

Katarina Kolega

Redateljske prakse kazališnih majstora

Kazališni festivali mjesta su koja okupljaju, prema mišljenju selektora, najkvalitetnije suvremene predstave. Kriterij uspješnosti pojedine kazališne skupine ili redatelja stoga se mjeri prema kvantiteti gostovanja na uglednim svjetskim festivalima ili u cijenjenim kazališnim institucijama, a najuspješnijima se smatraju oni koji su pozvani na festival u Avignonu. Tko nastupi na tom festivalu, postaje prepoznatljiv i dobiva mogućnost rada u mnogim, osobito europskim kazališnim kućama te pozivnicu i na one festivale kojima je namjera pokazati najbolje predstave. Takav je festival i zagrebački Festival svjetskog kazališta koji poziva upravo one umjetnike čiji rad cijene kritičari i selektori svjetskih festivala te samim time stvaraju sliku suvremenog kazališta. Na 12. Festivalu svjetskog kazališta gostovali su redatelji različitih kazališnih estetika. Neki su od njih, poput Franka Chartiera iz skupine Peeping Tom ili španjolske umjetnice Angelice Liddell, u našoj zemlji već gostovali, a neke je zagrebačka publika upoznala tek prošle godine, primjerice Australca Brucea Gladwina ili Britanca Declana Donnellana koji u Europi stvara već tridesetak godina. Zanimalo me na koji način navedeni kazališni majstori stvaraju, kako biraju tekstone ili teme, na koji su način nastale predstave koje smo gledali od 19. do 28. rujna prošle godine, kako pristupaju glumcu i stvaralačkom procesu te što je, prema njihovom mišljenju, najvažnije u kazališnoj umjetnosti.

BEZ PROSTORA NEMA KAZALIŠTA – DECLAN DONNELLAN

Britanski redatelj Declan Donnellan redateljsku karijeru počeo je 1981. godine kada je sa scenografom i dizajnerom Nickom Ormerodom osnovao danas vrlo uspješnu kazališnu skupinu Cheek by Jowl. Tih su godina bili prisiljeni pokrenuti svoj nezavisni teatar jer su se htjeli baviti kazališnim poslom, a nijedno kazalište i nijedna institucija nije im za to pružila priliku. Prvi komad s kojim su se predstavili javnosti bila je *Provincijalka* Williama Wycherleyja, a popularnost su im 1984. donijele predstave *Sajam taštine* i *Periklo* jer su nakon festivala u Almagru, Valladolidu i Jeruzalemu bile pozvane u londonski Donmar Warehouse. Početkom devedesetih godina Cheek by Jowl bio je dio Međunarodnog kazališnog festivala Čehov u Moskvi, a krajem devedesetih taj je festival pozvao Donnellana i Ormeroda da u Moskvi osnuju vlastitu skupinu s ruskim glumcima. Prema podacima iz programske knjižice prva cjelovita koprodukcija skupine Cheek by Jowl u Rusiji bila je *Mjera za mjeru* 2013. godine s moskovskim Puškinovim kazalištem. U našem tisućljeću na nagovor Petera Brooka Donnellan i Ormerod osnovali su skupinu i u Francuskoj, a ta francuska „podružnica“ skupine Cheek by Jowl gосто-



Kralj Ubu, Johan Persson 2013., Vincent de Bouard, Camille Cayol, Christophe Gregoire, Xavier Boiffier

vala je na Festivalu svjetskog kazališta s predstavom *Kralj Ubu*.

Cheek by Jowl djeluje u tri različite zemlje, no francuske, britanske i ruske glumce Donnellan nikada nije spajao jer nije siguran u dobre rezultate takva, kako ga naziva, eksperimenta. „Trenutačno smo u čudnom i jedinstvenom položaju jer imamo tri skupine glumaca koji nastupaju u isto vrijeme na tri različita jezika“, kaže Declan Donnellan, a Nick Ormerod dodaje da je najteže imati skupinu u Velikoj Britaniji jer glumci žele imati ugovore na određeno, po mogućnosti što kraće vremensko razdoblje. „Svi se britanski glumci nadaju angažmanu u Sjedinjenim Državama, ne žele odlaziti na turneje jer se boje da će im baš kad su na putu stići poziv iz Hollywooda. “To je jedan od razloga zašto se na festivalima izvan Velike Britanije ne vide često britanske skupine.

