

Pseformansi, pseći životi i psine

Nataša Govedić

Jesu li u gorj poziciji oni koji uvijek hvataju lopticu na isti način ili oni koji je uvijek bacaju na isti način? Je li konvencionalnost igre sama po sebi znak ponižavanja njezinih sudionika? Zbog čega redatelj Bojan Jablanovec misli da "biti pas" automatski znači hipertrofiju suradnje koja se svodi na degradaciju i ljudi i pasa? Možda Jablanovec zapravo govori o kazalištu, a ne o psima i ljudima

Uz predstavu OUT u izvedbi slovenske skupine Via Negativa u Teatru &TD; povodom predstave Timbuktú skupine Montažstroj i redatelja Boruta Šeparovića u Lutkarskom kazalištu Travno te uz predstavu Proljev Angele Laurier, uvrštena na program ovogodišnjeg Festivala novog cirkusa te odigranu u ZKL-u

Predstava OUT slovenske skupine Via Negativa, premijerno postavljena u zagrebačkom Teatru &TD, deklarativno se bavi temom oholosti. Zbog toga nam izvođači neprestano ponavljaju kako posve sigurno *znaju* što publika misli, *sigurni* su što gledateljstvo od njih i od sebe očekuje u kazališnoj situaciji, *nemaju dvojbi* oko toga gdje su i kako postavljene granice kazališne iluzije. Ta sigurnost zaista postiže učinak nametljive prodike, pa čak i oholosti. "Podrazumijeva se", tvrde izvođači, da publika očekuje zabavljaštvo. I zato ćemo pozornicu rabiti za...? Nijem pogled uprt u knjigu. Ili podrugljivo žvakanje kaugume. Rešetanje gledatelja maturantskim pitanjima. Ismijavanje "velike emocije" koja navodno prati dramsko kazalište. Jednu od posebno "predvidljivih" točaka čini i glumačko lajanje na publiku: izvođači izlaze pred zastor na sve četiri, dahujući i fiksirajući publiku isplažena jezika. Performerica Sanela Milošević opetovano baca gumenu lopticu prema publici zahtijevajući da joj se okrugli predmet odmah vrati (baca je u gledalište uz povik *daj!*). I zbilja neko vrijeme traje loptanje između trenirane publike i treniranih izvođača. Barem dvadesetak osoba u publici vraća lopticu na scenu. Dodavanje uzima maha.

Neposlušni gledatelj

Nije baš sigurno čija se oholost ovdje proziva. Jesu li u gorj poziciji oni koji uvijek hvataju lopticu na isti način ili oni koji je uvijek bacaju na isti način? Je li konvencionalnost igre sama po sebi znak ponižavanja njezinih sudionika? Zbog čega redatelj Bojan Jablanovec misli da "biti pas" automatski znači hipertrofiju suradnje koja se svodi na degradaciju i ljudi i pasa? Možda Jablanovec zapravo govori o kazalištu, a ne o psima i ljudima. Propitivanje parametara teatralnosti njegova je stara tema, a predstava OUT predstavlja i posljednji nastavak izvedbenog ciklusa nazvana "sedam smrtnih grijeha".

Sad dolazimo do zanimljiva momenta: jedan od gledatelja u zagrebačkoj publici hvata lopticu u svoje ruke, ali ne vraća je na pozornicu iako osam izvođača na koljenima zapomaže: "Daj! Daj! Daj!" Gledatelj, o čijoj anonimnosti nema ni govora, jer njegovo lice svima nama koji pratimo kazališnu scenu nedvojbeno odaje glumca i redatelja Borisa Bakala, namjerno i neplanirano prekida igru. "Dosta ponižavanja", izgovara Bakal i stavlja lopticu u svoja usta. Dvoranu Teatra &TD zatim tridesetak



sekundi, možda i dulje, potresa ljutit cvilež i lajanje izvođača na sceni. Sanela Milošević bijesno silazi s pozornice i prilazi *ekscentričnom gledatelju*, koji u međuvremenu vadi loptu iz usta, ali umjesto fetišiziranog predmeta Bakal joj radije pruža svoju ruku i pokušava se rukovati s njom i predstaviti joj se; pokušava je tretirati s poštovanjem; pokušava uspostaviti izvanserijskost kontakta. To izaziva opće divljanje i neodobranje scenskih "pasa". *Nećemo uvažavanje! Hoćemo lopticu!* – složno inzistira performerska grupa glasnim lajanjem. Glumica Sanela Milošević ljutito "izlazi iz uloge", fiksira Bakala i ispod glasa mu dobacuje (moje kritičarsko mjesto u gledalištu nalazi se tik do *izgrednika*) da joj vrati smjesta lopticu jer joj "treba za igru, shvaćaj, daj, no, kako ne razumiješ, treba mi ta loptica!". Neposlušni, kreativni i ambiciozno prevrednovateljski gledatelj još malo razmišlja kako da postupi, naposljetku kapitulirajući pred zahtjevom da igra po pravilima koje zadaje Jablanovecova predstava. Ne znam što misli, ali čini mi se da ne želi svoju odgovornu intervenciju pretvoriti u vlastiti autorski performans: ima osjećaj za mjeru; ne monopolizira tuđu predstavu. Publika tu odluku dočekuje pljeskom.

