumačenju prikloni, jer »značenje se ne može umnažati u beskraj« (*ibid*: 83). Razlog više, mogli bismo dodati, da se i prije spomenute tragedije i potonje komedije danas prihvatiti ženska redateljska ruka, pa propita što konzumerističke što kulturno sankcionirane uvjete ženskog i muškog kazališnog gledanja, njihovu naizgled nezaustavljivu povijesnu reprodukciju i eventualne traumatske posljedice po (ženino) dioništvo u kazališnoj kulturi koja tu reprodukciju prešutno podupire.

Moj pak treći primjer, premda izveden u kazališnom prostoru, pripada nedramskoj, odnosno post-dramskoj sferi suvremenih izvedbenih hibrida: posrijedi je zapravo tek jedna od opetovanih prigoda dugoročnijeg projekta koji si je Četvororuka stavila u zadatak, da se naime preoblikuju tipovi odnosa između izvođača i recipijenata – nekmoli kritičara i umjetnika – koji karakteriziraju hrvatsku kazališnu kulturu u cijelosti, onkraj, prije i nakon pojedinih izvedbi. Prema članicama grupe, postojeće navade kazališnog i izvankazališnog ophođenja ne omogućuju povoljnu kreativnu klimu, nego nerijetko manifestiraju, a katkad i sami generiraju

neželjene simptome šire kulturne traume, koja u svojim različitim pogubnim oblicima – prije svega nedavnome ratu, ali i inim društvenim krizama – često figurira kao tematska osovina predstava ove »umjetničke organizacije«³. Ističući pojmove kao što su »ekologija, organskost, subverzija ekonomizacije, nehijerarhičnost, identitet kao odnos, ... uzvratanje pogleda, su-prisutnost, pozicija drugog, su-odgovornost stvaranja izvedbe gledanjem i izvođenjem, zajedništvo« (Petković Liker i Pregrad 2017: 9), grupa nastoji raditi na izgradnji nove vrste »ljudske ekologije« koja prati okupljanje oko kazališta ili u kazalištu kao javnome mjestu.

Oglašeno kao »izvedbena konferencija«, dakle oblik otvorene komunikacije između tzv. obične publike, kritičara, akademskih stručnjaka i izvođača, *Podrhtavanje* umjetničke organizacije Četveroruka ustaje, reklo bi se, upravo protiv prije dočaranih Goffmanovih mikro-represivnih oblika socijalno-kazališnog ritualizma, združujući, kao i uvijek, raznolike izvedbene prakse, nastale kao odgovor na mnogostruke fizičke i emocionalne asocijacije naslovne riječi: jednu mini-scenografsku izložbu triju diorama, otvorenu za intervencije (Lea Vidaković, *Podrhtavanja*), zatim dvije video i zvučne instalacije (*Kronologija straha* Minje Ristić i *Ananas is always ananas but pineapple is English* Tine Hofman) te naposljetku jednu kolektivnu *Blitz*-terapijsku seansu (*Glasovi* Selme Banich), nakon koje slijedi završna diskusija koja uključuje sve nazočne, pozvane da s autoricama razmijene svoja iskustva, doživljaje i asocijacije vezane uz riječ »podrhtavanje« i događaj u koji su netom bili uvučeni. U svim se, napomenimo, nabrojanim izvedbenim formama jasno razaznaju tradicionalne sfere ženske ranjivosti: u prvoj smo pozvani da samostalno kružimo kroz tri mini-scenografije koje dočaravaju kutove nekom iznenadnom katastrofom načete kuće (prva poharanu vrtnu verandu, druga opustošenu dnevnu sobu, treća blagovaonicu s nakošenim stolom bez noge i jedva načetim ručkom), da bismo uskoro shvatili kako u te scenografije možemo i slobodno intervenirati, podizati razrušene predmete, dopunjati ogoljele zidove, čistiti zakrčene prostore; od dviju video i zvučnih instalacija prva nas napada jezovitim prizorima uskomešanog podvodnog bilja i zlokobnim zaumnim zvucima, a tijekom druge smo suočeni s uvećanim projekcijama dvaju lica, majke i kćeri, dok slušamo

³ Kako je o grupi bilo već govora na Danima Hvarškoga kazališta, premda drugim povodima, o njezinim predstavama s tematikom Domovinskog rata usp. Kačić Rogošić 2022.

bolnu kćerinu ispovijest o njihovoj zemljopisnoj i emocionalnoj razdvojenosti, uvjetovanoj ratnim i poslijeratnim prilikama, a zatim i o njihovu kasnijem tegobnom zblizavanju; u četvrtoj je pak prigodi te izvedbe publika zamoljena da se prisjeti nekih vlastitih neuralgičnih stanja te međusobno, rukom na leđima osobe do sebe, podržava dok stoji u krugu i različitim, svojevolarno odabranim vokalizacijama otpušta osjećaje vezane uz gubitak nekog bližnjeg.

