

Broj 2., 2015.g.

NASLOVNICA

SADRŽAJ

INTERVJU S POVODOM

KRIKTIKA

MANIFESTACIJE

PIF

Lutkokaz

5. Hrvatski bijenale ilustracije

Osmi GLAZ-B-OS

Klavirski koncert

Filmska nagrada LUX

Seminar mladih kritičara Cluj

Vidivić A. Brušenje talenta

ESEJI

MEDUNARODNA

SURADNJA

IZ STRUKE ZA STRUKU

Andela Vidović

arteist.hr

andelavidovic@yahoo.com

Izveštaj sa seminara mladih kritičara u Cluju, Rumunjska, 29. studenoga – 5. prosinca 2014.

Brušenje talenta festivalskim programom

Međunarodno udruženje kazališnih kritičara (AICT/IACT) dvaput godišnje organizira seminar za mlade kritičare kako bi promicali i promišljali ulogu kazališnoga kritičara. Seminar se organizira u dvjema skupinama, anglofonij i frankofonij te prednost sudjelovanja imaju kritičari koji se prijavljuju prvi put. Seminar se redovito održava tijekom festivala i uz mentorstvo škotskoga kritičara Marka Browna i organizatora seminara Jeana-Pierrea Hana.

Ove sam godine imala priliku sudjelovati na seminaru u anglofonij skupini tijekom festivala *Interferences (Stories of the Body)* u rumunjskome Cluju. Direktor festivala i odgovorna osoba za repertoar ugledni je rumunjski redatelj Gábor Tompa. S obzirom na dvanaest sudionika seminara anglofone skupine ritam rada bio je osmišljen u vidu rasprava prije i nakon predstava, a raspravama su se određenim danima pridružili mladi novinari UTE-a (Union des Théâtres de l'Europe) te mladi glumci iz Rumunjske i Sjedinjenih Američkih Država. Mladim kritičarima, s druge strane, nije bilo dopušteno sudjelovati u raspravama UTE-a ili mladih glumaca.

O položaju mladoga kazališnog kritičara u Europi

Na početku smo seminara razgovarali o ulozi i položaju kritičara u vlastitim državama, dotaknuli smo se različitih obrazovnih pozadina i metodoloških pristupa radu. Zanimljivo je bilo opaziti kako se, uvjetno rečeno, hrvatski pristup kazališnoj kritici trenutačno nalazi na razmeđu između britanskoga i istočnoeuropskoga akademskog pristupa. Primjerice, u istočnoj Europi (Gruzija, Moldavija, Rusija, Rumunjska) kritike ne izlaze netom nakon predstave i tekstovno obuhvaćaju najmanje sedamsto riječi uz mnoštvo historiografskih i teatroloških referenci te se najčešće objavljuju u teatrološkim časopisima, a rijeđe u dnevnim tiskovinama. Zastupljeno je i pisanje na osobnim blogovima. Nadalje, u istočnoj Europi nije neobično raditi za kazalište i ujedno pisati kazališne kritike. U hrvatskome slučaju bio bi to svojevrsni presedan. Zamislite samo da Dubravka Vrgoč ili Ivica Buljan i dalje pišu kazališne kritike.

U britanskoj kulturi pisanja kritika u masovnim medijima dozvoljava se najviše petsto riječi, važna je jasnoća iznošenja vlastitoga mišljenja, a veća se pozornost pridaje sadržaju dramskoga teksta jedino ako je riječ o novijem ili nepoznatijem dramskome tekstu. Kritike su podjednako dostupne u dnevnim novinama gdje objavljivanje ovisi o trenutačnoj dostupnosti novinskoga prostora, kao i na blogovima, mrežnim stranicama i sl. Zanimljivo je još spomenuti primjer iz zapadne Europe. Riječ je o Španjolskoj u kojoj su kritike zastupljene u dnevnim novinama i dobro plaćene, no smiju sadržavati najviše dva novinska stupca ili stotinjak riječi. Najbolju strukturu zastupljenosti kazališnih tekstova, u prvome redu kritika, po mome sudu ima Češka. Kazališne kritike od petsto do sedamsto riječi redovito izlaze u dnevnim novinama i znanstvenim časopisima. Teatrološki institut iz Praga otvoren je za međunarodnu suradnju te izdaje časopis na engleskome jeziku *Czech Theatre* kako bi Europi predstavio vlastiti rad, a studenti imaju podjednaku priliku surađivati u akademskome radu i organizacijskome radu na međunarodnim festivalima. Michal Zahálka je pripomenuo kako izdavanje časopisa na engleskome jeziku zasad nije dalo nikakve rezultate u vidu iskazivanja europskoga interesa za češko kazalište.

