

Ana Tomljenović  
IBSENOVA “DRUGA SCENA”

Ana Tomljenović

Ibsenova  
"druga  
scena"

Zagreb, 2019.

*disput*

## UVOD: SLOVO O OSLU

Iako je podnaslovom teksta *Beograd – Oslo. Utisci s Ibzenove proslave* obećao podastrijeti doživljaje s priredbe kojom se obilježila stota godišnjica rođenja norveškog književnika, Branko Gavella posve se udaljio od zamišljenog cilja svojega izvještaja. Namjesto da obavijesti čitateljsku publiku o zbivanjima koja su se odvijala u Oslu, Gavella ispisuje dojmove s putovanja koje je proveo nepomično sjedeći u naslonjaču i gledajući kroz prozor vagona. Zaputivši se iz Beograda u Oslo 1928. godine, Gavella je naime zapao “kao u neki polusan” (Gavella 2005a: 305) nalik na priviđenje iz Begovićeve komada *Pustolov pred vratima* koji je režirao dvije godine prije. Dok se Djevojci iz Begovićeve drame pred očima izmjenjuju vizije njezina neproživljena života, Gavella u svojim putničkim sanjarenjima doziva prizore iz svoje zaboravljene prošlosti. Poput ritma *fox-trotta* koji predstavlja otonac Djevojčine bolesti, zvuk riječi Oslo postaje “kao neka mistična dozivka” (*ibid.*) koja odvlači Gavelline misli daleko unatrag.<sup>1</sup> Kako se kroz okvir prozora redaju slike pejzaža, Gavella proživljava opet, baš kao i kod Begovića, “kinematografskom psihologijom svu bivšu prošlost” (*ibid.*).

<sup>1</sup> Uputivši na Ibsenovo nasljeđe u Begovićeve komadu *Pustolov pred vratima*, Lada Čale Feldman među ostalim pokazuje da se Ibsenov odjek doista može čuti: “‘drzak, skoro opsceni moderni ples’ što ga u prvim trenucima ‘Igre’ na zamolbu Djevojke svira Milosrdna sestra neodoljivo podsjeća na Norinu tarantelu i zvuke što se čuju iza zastora neposredno prije Heddina samoubojstva” (Čale Feldman 2008: 148).

Hipnotičko stanje u koje uranja ponavljajući ime svojega odredišta – “Zar ne osjećate neku tamnu mistiku? Oslo” (*ibid.*) – priziva u sjećanje sklop asocijacija povezanih s čitanjem i režijom Ibsenovih dramskih tekstova. Budući da se u Ibsenovo vrijeme Oslo uopće nije ni nazivalo tim imenom – grad se do 1925. godine zove Kristiania – toponim se razdvaja od konkretnog zemljopisnog objekta te za Gavellu počinje ocrtavati imaginarno mjesto na kojem stanuje njegova vlastita skrovita prošlost, prošlost koja je napučena doživljajima vezanima uz Ibsenovo dramsko pismo. Izgubivši sponu s geografskim pojmom, Oslo se pretvara u ime koje “sakriva neke čudne doživljaje nejasnih kontura” (*ibid.*), postaje prostor u kojem je nekoć davno boravio, a u koji ga iznova nosi “neka fatalna neznana sila” (*ibid.*). Gavellino Oslo, drugim riječima, označava mjesto koje je otprije ucrtano na karti njegove osobne povijesti, mjesto na kojem je proveo svoju kazališnu mladost. Odlazeći “u nešto novo, nepoznato i nešto o čemu neću da dam sebi računa” (*ibid.*), Gavella se na jednom počinje voziti unatrag, kao da istodobno putuje u vremenu. Gavellin opis odlaska u strane, sjeverne krajeve postaje tako naracijom o povratku vlastitom zatomljenom ibsenovskom nasljeđu.