Kazališni sustavi u Rusiji, Francuskoj i Velikoj Britaniji nisu

isti, glumci se razlikuju po kulturnom naslijeđu i školovanju, no povezuju ih slični problemi o kojima Donnellan piše u knjizi *Glumac i cilj*. U radu s ruskim glumcima uvidio je da je blokada najveći neprijatelj svih glumaca. S namjerom da im pomogne razbiti blokadu nastala je knjiga *Glumac i cilj* u kojoj napominje: „Simptomi blokade isti su ili vrlo slični kod svih glumaca – osjećaju se izgubljeno, izloženo, osuđivano.“¹

Blokirani glumac ne razmišlja o svojem liku, nego u panici ponavlja rečenicu: „Ne znam što da radim.“ Upravo tom, Donnellanu omraženom rečenicom, počinje prvo poglavlje njegove knjige. „To mi je pitanje postavio jedan finski glumac za vrijeme probe kostima. Kad sam ga upitao kada se taj osjećaj pojavljuje, rekao mi je: čim dođe na pozornicu. Osjećaj nestaje, nastavio je, kada pozornicu napusti. To je pitanje kojim glumac zapravo terorizira redatelja jer u njemu nitko drugi osim njega ne postoji.



Declan Donnellan na konferenciji za tisak

Foto: M. Bratoš

Ako ponavljate tu rečenicu, primijetit ćete koliko je ona narcisodina i na koncu psihotična. Na prvi pogled glumac koji je izgovara djeluje nevino i pomislićemo da je žrtva redateljskog terora. No vjerujte mi, žrtve su najgore jer se u tom pitanju skriva pasivna agresija. Naravno da ne znaš što da radiš! Ne znam ni ja! Moraš to sam pronaći! Pronađi gdje si, s kim razgovaraš, što želiš, čega se bojiš, čemu se nadaš“, žučno je zagrebačkoj publici na novinarskoj konferenciji objašnjavao Donnellan, ističući kako glumac mora znati koji mu je cilj. „Što glumac igra ne proizlazi iz unutrašnje željelika, nego iz cilja koji glumac vidi“, napominje u knjizi i dodaje: „Vidjeti precizno što je vani odvest će glumca dublje u ulogu nego razmišljanje o onome što je unutra.“²

To znači da glumac mora znati odakle njegov lik dolazi i kamo ide jer, prema njegovu mišljenju, prostor dolazi prije svega i s njime treba krenuti u glumački proces.

Slušateljima u Zagrebačkom kazalištu mladih to je vrlo slikovito i predočilo: „Ako sam žedan i želim piti vodu iz boce, najvažnije mi je da popijem vodu. To je moj prioritet. No

da bih došao do vode, moram prvo otvoriti čep. Prevedeno na kazališni jezik, čep je prostor, a voda iz boce su emocije, svade, prepirke, ideali, strasti, život. Za mene je, primjerice, najvažnije postići živost. No da bih to postigao, moram prvo dobro pripremiti prostor. Ako me glumci pitaju što njihov lik osjeća, a da pritom ne znaju otkuda dolaze i kamo idu, to znači da žele popiti vodu, ali nisu prije toga otvorili čep. Da bi se dobio osjećaj, treba dobro pripremiti prostor – podjednako fizički i psihički.“

Za Declana Donnellana važno je da glumci s publikom, ali i jedni s drugima, dijele snažno i živo iskustvo. Medijatori su tog iskustva priče. Pronalazi ih uglavnom među klasičnim dramama napisanima između 1590. i 1650. godine jer smatra da su tada nastala sva velika dramska djela. Zato uglavnom režira engleske, španjolske i francuske dramatičare 17. stoljeća, od kojih prvo mjesto zauzima William Shakespeare. U 32 godine umjetničkog stvaranja postavio je čak 15 Shakespeareovih komada jer je, kako kaže, „fasciniran njegovom politikom i psihologijom. Što sam stariji i iskusniji, više primjećujem tipove, arhetipove,

psihološke uzorke i sličnosti. Iako se međusobno razlikujemo, postoji mnogo toga što nas povezuje.“