Iznoseći situaciju u Hrvatskoj, trudila sam se hijerarhijski izložiti stanje kazališne kritike u javnim masovnim medijima. Spomenula sam zastupljenost u dnevnim tiskovinama (*Jutarnji list*, *Novi list*, *Slobodna Dalmacija*), kulturnim tjednicima i dvotjednicima (*Vijenac*, *Hrvatsko slovo*, *Zarez*), teatrološkim časopisima (*Kazalište*, *Kretanja*, *Republika*) i na mrežnim stranicama (*arteist.hr*, *kazaliste.hr*, *kulturpunkt.hr*, *plesnascena.hr*) te napomenula različitost pristupa pojedinih

medija. Nisam spominjala gašenje kulturnih rubrika u dnevnome tisku jer nam današnja tehnologija ostavlja malo prostora za izgovore. Uglavnom sam iznosila osobno iskustvo iz dva različita uredništva i istaknula važnost slobodnoga izražavanja mišljenja u oba medija.

Put kojim se ulazi u svijet ozbiljnih kritičara gotovo je podjednak u svim europskim državama, potrebno je dugogodišnje aktivno pisanje, prepoznavanje strukovne i akademske zajednice. Rijetki kazališni kritičari mogu živjeti isključivo od pisanja, stoga su kritičari ujedno i profesori humanističkih predmeta u srednjim školama, profesori na akademijama, zaposlenici u kazalištima ili novinskim redakcijama. Njihove su profesije bliske pozivu kazališnoga kritičara. Kada smo u uvodnim susretima razgovarali o nevidljivosti povratne informacije i samotnosti našeg zanimanja, kolege su se nemalo iznenadile kada sam istaknula primjere novinskih polemika između hrvatskoga kritičara/ke i ravnatelja kazališta, redatelja, direktora festivala i sl. Takva živost i zastupljenost kulture u javnim medijima ugodno ih je iznenadila jer nije uobičajena u Europi. Spomenuvši zadnje primjere polemike između autora i redatelja (Šnajdera i Frljića), redatelja i kritičarke (Frljić i Govedić), Mark Brown je pripomenuo kako mu se čini da se u Hrvatskoj stvara jaz između redatelja i ostalih kazališnih subjekata. Teško je prihvatiti takvo stajalište ako uzmemo u obzir dugu tradiciju argumentiranih i neargumentiranih polemika u hrvatskome tisku od Krleže pa naovamo.

Pokušavali smo uvidjeti pozitivne strane položaja kazališne kritike u svakoj državi, no ekonomski i politički problemi istočne Europe ponekad su prevladavali. Ono što mi je kao mladoj i nezavisnoj kritičarki nezamislivo, a primjerice u Rumunjskoj sasvim uobičajeno, jest pritisak i utjecaj na pisanje kritike. Oana Bogzaru i Silvia Cazacu govore su o poteškoćama na koje nailaze prilikom pisanja kritika te o općeprihvaćenome stavu u Rumunjskoj da se o iznimno lošim predstavama ne piše. Iz njihova se izlaganja dalo zaključiti da su jedine poželjne kritike afirmativne. Takvi problemi nisu uočeni u ostalim europskim državama.

Interferences (Stories of the Body) – analiza festivalskoga programa

Program festivala obuhvaćao je dvadeset i četiri predstave, tiskovne konferencije, filmske projekcije, predstavljanja publikacija, izložbe, radionice, seminare, novinarske sastanke, gostujuće kritičare i večernji opušteniji program u režiji glumaca Mađarskoga kazališta Cluj. U ovome ću dijelu teksta pokušati dati sažetu analizu programa koji sam pratila tijekom seminara mladih kritičara.

Teatar Schaubühne am Lehniner Platz (Njemačka): Henrik Ibsen/Florian Borchmeyer, *Neprijatelj naroda*, red. Thomas Ostermeier

Jedan od najpoznatijih europskih kazališnih redatelja i dugogodišnji umjetnički ravnatelj berlinskoga kazališta Schaubühne Thomas Ostermeier (1968.), koji je hrvatskoj kazališnoj publici poznat preko inscenacija takvozone nove europske drame i klasika izvedenih na Festivalu svjetskoga kazališta u Zagrebu, uživa status zvijezde. Dobitnik je mnogobrojnih kazališnih nagrada (od Venecijanskoga bijenalea do Grand Prix francuskih kritičara), a njegove produkcije gostuju diljem svijeta. *Neprijatelj naroda* premijerno je izveden na Avignonskome festivalu u srpnju 2012.

