

Darko Gašparović

Duhovnost u kazalištu Renea Medveška

Duh, preduvjet stvaralaštva

Kazalište je, kao sva umjetnost, tvorba duha. Preduvjet je svake kreativnosti posjedovanje duha, pak se može reći da biće koje nije prožeto duhom ne može stvoriti ništa. Duh je pokretač (*spiritus movens*) koji ni iz čega pokreće svijet jer zemlja bijaše pusta i prazna; tama se prostirala nad bezdani- ma, i Duh Božji lebdio je nad vodama (Post 1,2). Tako i čovjek: bijaše pust i prazan, dok ga ne prože duh. Onako kako pjeva drevni himan: *Veni Creator Spiritus, / et amoris tuae ignem accendit – Dođi Stvorče, Duše svet, / i plam ljubavi svoje u nama zapali*. U času te prožetosti čovjek postade stvaratelj. Krik i gesta, ranije slučajni i besmisleni, ispuniše se značenjem i smislom. Ako je točna teza recentne kazališne antropologije da najraniji korijeni izvedbene geste sežu tako- reći do časa prethistorijske pojave pračovjeka na Zemlji, tada je već u našega pradavnoga pretka morao ući tračak Duha.

A ipak smo svjedoci toliko toga neduhovnog u povijesti tea- tra i u njegovoj sadašnjici. Jaka duhovna dimenzija starogrčke tragedije i kazališta u završnoj se dekadentnoj fazi rimske epohe rastočila do posvemašnje ispražnjenosti duha, utoplje- na u lascivnosti i vulgarnosti najniže materijalnosti. Zato rani kršćanski, patristički, pisci, od Tertulijana do Aurelija Augusti- na, žestoko kritiziraju teatar kao mjesto bluda i razvrata, a glumce opisuju kao osobe opsjednute demonima. Kršćanima je u to doba bilo strogo zabranjeno posjećivati ta proskribira- na mjesta, čak pod prijetnjom izopćenja. Sveti Augustin nije se smatrao dostojnim zvati se obraćenikom dok se nije, među inim, radikalno odrekao uživanja u kazalištu, kojega je u mla- dosti bio velikim poklonikom.

Poslije velike praznine koja traje nekoliko stoljeća, kršćanstvo od 10. stoljeća vrlo oprezno i polako uvodi rudimentarne oblike kazališne izvedbe, i to spočetka u samoj crkvi. Oko dvaju najvećih blagdana, Božića i Uskrsa, iz liturgije se rađa praoblik liturgijske drame. S druge strane, islam, nova religija koja se pomalja u 8. stoljeću karizmatiskim zahvatom Muhameda koji se proglasio Alahovim poslanikom, dosljedno je osta- la protivna kazalištu živoga glumca, dopuštajući tek kazalište sjena, tzv. karadžoz. Do novijega doba islam ne poznaje niti žanr drame. Tim isključenjima islam smatra da čuva čisti duh vjere koju proklamira u Kuranu. Nažalost je u novije doba taj ikonoklastički stav prešao u radikalizam koji zastupa i prakticira fanatični fundamentalizam, kojemu nije dosta da vrši strašne pokolje nemuslimana, a poglavito kršćana, na području samoproglašene Islamske države, već barbarski uništava kulturna spomenička dobra od neprocjenjive vrijednosti. Činjenica jest da su prvo masovno uništavanje počinili barbari nad materijal- nom i pisanom antiknom baštinom prilikom provale u Zapadno Rimsko Carstvo i po njegovu rušenju krajem 6. i u 7. stoljeću, tako da se ovo suvremeno barbar- stvo na nj nadovezuje. U tome smislu gotovo da nam se cijela povijest čovječanstva u biti ukazuje kao stal- na borba između stvaranja i uništavanja, što će reći između duha i kaosa, a na poprištu vječito sučeljeni *homo constructor* i *homo destructor*. Čovjek ispražnjen od duha prazna je luštura koju vodi isključivo nagon za uništavanjem. Ipak je duh nekako

trajno odolijevao nadmoćnim silama uništenja i kaosa, podižući se vazda kao feniks iz pepela. Tu je sudbinu dije- lilo i kazalište, kojemu su samo u 20. stoljeću više puta proricali neminovnu propast jer da je bez izgleda za održanje pred novim audiovizualnim medijima, od filma do interneta. Ipak se održalo, bit će ponajviše zbog činjenice da je izvedbena umjetnost nezamjenjiv medij u kojemu čovjek u totalitetu svoga bića izravno, bez posred- nika, komunicira s čovjekom.