Sve dok se putovanje kreće među znanim prostorima mađarske granice i praških ulica, Gavella se zabavlja “sitnim površnim uticajima puta” (*ibid.*) kojima, prema vlastitu priznanju, nastoji odvratiti misli od nečega za što osjeća da ga mori. Kada je međutim “prestao put po poznatom” (*ibid.*: 306), Gavellu preplavljuje grizodušje i samoprijekor: nelagoda se uvlači u kupe vagona, a on više ne može zatvarati oči kako bi “u sebi zatajivao pravi cilj tog puta” (*ibid.*: 305). Gavella tako počinje koračati prema mračnom kutku vlastite prošlosti – prošlosti koju je “potiskivao [...] sve nehotice u dubinu podsvesti” (*ibid.*), koju je želio zaključati “u tamne pretince svesti” (*ibid.*). U Ibsenovoj dramatici prepoznajemo istu logiku hoda unatrag, pri čemu se prošlost raspoznaje u obličju “alternativnog svijeta” (Johnston 1998: 9) kojem protagonisti, poput Gavelle, više uopće ne umiju prepoznati konture. Da je doživljaj prošlosti u Ibsena usporediv sa stanjem polusna, svjedoče napose njegovi kasni prozni komadi u kojima nije moguće razlučiti umišljaj ili utvaru od uspomene. Kako otkrivaju tekstovi čije junake Gavella izrijeком navodi – *Gospođa s mora* (1888), *Graditelj Solness* (1892), *John Gabriel Borkman* (1896), *Kad se mi mrtvi probudimo* (1899) – povratak u prošlost iznova odvodi na slijepi kolosijek fantazme.

Kako vožnja napreduje te vlak ostavlja iza sebe Gavelli poznate koldvore Praga i Berlina, Gavella se zatječe na raskrižju bliskog i dalekog gdje ga najednom zahvaća, kako sam priznaje, “realnost mog fantastičnog puta” (Gavella 2005a: 306). U mašti putnika grafički prikazi na karti počinju oživljavati, a pisac na čiju je proslavu krenuo budi se iz mrtvih. Dok Skandinavski poluotok poprima izgled čudovišta, “crna tačka sa karte” koja predstavlja norvešku metropolu pretvara se u “oko tamo na onoj čudnoj glavi, koja se kao hala spustila na šarenu kartu stare Evrope” (*ibid.*). Zajedno s jedookim stvorom koji se pomalja iz ravnine geografskog crteža, na površini svijesti putopisnog subjekta izranja lik velikog nordijskog maga. Na pola puta između Beograda i Osla, na razmeđu sna i jave, Gavella će susresti Henrika Ibsena. Za Gavellu Ibsen tako postaje sablasna figura<sup>2</sup> nalik na mnogobrojne sjene i demone koji napučuju dramatičarov opus – figure “koje nisu ni žive ni mrtve” (Critchley 2007: 139), nego lebde kao u nekoj omaglici polusna. Naime u Ibsenovim, napose kasnim, dramama “nastupaju jarke sjene poput onih što nastavaju donje predjele *Čistilišta*” (Steiner 1979: 201) čija smrt označava tek posljednju potvrdu, “smrtne ostatke u dramskom smislu okončanih ljudi” (Shaw 1979: 47).

Zamijenivši svoj prikaz Ibsena ibsenovskim prikazom, a osvrst o njegovu nasljeđu snoviđenjem, Gavella se ujedno upustio u književnoznanstveni izlet u nepoznato: skrenuo je s pravca trijeznog kritičkog opisa posve približivši jezik književnosti i jezik kritike. Varirajući trajnu Ibsenovu temu buđenja sablasti, Gavella u tekstu pokazuje da, kada je posrijedi iskustvo čitanja njegovih djela, od mladosti do sada nije uspio umaknuti halucinaciji.<sup>3</sup> Kao što se Gavelli čini da se Oslo čas crni, a čas svijetli na karti, Ibsenovi simboli s vremenom su za njega mijenjali boju i smisao – isprva je u njima otkrivao ko-

<sup>2</sup> U temelju mita o Ibsenu, kako ga ocrtava njegov biograf Ivo de Figueiredo (2011), nailazimo na pripovijest o pjesniku koji svijetu zadaje zagonetku. Prozvavši Ibsena stvarateljem tajni ili pak “magičarom” (Jugović 1906: 435), kritički su opisi Ibsenovu autorsku ličnost okamenili u liku Sfinge. U suvremenim raspravama nekadašnji naziv Sfinge zamjenjuje se histeričnom ličnošću kao bićem koje posjeduje tajna znanja, koje “zna previše” (Critchley 2007: 136). Ibsen je, kako tvrdi Simon Critchley, histeričar, čiji diskurs, vrijedi istaknuti podudarnost, Lacan uspoređuje upravo sa Sfingom (Lacan 2007: 36). Sfingino “polu-tijelo” korespondira s raspolućenosti pjesničke kao histerične zagonetke koja je “polu-rečena [*mi-dit*]” (*ibid.*).