Ključni događaji tijekom nastanka Ibsenove drame 1882. bile su revolucije u Kini i Rusiji te buđenje njemačkoga nacionalizma. Napadom na instituciju liberalnih novina i prikazivanjem demokracije kao tiranije većine, glavni lik, ujedno i idealist, doktor Stockmann biva u sjeni zbivanja jer Ibsen u klasičnome sukobu pojedinac-društvo problematizira u kojoj su mjeri želje i uvjerenja pojedinca oblikovana društvom te ujedno prikazuje manipulativne modele trenutačnih moćnika.

Ostermeier predstavu otvara lagano, na tamnoj pozornici s pločom u pozadini, doktor Stockmann (Cristoph Gawenda) s ostatkom ansambla izvodi *Changes* Davida Bowieja. Ne događa se apsolutno ništa. Čini nam se kao da smo na zabavi imućnijih građana. Dr. Stockmann je mlađi, radi u toplicama i sa suprugom očekuje dijete. Rad u toplicama je zaslužan za njegov financijski i poslovni probitak. Otkriva da je voda opasna za građane i odlučuje odmah obavjestiti lokalne vlasti koje nemaju sluha jer u prvome redu mare za financijsko i gospodarsko blagostanje. Tijek zbivanja prati izvorni dramski tekst.

Odmak od Ibsenove drame prisutan je u četvrtome činu u kojem se Stockmann i građani okupljaju na sastanku. Ostermeier i Borchmeyer Stockmannov javni govor popraćen uštkavanjem većine zamijenjuju Stockmannovim izgovaranjem odabranih dijelova francuskoga anarhističkog manifesta koji je 2007. objavila anonimna skupina La Fabrique i u kojem se zagovara imanentni kolaps kapitalističke kulture zbog financijske krize i uništavanja okoliša. To je ključni trenutak predstave iz dvaju razloga. Prvi se javlja u obliku pitanja u kojoj mjeri kazalište jest ili može biti mjesto radikalne političke promjene, a drugi je uključivanje publike u svojevrsnu javnu raspravu. Glumci postavljaju pitanje o slaganju ili ne slaganju sa Stockmannovim izlaganjem. Publika odgovara podizanjem ruke, ali i postavlja pitanja povezana s manifestom i dijelovima predstave.

Kazalište kao mjesto političke promjene može dovesti do mnogih prijevora. Ostermeireov i Borchmeyerov Stockmann odlučuje se na radikalizam, nema potpunu potporu u obitelji, njegov je svijet srušen. Ostaje bez posla i nade. U njegovu svijetu nitko nije nevin zbog zamršenih obiteljsko-poslovnih odnosa. Takav je antijunak sličan suvremenim rušiteljima sustava poput Juliana Assangea ili Edwarda Snowdena. Mi zapravo ne znamo koje će biti njihove daljnje odluke i što će se s njima zbiti. Ibsenova Stockmannova družina, koje on zapravo želi ozdraviti, kažnjava, no okružen je obitelji kao potporom i ne boji se ostati sam jer je jači od vukova koji ga napadaju.

Ostermeieru i Borchmeyeru može se uputiti prigovor o slijepom praćenju trendova, u kojem mediji slave junake u borbi protiv sustava, bez ikakve dubine, a koji kazalište mogu dovesti na rub pamfletizma. S druge strane, izniman je način na koji se u predstavi briše granica između stvarnosti i fikcije. U jednome ste trenutku sigurni da ste na predstavi s izvrsnim glumcima, a u drugome se nalazite u političkoj areni usred rasprave. Najveći se uspjeh ove predstave mjeri u njezinoj mnogoznačnosti i Ibsenovoj aktualnosti. Današnjica nudi pregršt materijala manipulacije malobrojnih moćnika nad većinom i tiranije većine nad manjinom, a malo je dovoljno da se prividna (ne)ravnoteža poremeti, stoga su gledatelju takvi pristupi kazalištu itekako zanimljivi i dopadljivi.