Zato bismo, parafrazirajući Matoša, mogli zaključiti ovako: Dok je duha bit će i umjetnosti, dok je umjetnosti bit će i teatra!

Medveškova pojavnost u hrvatskome glumištu

Rene Medvešek objavio se u hrvatskome glumištu, nakon što je 1989. diplomirao glumu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Iste godine postaje članom ansam- bla Zagrebačkoga kazališta mladih (ZKM), gdje ostvaruje nekoliko zapaženih glumačkih ostvarenja, a 1992. potpi- suje prvu režiju i otada se posvećuje redateljskome radu, koji je većim dijelom ostao u okvirima ZKM-a. Nije slučaj- no da je prvu režiju kojom se afirmirao ostvario prema komadu za djecu *Mrvak i crvek* Lindgren i Torrud (1994.) i da se i kasnije vraćao kreiranju predstava za djecu. Jer s djecom, znano je, duh ima posebne planove i propuhuje ih onim vjetrom koji puše posvuda slobodno kako hoće.

Dosad posljednja njegova režija nadahnuta je Krležinom ranom dramskom legendom, *Kristofor Kolumbo* (22. 11. 2014.). Suprotno kronologiji, jer ona u stvarima duha ne znači ništa, tumačenje duhovnosti u djelu Renea Medve- šeka započet ćemo uvidom u njegova *Kristofora Kolumba*.

Dubinsko čitanje – Kristofor Kolumbo

Kao dio nedovršene Krležine „genijske pentalogije“, *Kristofor Kolumbo* (prvotno objavljen 1917. pod naslo- vom *Cristobal Colon*) u najvećoj mjeri, uz dvije godine rani- je napisano *Kraljeva*, ispunjava načela ritualnoga teatra i ekstatične dramaturgije. Dramska je radnja posve identi- ficirana sa scenskom, a izvršava se bjesomučnim ritual- nim divljanjem pomahnitale mase u nerješivu sukobu s iznimnim pojedincem u liku Admirla (Vođe), bez klasičnih

Sad već možemo sabrati ključne poeteme Medveškova kazališta: pozitivne emocije: radost, ljubav, zajedništvo, običnost, rubnost, malenost. Iz tih i takvih poetema onda logično proizlaze i scenska sredstva uobličena u jednostavnosti i minimalizmu.

dijelova građenja dramske strukture s uvodom, gradaci- jom, kulminacijom i katastrofom, koje je inače europska drama tada bila odbacila. Kazališna sudbina drame jed- naka je onoj svih legendi. U doba nastanka neizvedena kao neizvediva, u sedamdesetim je i osamdesetim godi- nama nekoliko puta postavljena na scenu, a od tih je izvedbi Parova spektakularna prezentacija plovidbe repli- ke admiralskoga broda Santa Maria na kojoj su izvođači i publika godine 1973. plovili od dubrovačke gruške luke oko Lokruma i natrag najpogodnija za usporedbu s Medveškovom vizijom, naravno kao totalni kontrapunkt.

Pobjeći iz kazališne kutije u prirodni ambijent činilo se tada najboljim rješenjem enigme Krležine rane dramatike ritualno-ekstatičnoga naboja, i Paro je to učinio. I sve je bilo dobro, ekstatična stanja sama uspješno su teatralizi- rana, Božidar Boban bijaše u zadanome kontekstu izvr- stan Admiral, a publika je uspješno uvedena u poziciju sporednoga sudionika scenskoga zbivanja. I sve je štima- lo do kraja, kad je redatelj progutao udicu naknadnoga dopisivanja završnoga prizora s Admiralom koji visi raza- pet na jarbolu i odjednom prozbori diskursom boljševičko- ga komesara o divnoj i optimističkoj budućnosti. Stari je Krleža tim zahvatom zanijskao svoj mladalački bunt ne samo protiv apsurdna svijeta nego i protiv ideologizacije čovjeka i povijesti. Na dramaturškome planu slična se stvar dogodila nesretnim dopisivanjem trećega čina drame *U agoniji*, kojime je pisac upropastio savršenu strukturu prve verzije. A cijeli je koncept, što drugo reći, bio temeljen na spektakularnosti.