Time se dovršava začeta terapijsko-dramaturgijska putanja koja bi se doista najproduktivnije mogla vezati uz ovdje već spomenutu Freudovu studiju *S onu stranu načela ugođe*, u kojoj će se, da podsjetim, međusobno usporediti posve raznorodna traumatska iskustva, od fizičkih i psihičkih trauma vojnika Prvog svjetskog rata, preko opsesivnog ponavljanja traumatskih situacija raskida s voljenim osobama – ne bi li se, ponavljajući bolne okolnosti, konačno pronašao bolji ishod – do glasovite igre *Fort-da*, bacanja i vraćanja kalema vezanog za končić u prostor vlastite kolijevke, iza otvora malenog »zastora«, kojom je Freudov unuk pokušavao savladati bol zbog majčinih odlazaka iz svojega vidokruga, a naposljetku i njezinu smrt. Živo se još sjećajući ratne agresije, zagrebačkog potresa 2020., ali i nešto recentnijih klimatskih fenomena kao što je olujno nevrijeme koje je grad pogodilo u ljeto 2023., i publika *Podrhtavanja* potonula je već na samome početku u svojevolarnu regresiju, u fazu netom spomenute dječje igre, samo ovaj put u kontroliranim uvjetima, baratajući minijaturnim kućanskim rekvizitima koji su se mogli pronaći u malenim papirnatim »škrinjama« tik uz dani kutak kuće i koji su tako publici dali priliku da eventualno pokrpa nered upriličen nepoznatom kataklizmom, kao i da usput uspostavi nepredvidljive alijanse s jednako predanim supatnicima u prevladavanju separacijske traume. Kako naime drukčije tumačiti izričit fokus na majku i kćer u trećoj izvedbi, na njihova slična, ali po dobi tako opet različita lica, koja dominantno ženska publika promatra dok raštrkana sjedi u sredini prostorije, prateći kako se obrisi majke i kćeri sad pojavljuju, sad nestaju, dok glas u offu prepričava bolne okolnosti njihova udaljavanja i ponovnog zblizavanja? Naposljetku, kako rekosmo, u četvrtoj će izvedbi i opet biti fokus na gubitku, i to gubitku uzrokovanom smrću, premda bar donekle zaliječenom stupanjem u lanac kolektivnog tijela, u gledateljski krug u kojemu su dionici pozvani da na samovoljno odabrani način prizovu vlastite mrtve ili nepovratno udaljene bliske osobe, iskale sve svoje tjeskobe kricima, pjevom ili uzdasima,

i na tren odustanu, u mjeri u kojoj je dakako svatko za to spreman, od vlastite jedinstvenosti, stapajući svoj glas s glasovima ostalih sudionika.

Moglo bi nam se dakako odmah učiniti kako je potonji projekt radikalno različit u svojem tretmanu traume od uvodno spomenutih dviju predstava po Begovićevu i Shakespeareovu tekstu, koje svojim ustrojstvom naizgled ni najmanje ne remete ustaljene protokole gledateljsko-izvođačke ili gledateljsko-gledateljske suigre. Tome bi se načelnom dojmu mogao usto opravdano pridružiti i nešto specifičniji komentar kako se u prvome slučaju, u režiji Helene Petković, gotovo u potpunosti propustila šansa da dođe do neke vrste osviještena ponornog urušavanja gledateljske pozicije glavne junakinje u poziciju empirijskih gledatelja: štoviše, publika ne nazoči nikakvome rascjepu glavnog ženskog lika na Djevojku i Agnezu, pa se s njezinom dvojničkom raspolućenošću ne može, paradoksalno, niti poistovjetiti, a ni lik Neznanke, odnosno Smrti, ne multiplicira se višestrukom investicijom iste glumačke osobe u različite (muške) uloge, kako je Begović namislio, tako da se veza između opetovane žudnje za gledanjem i prateće žudnje za smrću ne uspijeva uspostaviti. Od izvorne Begovićeve »psihicke dramaturgije« preostale su tek dvije ključne asocijacije: prvo, transmedijalni afinitet kazališnog okvira i video-kadrova, kao aktualne tehnološke analogije svojedobnoj pojavi »kina«, ali kroz prilično kaotične učinke snimki priručne kamere, koja kanda utiče jednako toliko aktualnije konzumerističke, naime društveno-mrežne narcističke apetite, i drugo, nametljiva uporaba višestrukih zavjesa, kao konstantan, premda ritmički nedomišljen podsjetnik na zasune iza kojih junakinja pokušava segnuti da bi doprla do nedohvatljive autentičnosti »života« – a onda i kao jeka jedne od replika komada, koju je predstava propustila u pravoj mjeri istaknuti, a izriče je Neprisutni, pisac ljubavnih pisama: »jer nikada se ne zna, kako nečiji život izgleda iza zavjese«.