Mađarsko kazalište Cluj (Rumunjska): A. I. Vvedevski (prijevod na mađarski István Baka), Božić kod Ivanovih, red. András Urbán

Problem koji se javlja pri postavljanju ruskih avangardnih dramatičara D. Harmsa i A. I. Vvedevskoga jest u njihovoj komunikaciji s današnjim gledateljem. Kako današnji gledatelj može uspostaviti vezu sa scenskim doživljajem koji je u vremenu nastanka (1938.) bio grotesktan i apsurdistički odraz staljinističkoga režima? Sav teret uprizorenja leži na redatelju koji se u scenskome uprizorenju treba odmaknuti od šetnje muzejskim eksponatima prošlih vremena i pokušati aktualizirati fragmentarnu, apstraktnu dramu koju samo labave niti drže na okupu.

Mađarski redatelj iz Vojvodine András Urbán (1970.) na kazalište gleda kao na prostor prosvijetljene i ponekad provokativne akcije u kojem se misli, govori i organizira specifičan vid umjetničke stvarnosti. Po umjetničkome je izričaju relativno blizak Oliveru Frliću koji je *Božić kod Ivanovih* uprizorio u ljubljanskome Slovenskom narodnom gledališću početkom 2013. Problem koji se javlja na samome početku Urbánove predstave jest u pokušaju naglašavanja avangarde avangardom. To se odražava u brzom i mehaničkom izvikanju ansambla političkih parola i "–izama". Buka, mikrofoni i punkerska kostimografija odaju dojam suvremenosti dok dramski tekst ostaje neizmjenjen.

Božićna igra započinje dadiljinim ubojstvom djevojke Sonye Ostrove (Gizella Kicsid) koja na kraju predstave kulminira ubojstvima, odnosno umiranjima tobožnje djece od jedne do osamdeset i dvije godine. Umiranje bi svih protagonista trebalo upućivati na besmislenost društvenoga sustava, no u ovoj predstavi djeluje kao loša reklama za anarhistički pokret. Svega je previše – od glazbe, pokreta, buke do brzih i teško razumljivih rečenica. Dijalozi koje bismo trebali shvatiti kao oštru kritiku ondašnjega i današnjega sustava ne čine se svrhovitima u mnoštvu modernističkih postupaka i scenskih rješenja. Predstava ne uspostavlja nikakvu vezu s gledateljem.

Gledatelj je izmoren golotinjom, iritiran političkim parolama koje se prebrzo izgovaraju i zbunjen agresivnošću protagonista. Ako je redatelj pak pokušao takvim postupcima dovesti u svezu apsurd i objektivnu stvarnost, ni u tome nije uspio jer svjedočimo tekstu prošloga vremena koji je samo na površnoj, kostimografskoj razini preveden u stvarnost. Ipak valja izdvojiti izvrsnoga mađarskog glumca Gáboru Violu u ulozi dadilje i bebe Fiodora. Lakoća kojom prelazi iz uloge u uloge, mijenja ekspresije lica, razlog su što je tu predstavu na trenutke bio užitak gledati.

Cheek by Jowl (Ujedinjeno Kraljevstvo): Alfred Jarry, *Kralj Ubu*, red. Declan Donnellan

Kralj Ubu u rujnu sam imala prilike vidjeti na Festivalu svjetskoga kazališta u Zagrebu. Tada nisam bila impresionirana, a jednaka sam dojma napustila Rumunjsko narodno kazalište u Cluju. Donnellan (1950.) je nagrađivani europski redatelj ponajviše poznat po interpretacijama Shakespeareovih drama. Skupinu Cheek by Jowl osnovao je 1981. sa suradnikom, scenografom Nickom Ormerodom. Avangardni, nadrealni klasik francuske književnosti nastao u umu tadašnjega školarca Jarryja Donnellan smješta u sterilni, klasični salon francuske dobrostojeće obitelji u čiji nas ambijent uvodi kamera sina tinejdžera. Čekaju goste.

Na samome je početku razvidno da će se predstava odvijati na dvije razine – onoj salonskoj, u bež tonovima, tihoj s umjetnim osmjesima i brutalnoj koja će otkrivati svu prljavštinu ispod bež tepiha. Okidač za promjenu razina je svaki pokušaj seksualne bliskosti oca i majke. Dade se naslutiti kako sin pati od Edipova kompleksa. Problem leži u banalnoj predvidljivosti i ponavljanju. Dodir glumce pretvara u majku i oca Ubu, sterilni dekor u tiraniju. Svaka promjena je ista što u gotova dva sata izvedbe biva zamorno jer više nema iznenađenja.