Medvešek cijelu stvar reducira na bitno. Od golema spek- takla oponašanja stvarnoga događaja otkrića Novoga svi- jeta, on ulazi u jedno prigušeno čitanje dubinskoga smisla drame. U početku je svijetli krug u kojemu se nalazi



Miroslav Krleža, *Kristofor Kolumbo*

sićušna maketa lađe. Potom uđu glumci na čelu s Admiralom. Golemu masu aktera, kako je zamislio pisac, redatelj svodi na njih jedanaest: tri člana Admiralske falange te po četiri mornara i roba. Broj nije slučajna. Odgovara broju Isusovih apostola, bez izdajničkoga Jude. Juda je supstituiran u Glas Nepoznatoga, koji je u Krleže utjelovljeni simbol skepse i đavolske kušnje, a ovdje se jedinstvom glasa stapa s protagonistom. Početni prizori kreirani su polifonijskom igrom aktera, koja točno izražava smisao autorova teksta: simultanošću ostvariti kontrastne osjećaje straha i nade, očajja i radosti, beznađa i vjere. Skrovitom paraboličkom figurom Medvešek očituje svoje kršćanstvo, koje ga nadahnjuje i vodi u njegovome umjetničkom poslanju. To ćemo uočiti i protumačiti kad se vratimo početcima.

Što je naša Zemlja? Kugla, kaže nova znanost i ponavlja Krleža. Medvešek, iz perspektive današnjice i svojega svjetonazora, ide dalje i kaže: *Ustvari, kuglica. Jedna točkica u svemiru. Malena kružnica koja sve mijenja u svoju korist. Jedno jedino o. Ono O koje otvara pitanje je li usputno preimenovanje Kristofora u Koristofora neizbježna prateća pojava svakog putovanja u Novo? Pitanje za svakog od nas.*

Medvešek iz ovoga misaonog uporišta koje traži istinu i onda kad to nije lako, upravo to Krist traži od svojih sljedbenika – *Istina će vas spasiti!* – u Kolumbu prepoznaje prefiguraciju Krista, a ne Lenjina kako je htio Krleža u svojoj prvotnoj posveti koju je kasnije povukao. Kolumbo je

Kristofor, što će reći Kristonoša. Zato ga njegovi suvremenici ne mogu razumjeti. Oni teže zemlji i bogaćenju, on naprotiv nebu s bezbrojnim zvijezdama, oni žele povratak u Staro koje znači sigurnost, toplinu doma, zaštitu Države i Crkve, a on stalni proboj u Novo: Ja hoću Novu pjesmu Novoga kopna! Tu je postavljen nepremostivi jaz, potenciran imanentnim raskolom između Vođe i mase, jer – *Ja sam Admiral!* kliče Kolumbo, *Mi smo većina!* replicira mu Admiralska falanga, koja se najprije u suglasju s Admiralom žestoko suprotstavlja mornarima i robovima, a u konačnome obračunu s Admiralom stapa se s njima u jednu masu koja ga linčuje i raspe. Te je složene prijelaze Medvešek režijski izveo virtuozno. Primjer za manipulaciju masom jest pjesma koju istina započne Admiral – *Robovi, zemlja je zvijezda i mi se loptamo njom, A snağa naša, pobijedit će taj svečani brodolom! Pjesma će naša nadglasati olujno more i grom, Na otoku čeka nas sutra blagdan sa plavim snom!*

da bi je potom preuzeli falangisti, mornari i robovi i pokorno se, pokoreni karizmom Vođe, vratili svojim poslovima. A sve je preliveno sfumatom tmine kroz koju pronicu svjetlosne trake, e da bi nas upozorile na vječnu istinu konačne pobjede svjetlosti nad tminom.