Redateljsko performilište

Naravno, iznuđivanje Bakalova pristanka na zahtjeve *čopora treniranih životinja* moguće je vidjeti i kao maksimalno čvrstu redateljsku kontrolu. Kontrolu performerera, ali i publike. Bojan Jablanovec uvlači nas u kazalište koje zapravo računa na prezir prema mogućnosti etičkog, u značenju nepredvidljivog, suosjećanjem i/ili autorskim dostojanstvom obilježena djelovanja: ne samo da je klasični glumac *puka marioneta*, nego je i performeru moguće jedino sliniti po lopticu na način "neslobodne" životinje. Performer je naš "pas", kao što smo i svi mi u publici na redateljovoj uzici. Pri tome nije jasno zašto bi taj kolektivno odigrani *multi-pas* automatski trebao biti na nižem stupnju autonomije od ljudskih bića te posebno redateljskih stvorova.

Zato što bespogovorno pristaje na igru? Zato što inzistira na mogućnosti kontakta? Zato što nije doktorirao na temi političkog cinizma? Zato što ljudska vrsta zapravo nema pojma o čemu pas razmišlja i zbog čega se predaje maksimalnoj odanosti, toliko nepopularnoj kad su u pitanju "racionalna" ljudska bića?

Laurier pokazuje da nikada nismo prestali biti životinje ma koliko se trudili osporavati i zaboravljati svoju bogatu izvanjezičnu inteligenciju. Za razliku od Krležina stava kako se "njušimo" i "stiskamo" u gomile zato jer smo sačinjeni od nekoliko nagonskih žica i prazne kutije intelekta, Angela Laurier tvrdi da se još nikada nismo usudili istražiti svoju animalnost: previše se bojimo gubitka distance



pseća pozornica

Po završetku scene glumci će se ispraviti, pokloniti, dati nam do znanja da oni ipak nisu *bijedno psesto*. Hijerarhija živih bića opet je uspostavljena na štetu životinja, od kojih i "glumac" i "performer" po potrebi mogu preuzeti potrebni *pathos*, baš kao i praktičnu dozu lakanovskog "realnog", ali ne mogu ni svojoj ni tuđoj psećoj njušci priznati autorsku kompetenciju. To bi naime značilo da sloboda nije nešto što se dobiva zgotovljeno, industrijski pakirano, akademski definirano i medicinski čipirano, nego nešto što se mukotrpno i uvijek iznova *stvara*. Katkad i pod jakim emocionalnim pritiskom (suigre, pozornice, dvosmjerno otvorenog odnosa). Može li to zamisliti izvedbena ekipa Bojana Jablanovca? Sudeći po dramaturgiji koja naprosto niže situacije hiperteatralizirana, koliko i promašena "nedjelovanja" na sceni, a zatim ih još jednom igra u ubrzanoj verziji, skupina Via Negativa ljude sudi jednako surovo kao i četveronožne nam prijatelje: svi smo mi jedna velika vojska, neizlječivo podložna šablona.

Psećoljudske duše

Redatelj Borut Šeparović u predstavi *Timbaktu* na pozornicu Lutkarskog kazališta Travno izvodi ljudske i pseće bezdomnike, sučeljavajući ih na način dvostruko angažirane "izložbe" nepoželjnosti, neshvaćenosti, "nečuvene" *zapuštenosti* i *nedoličnosti*, socijalne izmještenosti. Uz rubove gledališta tiho su poredani gradski bezdomnici, dok pozornicom jure psi iz Skloništa za napuštene životinje u Dumovcu. Povezuje ih tekst Paula Austera iz romana *Timbaktu*, ispričani u prvom licu pseće jednine, glasom glumca Svena Medveška. Taj retorički trik pseće persepektive pokreće brojne identifikacijske procese gledališta, barem djelomično dopuštajući mogućnost da pas bude više od biološki programirana *stroja* za hranu, razmnožavanje i vršenje nužde.