Donnellan otkriva očito, a to je da se ispod svakoga tepiha krije prljavština. Razrada političkoga i birokratskoga sustava kao farse potpuno izostaje u njegovoj interpretaciji. Njemu je dovoljno da smo upoznati s problemom jer se na kraju

predstave sve vraća u normalu, obitelj je za stolom, a parada se dobrih i poslušnih građana nastavlja. Osvremenjivanje klasika ne znači samo precizne scenske mehanizme, ljepotu i točnost glumačkoga umijeća kojoj sam svjedočila. U ovome slučaju osvremenjivanje zahtijeva kritiku svih oblika vlasti, no tu zapravo u potpunosti zakazuje.

Mađarsko kazalište Cluj (Rumunjska): András Visky, *Caravaggio Terminal*, red. Robert Woodruff

Buran i kratak život najvećega talijanskog i svjetskog baroknoga slikara Caravaggija plodno je tlo za interpretacije u kazališnoj i filmskoj umjetnosti. Moć njegove umjetnosti, odnosno genijalnosti isprepletena s nasiljem, nesrećama i odnosom s prostitutkama bila je inspiracijom za projekt dramaturga Mađarskoga kazališta Cluj Andrása Viskya (1957.) i američkoga redatelja Roberta Woodruffa (1947.). Obojica su višestruko nagrađivani umjetnici čije su se drame i predstave izvodile po gotovo cijelom svijetu.

U *Caravaggio Terminalu* ne žele ispričati historiografsku priču o velikom umjetniku, već ga žele smjestiti u današnjicu, u vrijeme tranzicije koje po njihovu sudu baštini tegobe jednake onima četiristo godina ranije. Tako predstavu otvara scena u mrtvačnici. Caravaggio (Ervin Szűcs) miče plastični prozirni zastor i budi ansambl. U središtu su projekta Caravaggiova seksualnost i licemjerstvo ondašnje Katoličke Crkve. Scenografija i kostimografija su minimalističke, prevladavaju kontrasti crno-bijelo, crno-crveno. Caravaggio završava tragično zbog ubojstva vlastitoga modela, prostitutke te ga talent i zbližavanje s crkvenim moćnicima ne izbjavljaju od tragičnoga usuda.

Rad na autorskom projektu je temeljen na improvizaciji što je vidljivo iz labavo povezanih scena u cjelinu i korištenja ironije. Problem predstave ne leži samo u tome dijelu, nego u po mome sudu promašenome pokušaju smještanja Caravaggija u današnjicu samo blagom izmjenom dostupnih biografskih podataka i suvremenim scenskim postavljanjem. Priča o geniju, ali i ujedno antijunaku je univerzalna, a licemjerstvo se današnjih institucija i njihovo moralno upitno djelovanje lakše može postići dijalozima, negoli improviziranim scenskim rješenjima. Čitavoj kakofoniji predstave nisu pomogli ni glumci, izuzev briljantnoga i humorističnoga Árona Diményja u ulozi Pape.

Centre Chorégraphique National d'Orléans (Francuska): Josef Nadj (koreografija), *Paysage Inconnu (Nepoznati pejzaž)*

Mađarski nagrađivani koreograf i izvođač iz Vojvodine s dugogodišnjim pariškom adresom, Josef Nadj (1957.) gradi scensku estetiku na intimnosti. Intimnost se očituje u dvojstvu – muškarca i žene, muškarca i muškarca, čovjeka i zavičaja, pokreta i glazbe. Temeljnu inspiraciju pronalazi u rodnoj Kanjiži koju prenosi u druge krajeve drugoj publici. Njegovo je stvaralaštvo možda najbliže snovima i podsvijesti kada se pojedincu vraćaju slike djetinjstva, običaji i ranjivost.

U *Paysage Inconnu (Nepoznatome pejzažu)* susrećemo se s tim dvojstvom. Na sceni su dvojica izvođača koje instrumentima prate dvojica glazbenika. Izvođači Josef Nadj i Ivan Fatjo djeluju aseksualno u crnim odjelima i s crnim najlonom preko glave. Mogu predstavljati čovječanstvo. S obzirom da su u obje plesne postavke izvođači muškarci, ostaje otvoreno pitanje je li riječ o muškome pogledu na čovječanstvo ili spol kao takav nije važan zbog primjetne aseksualnosti.