<sup>3</sup> Da se čitateljsko, odnosno kritičko i redateljsko iskustvo pretapa s doživljajem snoviđenja, svjedoči činjenica da je Gavelli, kada je postavljao na scenu Begovićeve *Pustolova pred vratima*, kao nadahnuće poslužio upravo rješenje do kojeg dolazi u snovima (usp. Gavella 2005b: 299).

jekakve tajne,<sup>4</sup> a poslije je njihov sjaj postupno blijedio. Budući da su simboli izgubili na svojoj evokativnoj snazi, čitav Ibsenov opus zaogrće se mrakom kolektivnog zaborava: Gavellina generacija “proglasila [je] mrtvim, demodiranim, predratnim ono, što je do pre malo godina ispunjavalo gotovo sav naš intelektualni horizont” (Gavella 2005a: 307). Kako je ipak riječ o korpusu u kojem mrtvi niti miruju niti šute, ne čudi što se Gavella u konačnici suočava i razračunava s Ibsenom kao duhom. U njegovoj pojavi naime, kojoj prepoznaje pogled “iza tradicionalnih naočara” (*ibid.*), ponavlja se onaj isti fantom sa svjetlećim okom, hala koja izvire iz listova “razni[h] žurnal[a]” (*ibid.*). Odbačeno književno nasljeđe koje uporno preživljava i koje se vraća u obličju privedenja otkrit će u Gavellinu osvrtu svoje neumrlo lice – halucinatornu prirodu jezika simbola.

Preuzevši ibsenovski motiv oka koji nalazimo u dvjema dramama, u *Gospođi s mora* i *Malom Eyolfu*, Gavella u svojem osvrtu ne reproducira samo česte slike iz Ibsenove dramatike, nego ponavlja ono što Lis Møller naziva “jednim od najvažnijih strukturnih postupaka u proznim dramama Henrika Ibsena” – postupak ponavljanja (Møller 2001: 7). Pokazujući da se ponavljanje u Ibsena može pronaći u “različitim varijacijama i verzijama” (*ibid.*: 8), autorica sugerira kako problem ponavljanja objedinjuje Ibsenove tematske preokupacije i njegovu dramaturšku tehniku. Počevši od ponavljanja riječi, rečenica ili fraza, udvajanja likova ili njihovih odnosa do selidbe motiva, tema i slika iz teksta u tekst, Møller u Ibsenovu opusu zamjećuje opsesiju samom temom ponavljanja (usp. *ibid.*: 8–11). Da struktura ponavljanja – koju, citirajući repliku iz komada *Gospođa s mora*, naziva “strukturom ‘znakova-protiv-znakova’” – odvodi međutim u “interpretativnu aporiju” (*ibid.*: 27), Møller dokazuje upravo na primjeru motiva oka i s njime usko povezanih vizualnih obmana.

Spirala ponavljanja u *Gospođi s mora* započinje se odmotavati kada protagonistica komada Ellida Wangel prepozna u pripovijesti mladog Hansa

<sup>4</sup> “Naslovi pocepanih od nošenja po svim džepovima crvenih Reklamovih svezaka, što smo ih strasno čitali pod klupom za vreme grčkih i latinskih satova; oni nezaboravni intenzivni užitelji mladih čitača, kad smo trijumfalno otkrivali duboki smisao tamnih ibzenskih simbola i mislili da smo otkrili nešto što niko drugi ne zna. Pa nezaboravni doživljaji iz đakčkog partera, iz kog se posle fijanovskih Rosmersholma i Borštниковog Rubeka nismo mogli da vraćamo kući nego smo se, zažareni i prepuni nekih čudnih utisaka, romantično skitali po pustim noćnim parkovima” (Gavella 2005a: 306).