Austerov pas Kosta, naime, dobiva na raspolaganje i jezik i različite kazališne mogućnosti kontroiranja gledateljske pozornosti. Oplakujući smrt svog gazde, Kosta ujedno služi i kao narativna poluga kojom redatelj uspoređuje bogatu, korporativnu i bezdušnu Ameriku s njezinim "gubitničkim" pješnicima te ujedno zbrinjateljima pasa mještanaca. Kosta pritom nije nikakav revolucionar; njegov pristanak na život u malograđanskoj obitelji mnogo govori o granicama Austerove kritičnosti, zaustavljene na mogućnosti pune posudice s hranom.

Što se psećih izvođača tiče, oni pokazuju raspon od apsolutne predanosti glumačkim zadacima, izvršavanima pod budnim okom svojeg trenera (Kostu igra "šampion u spašavanju i višestrukim testovima inteligencije" po imenu Cap), do spontana naskakivanja na najbliže partnere i mokrenja po pozornici. Već sama činjenica da "pas" nije uzet kao generički

pojma, ni kao *rob dodavanja loptice*, već nam pozornica dopušta da o vučjem najbližem srodniku razmišljamo kao stvorenju sposobnu i za učenje i za samokontrolu i za nagoni odušak, predstavlja uistinu radikalnu kvalitetu Šeparovićeve predstave. Što se pak tiče pseće glumačke kompetencije u usporedbi s ljudskom, rekla bih da navedene izvođačke grupe obilježava značajna simetrija. Ako nam smeta fanatična poslušnost s kojom Cap zuri u svog trenera čekajući svoj novi zadatak, jednako nas može smetati i "dresiran", recitativan ton glasa Svena Medveška na samom početku predstave. Ako nas diraju znatizeljne oči psećih i ljudskih bezdomnika, jednako nas tako potresa i završni "mali razgovor" sada već posve uvjerljiva ljudskog psa Medveška i njegova ljudskog gazde (u interpretacijama Marija Kovača, Vilija Matule ili Bojana Navojca). Zanimljivo je da je upravo to zaključno mjesto posvemašnje ravnopravnosti ljudskog i psećeg stvorenja koji sjede rame uz rame na pozornici (dok im Cap leži u krilu) za mnoge gledatelje bilo najbolnije, jer najtočnije opisuje složeno emocionalno stradanje, kao i stalno "babilonsko", omnijezično dijalogiziranje ljudske i životinjske vrste. Riječ je o znanju koje ni ljudska vrsta ne može precizno koncipirati ni artikulirati, odnosno ni nama nije dostupan vokabular kojim bismo govorili o međusobnu pripadanju, prožimanju, razmjeni duša. Jedna mala zagrobna scena na kraju predstave *Timbaktu*, odigrana bez ikakve religijske patetike, navela je mnoge ljude da mi kažu kako bi se vjerojatno "raspali" kad bi još malo odvrnuli slavine svoje *strogo kontrolirane* osjećajnosti. *Timbaktu* se svoje publike definitivno ticao više nego što smo bili spremni podnijeti. Treba li jasnija definicija angažiranog kazališta?

Cirkuski krug traume

Zadržimo se još na trenutak i na ovogodišnjem Festivalu novog cirkusa, čija se tematika veoma promišljeno i dosljedno vrtjela oko obiteljskih trauma, kao i oko bolesti koje nastaju u kontekstu dugogodišnjeg zanemarivanja ili izravna roditeljskog zlostavljanja mladih generacija. Pa dok javnost u psima polako ali sigurno nazire vlastite odraze, kao i vještine plus vrline zbog kojih će predstavu *Timbaktu* posjetiti i najšira, a ne samo profesionalna kazališna publika, priču o obiteljskoj ili osobnoj shizofreniji mnogo je teže distribuirati kao atraktivan spektakl. Kad kontorcionistica Angela Laurier u predstavi *Preljev* (*Déversoir*) savine svoju kralježnicu do točke izobličenja, razgrađujući svoje tijelo ispod filmske snimke svoga bolesna oca, nerasznmjer njezine fizičke fleksibilnosti i očevih krutih stavova stvara nelagodu koju je teško podvesti pod *ljudsko* razumijevanje. Zašto je njezin otac, kao psihički bolesnik liječen elektrošokovima, odlučio