Na trenutke se čini da glazba, odnosno ritam upravlja teškim i hrvačkim pokretima, a čitava koreografija izgleda poput niza odvojenih odsječaka čija se dinamika mijenja s ritmom. Tamna scena s bijelim pijeskom u pozadini i obrisima koji bi trebali simbolizirati Kanjižu nisu dovoljni da gledatelju neupućenom u Nadjev rad pruže nekakav ključ za razumijevanje toga suvremenog plesa. No, ako prihvatimo početnu tezu bliskosti plesa snovima, takav nam ključ u neobično lijepoj izvedbi ni ne treba.

Kazalište Nottara (Rumunjska): Eugène Ionesco, *Novi stanar*, red. Gábor Tompa

Direktor festivala *Interferences*, umjetnički ravnatelj Mađarskoga kazališta Cluj, sveučilišni profesor i nagrađivani redatelj Gábor Tompa (1957.) festivalskoj se publici predstavio scenski i glumački dojmivim uprizorenjem Ionescove drame. Predstavu otvara odviše klaunovska i nedovoljno uvjerljiva spremačica (Ada Navrot), no čim u stan, odnosno na scenu, zakorači izvrstan novi stanar (Francisco Alfonsín) pozornost je gledatelja potpuno usmjerena na njegov proces otuđenja i nemogućnosti odvajanja od uspomena.

Scenografiju Helmuta Stürmera čine sivi bezlični zidovi u stanu. Preciznim scenskim nagomilavanjem pokućstva usuglašeni s jednako preciznim kretanjima glumaca gledamo uvjerljivi i vjerni prikaz teatra apsurdna. Nijedan detalj nije prepušten slučajnosti. Uvjerljivost Francisca Alfonsína, ponajprije u okrutnosti prema radnicima koji unose pokućstvo, zatim otuđenje i usamljenost koju iskazuje fotografiranjem uspomena i odbijanjem komunikacije sa svima, nose ovu predstavu. Pokućstvo postaje simbolom unutrašnjega odumiranja pojedinca.

Problematičnim se čini odnos današnjega gledatelja i teatra apsurdna. Koliko danas uopće ima smisla postavljati apsurde drame, a da pritom ne izgledaju poput muzejske šetnje? Slično mi se razmišljanje javilo tijekom *Božića kod Ivanovih*, mnogo lošijoj predstavi od *Novoga stanara*. Nakon Drugoga svjetskog rata pojedinčev je osjećaj i iskustvo apsurdna

bio dijelom svakodnevice. Katastrofalne posljedice rata odrazile su se na kazalište. Više nije bilo potrebe za linearnom radnjom, realizmom, logikom i likovima, kazalište se približavalo snovima. Tadašnje otuđenje zbog posljedica rata teško mogu povezati s današnjim otuđenjem u globalizaciji i tranziciji te u tome nalazim problem aktualnosti postavljanja tih drama u današnjem kazalištu.

ArCuB – Kulturni centar Bukurešt (Rumunjska): Nikolaj Vasiljevič Gogolj, *Luđakovi zapisi*, red. Felix Alexa

Uglavnom izvođena kao monodrama, u viziji jednoga od najvažnijih rumunjskih redatelja Felixa Alexe izvodi se u duetu. Maleonoga junaka Popriščina uvjerljivo fizionomijom i izvedbom utjelovljuje rumunjski glumac mlađe generacije Marius Manole (1978.). Suputnik i svjedok njegova grotesknoga, fantastičnoga i na trenutke smješnoga ludila i snalaženja u realnome svijetu svjetski je poznati rumunjski violinist Alexander Bălănescu. Kako se modusi pripovijedanja i scene ludila izmjenjuju na jednostavnoj pozornici s pločom, madracem i pozadinskom kulisom grada, tako se izmjenjuje živost glazbene pratnje.

Čitav je teret predstave u ovome slučaju na glumcu. Manole je usredotočen na dramaturgiju ludila kojom bježi od života i nailazi na njemu fascinantne svakodnevnice – od puta na posao na kojem sreće pse koji pišu pisma jedno drugome do samoproглаšenja kraljem Španjolske. Pritom nema scenskih pomagala izuzev krede, maloga komada ploče, poda po kojem će kasnije luđački zapisivati datume i komada tkanine kojeg će pretvoriti u kraljevski plašt. Riječ je o jednostavnom, uvjerljivom i dojmljivom prikazu nemogućnosti življenja bolesnoga čovjeka u realnome društvu.