U Medvešeka nema niti u jednome trenu ekstatičnoga mahnitavanja pobješnjele mase, u njega je sukob vazda prigušen, a ritual na kojemu počiva i njegov teatar u odnosu na onaj kakav promiče agresivni suvremeni trend vrlo je ublažen. Čak i linč koji nad Admiralom izvrši ujedinjena kompaktna većina (asocijacija na Ibsena i njegova *Neprijatelja naroda*) više je simboličan nego stvaran, što je poentirano time da je o jarbol razapet tek Admiralov kaput, a on sam mirno izrekne završnu riječ: *Laž! Narode! Sve je to laž! Svi ti tvoji viceadmirali i tvoji kontinenti i tvoja kompaktna većina!*

Kad je o revoluciji riječ, tu je – i opet prema kristovskome načelu – implicirana duhovna a ne društvena revolucija, a to znači usuprot zemlji i materijalnome svijetu ustrajno i postojano ploviti sveudilj dalje i više. Do zvijezda i onkraj njih, do u nepregledne dubine beskonačna svemira. Tu je ideju promicao mladi Krleža, tu je ideju napustio zreli i stari Krleža. Zaključno bi se stoga moglo reći da je Medvešekova vizija Kristofora Kolumba bliža Ujevićevu doslje-

dno religioznom negoli Krležinu s vremenom promijenjeno doživljaju i ideji svijeta.

Inicijacija u duhovnost – *Hamper, Brat magarac, Naš grad*

Osim što predstavlja inicijaciju u medvešekovsku duhovnost, *Hamper* (ZKM, 1996.) važan je i time što je uveo tada novi model teatralizacije predložka koji se odlikuje radikalnim otklonom od književnoga predložka. Nekako paralelno na tome je radio redateljsko-dramaturški tandem Bobo Jelčić / Nataša Rajković. U početku čina nije nikakav predložak, već tek zajednička svijest njegovih sudionika da stvore nešto relevantno iz svijeta za ljude. Inicijativa je krenula od Medvešekove ideje da se sa svojim glumačkim ansamblom prihvati kazališne problematizacije svijeta društvenih marginalaca. U novijoj američkoj drami to je poznata tema gubitnika, luzera. Svaki je glumac dobio zadaću da u zadanome vremenu pronađe i osmisli neku priču iz zbiljskoga svijeta marginalaca, konkretno na zagrebačkoj periferiji, Trešnjevci. Onda su se okupili i počeli iz pojedinačnih kockica slagati cjelovitu scensku radnju koja se, međutim, nikad ne zatvara već ostaje virtualno otvorenom za stalna dodavanja. Takav postupak oslanja se na generativno načelo beskonačnoga narativa koji neprestano iz sebe rađa nove priče. Preneseno u medij kazališta, nastaje uzbudljiv paradoks analogan onome životnom: u interaktivnoj igri svi su sudionici istodobno u svome biću posve usamljeni, a po bitku totalno upućeni jedni na druge.

Medvešek s ansamblom uspostavlja teatar neverbalne komunikacije. Postoji, ipak, jedna jedina riječ koju izgovori Nina Viočić: *Ljubica*. Ona je, naravno, arbitarna, mogla bi biti i bilo koja druga, primjerice kaktus, bugenvilija, pas ili kanarinac. Odmah, ispravak. Ne bilo koja, nego svaka iz okružja ljudskoga svijeta koje tvore flora i fauna. Riječ je o činu upravo natopljenu emocionalnošću, što posve oduvara od nekih dominantnih teatarskih trendova koji inzistiraju na perfekcionističkoj hladnoći čistoga artizma. Pokazuje se da se ljudske osobe udružuju u časovima potrebe bijega od egzistencijalne praznine te se iz tako nastala čuvstva empatije rađa zajedništvo. I to ne nametnuto društvenim zakonima i normama, nego iz duboke

čovjekove potrebe za drugim bez kojega je prazan, izgubljen i nesretan.

Sveden u ideji na bitno, u kazališnome se smislu takav pristup logično ostvario kao minimalizam koji će Medvešek dosljedno provesti u svim svojim teatarskim djelima.