Režirao je, međutim, i grčke tragičare, poput Sofokla, pisce dvadesetog stoljeća od Čehova i Ostrovske preko Tennesseeja Williama do Tonyja Kushnera, a našoj publici predstavio se uprizorenjem groteske Alfreda Jarryja *Kralj Ubu*. Priču o djetinjastom i okrutnom Ubuju Donnellan izmješta iz pojavnog svijeta u svijet podsvesnoga gdje vlada iskonska animalna priroda koja ne obuzdava naše nagone. Na taj način on suprotstavlja pristojno, naučeno, civilizirano ponašanje članova jedne građanske obitelji s njihovom unutrašnjom, neobuzdanom i mračnom stranom. „Civilizacija nam nameće mnoga pravila koja ne proizlaze iz naše prirode. Civilizacija nije prirodna, ali je vrlo važna jer nas čini razumnim bićima. Nažalost, svjedoci smo da može u sekundi nestati i to je strašno. Nismo svjesni koliko je ona dragocjena. Moramo je znati čuvati. Svi smo mi fascinirani destrukcijom i nasiljem i opasno je to negirati. Ako mislimo da nismo sposobni biti okrutni, zavaravamo se i samim time postajemo opasni. Svatko od nas ima te potencijale i moramo toga biti svjesni. Zbog toga su, vjerujem, kriminalističke serije toliko popularne. Fascinantno je gledati nasilje na televiziji i u kazalištu jer nas ono zaustavlja da idemo tim smjerom. Kazalište je, pritom, ozbiljno mjesto na kojemu možemo postavljati mnoga pitanja što nam pomaže da ne poludimo.“

Francuski su glumci transformacijom glasa i tijela neprestano skakali iz sputanog civiliziranog ponašanja u neobuzdani „ibijevski“ kaos i obratno, a njihovi su pokreti govorili više od Jarryjeva teksta jer je za Donnellana pokret važniji od riječi.

„U Engleskoj i Francuskoj tekst je svetinja. No je li tekst uistinu svet? Čak i u svetoj knjizi, Bibliji, mnogo toga nije istinito. Primjerice, stih 'U početku bijaše riječ', potpuno je netočan. Prije riječi postojali su dah i pokret. A prije daha i pokreta, prije bilo kakva znaka života, morao se oblikovati prostor, uvjeti u kojima život može nastati. Bez pokreta ne bi bilo ni riječi, jer one nastaju zahvaljujući radu naših mišića. Riječi proizlaze iz pokreta na anatomskoj, ali i na duhovnoj razini. U životu se često riječi razlikuju od djela. Ljudi govore jedno, a rade sasvim suprotno. Postoji vrlo jednostavno pravilo u životu – ne obračaj pozornost na ono što se govori, nego na ono što se čini.

Upravo zbog toga ne želim u kazalištu riječima davati važnost koja im ne pripada jer akcija vrijedi više od teksta i to je nepobitno pravilo. Riječi su neodvojive od pokreta i zato nikada nemam čitače probe. Moji glumci nikada ne sjede za stolom i ne čitaju tekst koji ih zastrašuje. Riječi su zastrašujuće.“

Isto tako Donnellan smatra da je gluma sastavni dio ljudske prirode. Ona se ne može naučiti, za nju nije potreban talent jer smo „od rođenja pripremljeni da kopiramo ponašanja kojima svjedočimo“. ³ Referirajući se na antologijsku Descartesovu misao, Declan Donnellan zaključuje: „Jesam, dakle glumim.“

VOAJERSKI POGLED U INTIMU – FRANK CHARTIER

Declan Donnellan režira više od trideset godina, ponajviše u Rusiji, Francuskoj i Velikoj Britaniji, predstave mu gostuju diljem svijeta, ali dosad još nisu bile u našoj zemlji. Za razliku od njega, belgijsku skupinu Peeping Tom zagrebačka publika već dobro poznaje. Gostovala je na Tjednu suvremenog plesa i tri puta na Festivalu svjetskog kazališta – vidjeli smo četiri od ukupno deset predstava te skupine. ⁴ Peeping Tom su 2000. godine osnovali Gabriela Carrizo i Frank Chartier. „Iz ad hoc kolektiva okupljenog za potrebe predstave Alaina Platela, pri čemu su s ograničenim resursima stvorili neobično dojmljiv komad *Caravan*,“ pišu Dubravka Vrgoč i Ivica Buljan u programskoj knjizi, „Peeping Tom izrastao je u uglednu kazališnu skupinu poznatu u zemlji i svijetu.“⁵