Lux Boreal Danza Contemporánea (Meksiko): Phillip Adams (koreografija), *Lamb (Janje)*

Svjetski poznati i nagrađivani australski koreograf Phillip Adams većinu je života proveo New Yorku gdje se bavio eksperimentalnim plesom koji u njegovu slučaju radikalno propituje tabu tebe u određenim društvima i kulturama, no ujedno sadrži zabavan karakter. Umjetnički je ravnatelj i osnivač *Balletlaba* u Melbourneu koji je duboko ukorijenjen i važan dio australske plesne scene. Njegov međunarodni rad uvijek je usko povezan i tiče se društva u kojem radi.

Sa skupinom Lux pokušao je stvoriti biblijsku, folklornu i mitsku plesnu izvedbu s elementima baleta u kojoj će u formi bajke iznositi kontradiktorna stajališta o vjeri, duboko ukorjenjenoj u meksičkoj kulturi. Petero članova publike sudjeluje u izvedbi sjedeći za malim klavirima na pozornici. Njihova je jedina uloga sudjelovanje u kakofoniji kada jedan od izvođača počne svirati, stoga se nameće pitanje čemu njihovo sudjelovanje jer sviranje zauzima svega nekoliko minuta izvedbe.

Glavni lik je pastirica, svojevrsna božica plodnosti (Briseida López) koja vodi stado u obećanu zemlju. Plesni pokreti na trenutke imaju poveznicu s baletom dok se inače svode na ritualnu šetnju po pozornici i povremeno skakanje. Kostimografija pomalo podsjeća na onu iz spotova Lady Gage i svodi se na hrpu bijeloga perja. Pastirica izdaje i ubija svoje stado što bi se moglo protumačiti kao kritika religije, no s obzirom na čitavu izvedbu djeluje amaterski i naivno.

Najviše fascinira koncentracija i iskrena vjera izvođača u ono što rade. Izgledaju kao da zbilja proživljavaju izvantjelesno i religijsko iskustvo, lica publike su istodobno sasvim suprotna. Rijetki koji nisu napustili izvedbu, začuđeno su čekali kraj u kojem su uz infantilni prikaz ubojstva rukom ili odgurivanjem, svi izvođači na kraju bili nagi. Propitivanje religije i smrtnosti takvim načinom izvedbe pokazuje krajnje nerazumijevanje ili krajnju površnost te se pitam tko se može pronaći u takvome promišljanju duhovnosti.

Campagnia Pippo Delbono (Italija): Pippo Delbono, *Amore e carne (Ljubav i tijelo)*, red. Pippo Delbono

Prvi susret gledatelja i osebnoga, izrazito inteligentnoga, nagrađivanoga izvođača Pippa Delbona može rezultirati čuđenjem i zabavom, no svaki idući susret rezultira predvidljivošću, šabloniziranjem i potvrđivanjem Dickijeve institucionalne teorije umjetnosti. Predstave otvara na simpatičan način. U slučaju *Amore e carne* stvara režiranu situaciju izgubljenosti u prijevodu praveći se blesavim Talijanom koji ne govori niti jedan strani jezik te zaziva prevoditeljicu Monicu da mu pomogne. Nakon petnaest minuta *stand-up* komedije na pozornicu dolazi rumunjski violist Alexander Bălănescu i počinje performans.

Bălănescuova violina simbolizira uspomenu na oca. Zvukove violine prati Delbonov poetski recital, odnosno čitanje Pasolinija, Artauda, Eliota i Whitmana koje u jednome trenutku prekida Bălănescuovo pričanje dugoga vica o tri muhe čime se nadaje ironijski osvrt na Delbonovu patetiku. Polovica gledališta nakon pola sata počinje napuštati kazalište jer prijevod režijski namjerno ne funkcionira te ih vjerojatno počinje iritirati nerazumijevanje i povremeno izgovaranje potpunih besmislica.

Dijelovi se teksta ponavljaju – dvojica su prijatelja vozeći se vlakom odlučila ispričati ovu priču, gubitak oca, sjećanje na majku i njihovo smještanje u jeftinu filozofiju povratka čovjeka njegovu bitku. Dio publike koji je imao strpljenja izdržati do kraja izvedbe zbilja je bio dimut. Delbonovo izjednačavanje života i teatra u prilično komercijaliziranoj maniri po mome mišljenju jedino funkcionira ako se autoru pretpostavi ironijska intencija, što je u ovome slučaju malo vjerojatno.