Hamper logično je Medvešeka vodio prema jedinstvenoj osobi svetoga siromaška iz Assisa, Franje, koji se bio lišio svega da bi s braćom provodio život u potpunosti predan duhu i svim stvorenjima Božjim. Iz lokalnoga uputio se u univerzalno, no matrica ostala je ista. Ljudi vođeni čežnjom za smislom, za ljubavlju, za transcendencijom traže nekoga tko će ih povesti drukčijim putom nego što ga nameće svijet. I pojavi se Franjo koji svojim djelima do kraja dosljedno svjedoči ono što propovijeda. Nije slučajno nastala legenda prema kojoj je sv. Franjo Asiški prvi sagradio božićne jaslce. U njima se s volom i kravom nalazi i magarac. Najponiznija i najstrpljivija od svih životinja. Zato i Franjina identifikacija s njime. Otud on i postaje Brat Magarac.

Scenskim viđenjem života i djela Franje Asiškoga Medvešek je pokazao sklonost prema neortodoksnim stranama kršćanstva, koju će i kasnije afirmirati i promicati. Jer, premda je kanoniziran, Franjina biografija više govori za otklon od pravovjerna kako ga je vidjela i tumačila Crkva, nego za bespogovorno nasljedovanje njezinih zapovijedi. Za svjetovnu Crkvu, kakva je kroza povijest često bila, radikalno nasljedovanje Isusova nauka o mrtvljenju i siromaštvu nikad nije bilo osobito poželjno. Naravno, nije se to moglo otvoreno nijekati (ta, riječ je Učiteljeva!), ali se djelima nije potrdivalo. Zato je Franjo morao ući u sukobe s crkvenom hijerarhijom iz kojih je na kraju ipak izašao pobjednikom. Ali to nije motiv koji bitno zanima Medveška. Njega pokreće traganje za istinom i dobrotom, pa inicijaciju nalazi ili u sebi samome ili pak u osobama ili djelima koji više pronađu njega nego on njih. Franjo i njegova braća što oko njega tvore krug svijet su koji u sebi i za druge živi radost, nadu i ljubav. Zato je to izvedbeni ritual slavljenja života u punini njegove duhovne dimenzije.

Uprizorenje glasovite drame američkoga pisca Thorntona Wildera *Naš grad* (*Our Town*) nadovezalo se na prethodna prikazanja, no i otvorilo nove prostore. Taj komad, svojedobno jedan od najizvođenijih na američkim pozornica-



◀◀ Hamper

i idealiziranu priču o američkoj obitelji. U svakom slučaju, do danas se održala na repertoaru, a u Hrvatskoj ju je prvi postavio upravo Rene Medvešek. Kritika je predstavu popratila pohvalama. Tako Gordana Ostović piše:

Medvešek se potpunom legitimnošću usredotočuje na pozitivnu vizuru i vrijednosni sustav koji ukazuje da su u životu one stvari koje nas doista ispunjavaju osjećaj bliskosti i ljubavi, a to je ono čime u prvom redu zrače Wilderovi junaci i što nam želi pokazati redatelj i ansambl.

Dubravka Vrgoč pak pregnantno zaključuje:

Medvešek postavlja Naš grad kao sliku svijeta sastavljenu od običnosti koja se predstavljaju vječnima... i ovaj put on ostaje vjeran poetici svoga teatra slaveći životnu radost u usputnim, marginalnim temama.

Važno je naglasiti još nešto, a vezano uz zajedništvo koje promiče Medvešek u svome kazalištu. Ono jest u su-dioništvu svih, ali se ipak okuplja oko vodećega pojedinca, kako u impliciranome modelu tako i u osobi glumca. Naš



ma, napisan je 1938., slavi miran život tipičnoga američkog gradića kao mjesta pravih ljudskih vrijednosti, a u konačnici prerasta u apoteozu skromna i ponizna života, videna djelićem božanskoga vječita kruga ljubavi, života i smrti. Tu Medvešek ulazi u krug mikrozajednice koja bitno obilježava uljudbu i kulturu čovjeka u povijesnome dobu. Sama drama izazvala je u času svoga nastanka, pa i kasnije, kontroverzne reakcije; jedni su je vidjeli kao vrhunsko djelo pozitivna nadahnuća, a drugi kao sentimentalnu



◀◀ Brat Magarac

grad kreira zajedništvo oko lika redatelja koji je postavljen kao provodič radnje, u *Bratu Magarcu* to je, dakako, lik Franje Asiškoga, a u *Kristoforu Kolumbu* Admiral. Sve te vodeće aktere tumači Krešimir Mikić. Njegov glumački habitus upravo savršeno odgovara Medvešekovoj zamisli protagonista. Jer posjeduje i prenosi autoritet bez autoritarnosti, osobnost bez egomanije, sposobnost vođenja zajednice s blagošću i ljubavlju. U jednu riječ: *primus inter pares*, kakvim se vidi i sam redatelj Rene Medvešek.