No s *Kroćenjem goropadnice* u postavi Selme Spahić i dramaturgiji Emine Omerović, predstavom kojoj bi se na prvi pogled mogla prigovoriti srodna inercija u sljedbeništvu kazališnih konvencija, aktiviraju se sasvim neki drugi aspekti traume kazališnog aparata: trauma je naime paradoksalan vremenski fenomen retroaktivnog učinka nekog sadašnjeg događaja, koji aktivira bolne aspekte iskustva koje u vrijeme kada smo to iskustvo doživjeli nismo nužno smatrali traumatičnim. Ingenioznost dviju autorica kada je u pitanju aktualizacija ovoga Shakespeareova

predložka sastoji se upravo u svjesnom upregnuću takve traumatske petlje kao svoje režijske strategije: umjesto da svojim mnogostrukim metodama očuđenja (»brehtijanskim« pripovjednim uvodom, ali i anakronističkom pojavom muškog izvođača u Katarininome kostimu) odgovore na pitanje je li ta komedija inherentno mizogina ili ne, oko čega se i dan danas lome akademska i ina koplja (usp. Bate i Rasmussen 2010), redateljica i dramaturginja eksplicitno su nam pozornost usmjerile na naknadne književne, tumačiteljske i ine civilizacijske slojeve njezinih interpretacija (usp. Wootton i Holderness 2010), koji ih naposljetku dovode do sučeljenja klasičnoga predložka i intervjua sa Slavenkom Drakulić o današnjem stanju ženskih prava.

Aktualna nas naime svijest o raširenosti nasilja nad ženama doslovce onemogućuje da »izvorni« komad percipiramo neovisno o nataloženim traumatskim asocijacijama, bez obzira na napomene koje problematičnost te kanonske komedije nastoje ublažiti, tvrdeći kako je ionako posrijedi umetnuto kazalište za pijanog kotlokrpu, kako je Katarinu, kako već ovdje čusmo, onda igrao muškarac, ili pak kako junakinja, unatoč svoj eksplicitnoj submisiji, u završnome monologu zapravo vlada pozornicom, u punom sjaju svojega neobuzdanog jezika. Izvedbena imploracija ili dekonstrukcija uređene kazališne slike prijeći nas pritom da o pretpostavkama i ishodima priče zauzmemo nedvosmislen stav: glumci ili iskaču iz svojih uloga, komentirajući dramaturške odluke o cjelini u kojoj nastupaju, ili pak, kao da su ispali iz Pirandellove kabanice, zakleto zagovaraju prvenstvo perspektive lika koji tumače; Katarinu pored muškarca igra i žena, samo što potonja svojom hiperboličnom vizualnom opremom, dubokim glasom i namjerice nespretnim kretanjem radikalno opstruira ikakvu pozoričku ljupkost koja bi iskupila goropadni gnjev lika; naposljetku, publika se power-point projekcijama umetnutim u ocrtane okvire najprije očeva a zatim Petrucciove kuće opetovano upućuje da konzultira relevantnu sekundarnu literaturu, što djeluje kao opomena da se, želimo li i o čemu zaključivati, ne pouzdajemo u bljeskovitu kratkotrajnost kazališnoga dojma, dakle da angažiramo mnogostruku vremenitost impliciranu u svakoj obnovljenoj produkciji i recepciji kanonizirana dramskog teksta.

Tako bi se zaključno moglo reći da Petkovićkin *Pustolov pred vratima* rascjep traume tek nespretno nagovješćuje, a zapravo uvelike zatumljuje, Četverorukino *Podrhtavanje* traumu pokušava zaliječiti nenametljivom interaktivnom ponudom