Završetak performansa u znaku je petominutnoga slobodnoga plesa života na Kraftwerkovu pjesmu *The model*. Publici se lako poistovjetiti s Delbonovim pitkim i osebnim sadržajem jer je gubitak sastavni dio ljudskoga života, no

HNK Ivana pl. Zajca Rijeka (Talijanska drama, Hrvatska): Karina Holla, frontiere/granice/meje/grens/borders..., red. Karina Holla i Henk van Riemsdijk

Kafka projekt:

Nizozemska redateljica Karina Holla vjerojatno je autorskim projektom htjeli povezati prošlost i sadašnjost kafijskim motivima, ukazati na tankoću granice između pokreta i govora, no rezultat je nažalost bio postmodernistički *patchwork* u kojem nijedna ideja nije do kraja razrađena, a ansambl nijemo i u maniri ne pretjerano izazovnog fizičkog teatra prati nezine upute. Predstava se posve predvidljivo odvija na dvije razine – crnoj koja pripada prošlosti i Kafkinim junacima iz *Procesa*, *Preobražaja* i *Umjetnika u gladovanju* i šarenoj koja pripada današnjici i izgubljenome snovitom pojedincu.

Na početku nema riječi. Tijelima i pokretima glumci prikazuju određene kafijske motive od kojih Tomas Kutinjac kao Gregor Samsa biva jedinim svijetlim trenutkom predstave. Prisutni su stalni ulasci i izlasci iz ormara koji sugeriraju promjene, brisanje prethodnoga i ulazak u novi sadržaj. Neuroze današnjice dotaknute su na površnim i banalnim razinama, a sve u svrhu, nadam se, pokušaja odavanja počasti velikome piscu. Čitav je sadržaj plošno serviran da bi vjerojatno i djetetu mlađega uzrasta vrlo brzo postao nezanimljivi. *Kafka projekt* nije propitao, iščitao ni ponudio ništa novo, a nakon predstave ostaje samo praznina.

Zaključna razmišljanja

Iz dijela dramskoga festivalskoga programa kojeg sam imala priliku vidjeti mogu zaključiti kako se određivanje kazališta trenutačno temelji na dvjema oprekama – kazalištu kao mjestu radikalne pobune koje može i ne mora utjecati na stvarnost i kazalištu kao mjestu detektiranja problema. Od kazališta ne očekujem rješenje ili izblavljenje od trenutačne stvarnosti, jednako kao što ne očekujem da ono bude pokretačem društvenih promjena. U prvome me redu zasmatala prividna radikalnost u dijelu predstava u kojima zapravo nema kritičnosti, a problemi se razlažu na idejnoj, scenskoj i površnoj razini.

Razvidno je da se kazalište ne može natjecati sa suvremenim medijima, no ono što svakako može jest graditi odnos, komunikaciju s publikom utemeljenu na međusobnom povjerenju. Nigdje drugdje čovjek ne prepoznaje tako dobro svoje strahove, nesigurnosti i težnje kao u glumcu čiji tekst živi tijekom predstave. Po tome se pitanju festivalski program udaljio od publike i privilegiranoga člana publike, kazališnoga kritičara. Ponudio je produkcijski i scenski možda zanimljive predstave, no bez ikakve dubine i jasne ideje što kao kazalište želi izraziti.

Važnost se seminara za mlade kritičare očitovala u gledanju međunarodno priznatih produkcija i živim raspravama nakon predstava u kojima nam je mentor Mark Brown nesebično prepustio glavnu riječ. Vježbali smo umijeće raspravljanja i jasnoga iznošenja stava i argumenata. Gotovo su svi sudionici seminara oštro kritizirali festivalski program te na taj način pokazali nezadovoljstvo trenutačnom kazališnom produkcijom glavne struje.

Odlazak mladoga kritičara na međunarodne kazališne festivale važan je u prvome redu zbog uvida u trenutačne trendove, ali i zbog mogućnosti objektivnijega sagledavanja kazališne situacije u matičnoj državi. Važan je i zbog razmjene kontakata s kolegama i organizacijama ostalih festivala koje često budu prisutne. Na taj se način otvara mogućnost rada u inozemstvu ili poziva na ostale festivale. U konačnici, bez obzira na moje iskazano nezadovoljstvo festivalskim programom, seminar pruža mnogo prostora za osobni i profesionalni rast te jedinstvenu priliku boravka i druženja u kazalištu s kolegama.



Ovo djelo je dano na korištenje pod licencom [Creative Commons Imenovanje-Nekomercijalno 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).