Sad već možemo sabrati ključne poeteme Medvešekova kazališta: pozitivne emocije: radost, ljubav, zajedništvo, običnost, rubnost, malenost. Iz tih i takvih poetema onda logično proizlaze i scenska sredstva uobličena u jednostavnosti i minimalizmu. Podsjetimo li na *Kristofora Kolumba*, raščlambom kojega započesmo ovo promišljanje, lako ćemo zaključiti da su upravo sve te značajke u punoj mjeri, u doslovnome i prenesenom smislu, prisutne i u tom Medvešekovu stvaranju.





Thornton Wilder, *Naš grad*

Od malenoga malenima – *Nadpostolar Martin i Veli Jože*

Iz ovako ocrtana stvaralačkoga portreta umjetnika, više je nego jasno da se često znao okrenuti teatru upućenu djeci. Od malenoga koje slavi u cijelome svom opusu prišao je malenima. Već na početku svoga redateljskoga rada ostvario je u Zekaemu vrlo zapažene predstave *Mrvek i Crvek* i Č.P.G.A. koje su se godinama zadržale na repertoaru, a potom je u Gradskome kazalištu lutaka u Rijeci kreirao 1998. *Nadpostolara Martina* prema priči Lava Tolstoja i 2011. *Veloga Jožu* (prema istarskoj pučkoj legendi Vladimira Nazora). Ta duologija na neki način zao-kružuje temu duhovnosti u Medvešekovu teatru te im zato valja posvetiti pažnju.

Tolstoj je priču o oholome postolaru Martinu koji poslije osobne tragedije upozna Evanđelje te promatrajući prolaznike ispod svoga prozora počne činiti dobra djela, napisao u poznoj dobi kad je odbacio svu taštinu svijeta i okrenuo se promicanju i prakticiranju vlastita osobnoga kršćanstva. Jedinim pravim putem ukazao mu se povratak

izvornome učenju Isusa Krista o dobroti, milosrđu i ljubavi među ljudima. Martin naide na odlomak iz Matejeva evanđelja, gdje Sin Čovječji u svojoj eshatološkoj besjedi zbori o Posljednjem sudu:

Dodite blagoslovljeni Oca mojega! Primate u baštinu Kraljevstvo pripravljeno za vas od postanka svijeta! Jer ogladnjeh i dadoste mi jesti; ožednjeh i napojiste me; stranac bijah i primiste me; gol i zaogrnušte me; oboljeh i pohodiste me; u tammici bijah i dodoste k meni.

Tada će mu pravednici odgovoriti: Gospodine, kada te to vidjesmo gladna i nahranismo te; ili žedna i napojismo te? Kada te vidjesmo kao stranca i primismo; ili gola i zaogr-nusmo te? Kada te vidjesmo bolesna ili u tammici i dodosmo k tebi? A kralj će im odgovoriti: Zaista, kažem vam, što god učiniste najmanjemu od moje braće, meni učiniste! (Mt 25, 34-40)

Čineći dobra djela bližnjima Martin na kraju u njima pre-pozna Isusa i život mu se preobrazi.

Na toj priprostoj priči pučke mudrosti izgradio je Med-vešek potresan kazališni događaj kristalno čiste jasnoće i

jednostavnosti u sadržaju i formi. Nadpostolara Martina utjelovljuje živi glumac, golem u odnosu na bića-lutke koja mu pridolaze. Kako postaje bolji i ponizniji, tako se smanjuje i na kraju postane u svemu nalik svojim bližnjima. Tako je idejna poenta izvedena u komornoj formi kakvu inače dosljedno koristi i promiče Medvešekovo kazalište našla savršen scenski adekvat u području lutkarskoga kazališta za djecu.