sudionicima izvedbe, ponovnim stapanjem u magični ritualni krug i premošćivanjem udaljenosti između izvođačke namjere i recipijentskog doživljaja u završnoj, diskusijskoj zajednici, dok se *Kroćenje goropadnice* s traumom izravno sučeljuje, »prorađujući« njezinu perspektivnu kompleksnost kao kazališnopovijesnu vremenitost. Ta pak povijesna dubina neizbježno uvlači traumatska kazališnopolitička pitanja, koja se protežu mimo puka tematskog sklopa dramskog predloška, a tiču se neuralgija vezanih uz neupitnost muške autorske kanonizacije, baš kao i uz žensko-režijske repertoarne izbore, pritiske i pregovore oko komičkog učinka nasilja, zatim uz dileme oko glumačkog pristanka i poistovjećivanja, ili pak svjesnog otklona i izdaje uloge, nekmoli uz izazove aktualnih bolnih socijalnih i političkih rezonanci temeljne motivske matrice koja je prošla raznovrsne žanrovske transformacije, od crnohumorne balade do razbi-brižnog mjuzikla. Preuzevši od predloška opravdanost takvog unutrašnjeg raslojavanja, Spahić i Omerović nisu se dakle dale uvući u logiku prema kojoj bi ishodišna auto-refleksivnost komada – njegova svijest o vlastitoj umreženosti u kontingentne prisile konteksta – taj komad automatski ujedno i oslobađala od povijesti, kako je znala isticati šekspirološka literatura o *Kroćenju goropadnice* (usp. Yachnin 1996). Uronile su njezin kontroverzni sadržaj natrag u povijesne taloge, ali prije svega, u što konformističke što revolucionarne implikacije kazališne repertoarne politike oslonca na klasike, koja prikazanu traumu s jedne strane teži reproducirati kao bezvremensku neizmjenjivost, komičnu »prirodu« muško-ženskog odnosa, a s druge tu istu traumu otvara mogućoj, povijesno uvjetovanoj izvedbenoj disrupciji.

Srodne su šanse stajale i pred Helenom Petković i njezinom dramaturginjom Sanjom Ivić, no njihove intervencije nisu nažalost prozele sve segmente kazališnog aparata, niti su ičim uspjele kapitalizirati aktualne traumatske implikacije kulturnih, dakle patrijarhalnih i nesvjesno represivnih, unaprijed ugođenih prefabrikacija ženske projekcije ljubavne sreće. Nasuprot ovim dvama »dramsko-kazališnim« ženskim redateljsko-dramaturškim čitanjima – potonjim, reklo bi se, i nehotično konzervativnim, i prethodno analiziranim, *Kroćenja goropadnice*, koje bi se moglo okrstiti kao uistinu revolucionarno – post-dramsko *Podrhtavanje* umjetničke organizacije Četveroruka svojom se suzdržanom »etikom brige« izložilo međutim karakterističnom riziku izvedbene prakse, da naime zatomi potencijalno eksplozivne, kritičke implikacije toposa kojima je baratalo: uzroci devastacije

minijaturnih kućanstava u koje se publika zaigrano i kreativno upliće, jezovitih slika i zvukova kojima se izlaže u drugom dijelu, pa tako i odnosa majke i kćeri iz trećega dijela izvedbe, koliko god ih autorice kasnije eksplicitno naznačivale kao posljedice nekog društveno-političkog okvira, ostaju ipak tijekom same izvedbe prilično nedefinirani, odnosno otvoreni solipsističkim, privatnim upisima svake pojedine gledateljice, što je osobito došlo do izražaja u završnoj diskusiji. To pak znači da i kritički i politički naboj zajednice koja se uspostavlja u završnim dvama formatima organiziranog događaja – spomenutom magičnom krugu i ispovjednoj razmjeni između izvođača i recipijenta – teško može probiti okvire same izvedbe. Što se naime intenzivnije izvedbeno trsimo emocionalno ublažiti traumu izvornoga rascjepa, to smo, paradoksalno, udaljeniji od uistinu provokativnih boljki kazališnog aparata, a time i njegovih kapaciteta da proizvede nešto više, trajnije i učinkovitije od višesatne terapijske ugone.

LITERATURA

- Bate, Jonathan i Eric Rasmussen. 2010. *The Taming of the Shrew*. New York: The Modern Library.
- Čale Feldman, Lada. 2008. »Histerija realizma i ženski pogled«. U: L. Čale Feldman i M. Čale. *U kanonu, studije o dvojništvu*. Zagreb: Disput, 141-165.
- Čale Feldman, Lada. 2012. *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput.
- Čale Feldman, Lada. 2023. »Normalne pojavnosti ili prividne normalnosti? Još o Goffmanovoj pozornici svijeta«. U: *Nenormalno. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa u Poznanju 11. i 12. listopada 2021.* Ur. K. Pieniżek-Marković, T. Vuković. Zagreb: FF press,
- Duggan, Patrick. 2012. *Trauma-tragedy. Symptoms of contemporary performance*. Manchester: Manchester University Press.
- Freedman, Barbara. 2006. »Okvir namještaljke: feminizam, psihoanaliza, kazalište«. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*. Vol. IX, br. 25/26, str. 80-96.
- Freud, Sigmund. 2001a. »Thoughts for the Times on War and Death«. U: *The Standard Edition of the Complete Works*, prev. J. Strachey, London: Hogarth Press, 3065-3092.
- Freud, Sigmund. 2001b. »Remembering, Repeating, and Working Through«. U: *The Standard Edition of the Complete Works*, prev. J. Strachey. London: Hogarth Press, 2496-2506.