dovesti na svijet devetero djece, od kojih su mnoga veoma rano pokazivala brojne znakove psihičkih bolesti? Zašto im nije mogao pružiti emocionalnu toplinu, tvrdeći pritom da su djeca nastala jer mu je vlastita supruga bila neobično privlačna i željeli su "živjeti punim plućima"? Zašto ni danas o tome "nema stav" (uspust saznajemo i da su majčini razlozi za odbijanje reproduktivne kontrole bili vjerski); kao što ne želi komentirati ni vlastitu odluku da svoju djecu također podvrgne elektrošokovima? S druge strane, otac te mnogobrojne obitelji znao je biti i fizička i psihička potpora svojoj djeci u njihovoj kasnijoj dobi, podijelivši s njima iskustvo vlastite bolesti. Autobiografski materijal predstave *Preljev* ne nudi nikakvu utjehu, nikakvo razrješeno sukoba, iako performerica u više navrata rukom pokušava nježno dotaknuti očevo lice na filmskoj snimci (reproducirano u stražnjem planu pozornice) ili mu zapušiti usta. No izručenost obiteljskoj traumi, tom nezadrživom "preljev" jedne stradalničke sudbine u drugu, nastavlja trajati unatoč svim naporima da umjetnost nekako "ovlada" činjenicom da su se roditeljstva prihvatili ljudi koji nisu znali kako izaći iz zatvorenog kruga teške bolesti. Performerica ih ne osuđuje. Ne optužuje. Snimke njezina bolesnog brata, koji se zatim pojavljuje i na samoj pozornici, svjedoče da shizofrenija nije nikakav deterministički "zatvor"; nikakva "slijepa ulica". Bolest je, naprotiv, veoma dinamičan proces koji ponovno na mnogo načina graniči s osobitim znanjem o sebi i drugima. Način na koji bolesni brat s dubokim poštovanjem odijeva i obuva svoju sestru u završnom prizoru predstave govori i o reciprocitetu brizi, odnosno otvara nas istini da "nemoćni" često poklanjaju mnogo više no što se to uvriježeno misli.

Totem i tabu

Angela Laurier koristi se svojim tijelom i kao animalističkom pozornicom figura koje poznajemo iz yoge: njezina kobra, žaba, vrana, ora, pa čak i *pas spuštenih šapa* (tehnički rečeno: *adho mukha svanasana*) daju naslutiti da je životinjsko u nama ujedno i iscjeliteljsko. Filmska snimka, međutim, prikazuje drvenu totemsku figuru oko koje kruži kamera, dok Laurier na pozornici pripovijeda o psihotičnoj epizodi koju je imala divlje plešući oko istog tog drevnog životinjskog stupa – završila je u bolnici. Životinja naše nutrine nije nužno "pitoma", niti ćemo njezinim oslobađanjem susresti *dražesti* duboke psihe. Ali to još ne znači da je treba zaključati u podrumu.

Novocirkuska perspektiva omogućila nam je, dakle, etičku i kazališnu situaciju u kojoj "biti životinja" ne znači biti *degradiran* na velikom kotaču postojanja, već biti *promoviran* u sposobnost dubljeg pronicanja, sa svim bolnim aspektima širenja svijesti ili proročke vizije koju poznajemo iz vremena Kasandrina teškog dara ("znat ćeš istinu, ali nitko ti neće vjerovati", obećao joj je Apolon). Performersko tijelo putuje kroz spiritualne postaje različitih životinja ne samo zato da bi upilo njihovu snagu, spretnost i smirenost nego i zato da bi iskušalo njihovu ljutnju, agresivnost, neizdrživu usamljenost, dezorijentaciju, glad, okrutnost. Laurier pokazuje da nikada nismo prestali biti životinje ma koliko se trudili osporavati i zaboravljati svoju bogatu izvanzemaljsku inteligenciju. Za razliku od Krležina stava kako se "njušimo" i "stiskamo" u gomile zato jer smo sačinjeni od nekoliko nagonskih žica i prazne kutije intelekta, Angela Laurier tvrdi da se još nikada nismo usudili istražiti svoju animalnost: previše se bojimo gubitka distance.

Životinjska ostavština

Cirkus je nekada značio demonstraciju životinjske dresure: ljudi su dolazili gledati svoje dlakave srodnike u šarenim odijelcima kako hodaju po žici ili voze monocikl diveći se njihovoj sposobnosti nadilaženja uloge kućnog ljubimca, potencijalne hrane, stražara koji brani zidove kuće ili naprosto tegleće marve. Danas je posljednji trag životinje na novocirkuskoj pozornici sačuvan u našoj potrebi da gledamo životinju u sebi: rastranciranu, krvavu, obilježenu psihičkim bolestima i nijemim zavijanjima. Još smo u većoj mjeri psi nego strojevi i još nam se dlaka ježi pri pomisli na bol koju to iskustvo povlači sa sobom. Biti životinja katkad se čini najporicanijim iskustvom života na Zemlji. ■