Zaokupljen trajno, kako pokazasmo, čovjekovom duhovnom dimenzijom i egzistencijom, Medvešek se u *Velom Joži* prihvatio pitanja slobode. Nazor se u svojoj inačici pučke istarske legende o dobroćudnome divu koji strpljivo podnosi sva tlačenja i nepravde upitao što zapravo znači biti slobodan te je zaključio da istinska sloboda počiva u čovjeku a ne izvan njega. Cijela radnja preko alegorijske legende prati tegoban put kojim mora proći čovjek da bi došao do te spoznaje. Po svim formalnim elementima, prije svega u fabuli gdje striktno slijedi Nazorov predložak, a onda i u karakterima i dijalogu, izvedba ciljano ide na dječju publiku. Kao i uvijek, Medvešek jednostavnim rješenjima postiže maksimalnu scensku izražajnost i emocionalni učinak. Primjerice, po tri grane u rukama glumaca-divova predstavljaju cijelu šumu, a u prizoru oluje učas se stvori lađa koja će s galiotom Ilijom potonuti na dno mora. U suradnji sa svojim pomno odabranim timom majstorski oblikuje teatarski svijet grand guignola u kojemu su lutke zamišljene i ostvarene kao simbolične figure, a ne realističke prikaze. Iznimno važnu ulogu ima i glazba utemeljena na prepletanju izvornih motiva istarskoga melosa.

Što, napokon, zaključiti o ovome znakovitu zaokruženju jednoga posve osobita djela u suvremenome hrvatskome glumištu? Njima je Rene Medvešek prišao samome izvoru svoga duhovnoga i religioznog nadahnuća kojime je vođen i na kojemu se napaja. Onime je, naime, došao o kojima reče Gospodin:

Pustite dječicu neka dolaze k meni i ne priječite im jer takvih je kraljevstvo Božje! Zaista, kažem vam, tko ne primi kraljevstva Božjega kao dijete, ne, u nj neće ući. (Lk, 18, 16-17).

Uzged, rekosmo ranije da je Medvešek, čak i kad radi po Krleži, duhovno bliži Tinu, onda kad taj neprispodobivi

Važno je naglasiti još nešto, a vezano uz zajedništvo koje promiče Medvešek u svome kazalištu. Ono jest u su-dioništvu svih, ali se ipak okuplja oko vodećega pojedinca, kako u impliciranome modelu tako i u osobi glumca.

pjesnik u *Ganutljivim opaskama* klikće da budemo djeca te uzonosito pjeva: *Ja bivam mladi. Svijete, ja sam tvoje potomstvo!* Ta i takva univerzalna duhovnost, u kojoj naravno ima i puno kršćanskoga, vrlo je bliska Medvešekovu svjetonazoru i njegovu kazališnome očitovanju. Da bi se iskreno i jednostavno obratio djeci, učinio je ono što je u konačnici *conditio sine qua non* takva čina. Sam se vratio u dijete u sebi.

Zaključak

Medvešekov redateljski opus kvantitativno prilično je skroman, no po svome značenju i značaju izniman. Nakon što smo ga razložili u nekolikim izabranim primjerima, upitajmo, napokon, što ga takvim čini i po čemu je to jedinstven u hrvatskome glumištu danas.

U općoj sekularizaciji umjetnosti i kazališta Medvešek ustrajno pronosi duhovno kazalište kršćanskoga nadahnuća. U tome se, kao osoba i kao umjetnik, odlikuje istinskim vrlinama autentičnoga kršćanstva koje čini bitnim instrumentima kreiranja svog teatra: vjerom, poniznošću, predanošću duhu, jednostavnošću, milosrdem, promicanjem i prakticiranjem zajedništva. U tome poslanju okružen je malenim vjernim ansablom, što doista u malome podsjeća na zajednicu uzajamnosti i ljubavi ranih kršćanskih zajednica. Moglo bi se čak kazati da je svojim djelom anticipirao pojavu franjevačke duhovnosti na čelu Crkve u osobi pape Franje. A sve je to izraženo vrhunskim scenskim govorom koji u svome minimalizmu sadrži cijelu duhovnu sastavnicu čovjeka.

Rene Medvešek jest, u jednu riječ, pravo čudo suvremenoga hrvatskoga, pa i europskoga, glumišta.