- Gilligan, Carol. 1982. *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts i London: Harvard University Press.
- Goffman, Erving. 1963. *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organisation of Gatherings*. New York: The Free Press.
- Goffman, Erving. 1971. *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. New York: Basic Books.
- Gyenge, Andrea. 2019. »Between the Toy and the Theatre: Reading Aesthetics in *Beyond the Pleasure Principle*«. *Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups, Politics*, Br. 75, <http://www.freeassociations.org.uk/>
- Kačić Rogošić, Višnja. 2022. »Autobiografske udaljenosti«. U: *Dani Hvarškoga kazališta : Biografsko i autobiografsko u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Ur. Boris Senker, Lucija Ljubić i Vinka Glunčić-Bužančić. Zagreb – Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni krug Split, 270-286.
- Mangan, Michael. 2016. »I ja sam spremna, čim on samo veli, ugoditi mu«. Shakespeare i teatar pokazivanja. *Kazalište. Časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. 19. No 65-66, 77-85.
- Mannoni, Octave. 1969. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Éditions du Seuil.
- Medenica, Ivan. 2018. »Pogled prave žrtve : jedno transmedijalno i feminističko čitanje *Gospođice Julije*«, hrvatskom jeziku prilagodila Dijana Čurković, *Književna smotra : časopis za svjetsku književnost*, God. 50, br. 4 (190), *Intermedijalnost : interpretacije*. 65-72
- Pavis, Patrice. 2022. *Suvremena režija*, prev. L.Čale Feldman. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Petković Liker, Marina i Sonja Pregrad. 2017. *Čitanka, časopis za izvedbeno-teorijske razgovore*, br 1, Tema broja: *Ranjivost*. Zagreb: Četveroruka.
- Thoret, Yves. 1993. *La théâtralité. Étude freudienne*. Paris: Dunod.
- Wootton, David i Graham Holderness, ur. 2010. *Gender and Power in Shrew-Taming Narratives, 1500-1700*. London: Palgrave MacMillan.
- Yachnin. Paul. 1996. »Personations: The Taming of the Shrew and the Limits of Theoretical Criticism«. *Early Modern Literary Studies* 2. 1., 2.1-31. <https://extra.shu.ac.uk/emls/02-1/yachshak.html> , stranica posjećena 10. veljače 2025.

THE TRAUMA OF THE THEATRE »APPARATUS«
AND SOME RECENT WOMEN DIRECTORS' ATTEMPTS TO MASTER IT

Abstract

The article is less interested in theatrical representations of trauma, and more in the constitutive features of the theatrical »apparatus« which inevitably activate the original traumas of the psychic »apparatus«, such as, first of all, the split between performers and viewers, and then the social framework of theatrical interaction itself. With reference to Freud's and Goffman's indispensable approaches and terms, particularly interesting because of their debt to theater as a methodological tool, the discussion focuses on three recent plays of the Zagreb theater repertoire (*The Taming of the Shrew* at the Kerempuh Satirical Theater in Zagreb, *Adventurer at the doors* at the HNK in Zagreb and *The Trembling* of the Artistic Organization Fourhanded at the ZKM) in which various attempts can be seen to bring the mentioned traumas to light, to politically re-frame them or even to alleviate their neuralgic aspects, if not to end them. All three projects are brought forward by female directorial authorships, who in an effort to reevaluate the fundamental theatrical relationship – sometimes by »deviant« following of related efforts that are already written into the templates they deal with – at the same time thematize some traumatic aspect of the female experience: psychological, moral and physical violence against women, stereotyping of female sexuality, mother-daughter relationship, aging, or the devastation of the domestic as traditionally female space. The contribution examines the analogies and links between two aspects – thematic and structural – of dealing with the trauma of the theater event and tries to interpret the selected plays/performances in terms of how much they manage to master it with their innovative interventions.

Key words: performer-spectator split; trauma; *The Adventurer at the Doors*; *The Taming of the Shrew*; Fourhanded; women directors