Peeping Tom naslov je kultnog filma Michaela Powella iz 1962. godine te se na prvi pogled može zaključiti da su belgijski umjetnici svoju skupinu nazvali prema filmu. Franka Chartiera je, međutim, privuklo značenje tog izraza. „Za film sam doznao tek kasnije, kad smo već osnovali skupinu. Taj mi se izraz stvarno sviđa jer je vrlo zvučan, a i značenje odgovara svemu što radimo. Peeping Tom drugo je ime za voajera. Ljudi vole gledati kroz ključanicu u tuđe živote, a upravo to mi nudimo na pozornici – intimne trenutke koje jedino možemo vidjeti ako smo skriveni u mraku.“

Za razliku od Donnellana koji uglavnom režira klasike, Frank Chartier nikada nije radio prema tekstuinalnom pred-



Frank Chartier i Dubravka Vrgoč

Foto: M. Bratoš

lošku. „Više sam puta htio posegnuti za klasičnim ili suvremenim dramama, ali svaki put kad počnem raditi, točno znam o čemu želim govoriti i glumci mi u improvizacijama ponude najbolji materijal. Na rezidenciji u Münchenu trebali smo, primjerice, s osmero glumaca postaviti neki tekst. Glumci su, međutim, bili toliko kreativni i fantastični da smo na kraju od teksta odustali.“

„Prepuni smo ideja“, dodaje glumac Simon Versnel, „i dok god znamo što želimo, radit ćemo na svoj način. Možda će doći trenutak kad ćemo posegnuti za Shakespeareom, ali i tada ćemo ga uprizoriti po svom. Polaznike naših radionica potičemo da idu u muzeje i u kino, na plesne i dramske predstave, jer iz svega toga mogu crpiti inspiraciju. Atmosfera koju si osjetio u nekom filmu ili slici koju promatraš na izložbi, mogu biti polazište za predstavu. Izvrstan su materijal i životne situacije koje svakodnevno susrećemo na ulicama i žao mi je što ih češće ne zapisujem. Nadahnjuje je svuda oko nas. Zato moramo u svakom trenutku imati oči širom otvorene kako bismo primijetili zanimljivosti koje bi se mogle postaviti na pozornicu.“ Rad na predstavi u Peeping Tomu dugotrajan je i nezamisliv bez improvizacija. Frank Chartier glumcima izlaže svoje ideje na temelju kojih oni stvaraju kratke etide. Za dogovor im daje petnaestak minuta, nakon čega prikazuju što su osmislili, a sve se etide snimaju videokamerom i

zapisuju na kartice. „Svaka kartica na kraju ima stotinjak scena koje zajedno s Gabrielom i umjetničkim asistentima Seoljin Kim i Camilleom de Bonhome razmještam i slažem u dramaturški zaokruženu cjelinu. U tom procesu mnoge kartice postaju suvišne te se zna dogoditi da predstava nastane od samo tri kartice, a da ostale završe u smeću. No one nisu bile uzaludne jer su spomoću njih glumci dobili jasne karaktere s bogatom prošlosti i publika to osjeća.“

Za svakom odbačenom karticom, međutim, glumci žale, priznaje Simon Versnel. „Svaka je kartica divna i važna na svoj način jer u improvizacijama dajemo velik dio sebe. Za nas je to vrlo fragilan i delikatan proces i nije lako prihvatiti činjenicu da se u predstavi ne može sve pokazati. Dok smo stvarali Oca, moj je otac umirao, a ja sam dobivao improvizacije na temu umiranja bliske osobe. Bilo mi je strašno teško i morao sam naći način kako da se s time najbolje nosim. Tada sam odlučio da ću odigrati svojeg oca prije nego što umre. I tako sam počeo nizati svoje kartice. Bilo je zabavno i tužno, ali svakako vrlo snažno i nadahnjujuće iskustvo.“

Predstava Otac, s kojom su gostovali na Festivalu svjetskog kazališta, prikazuje život u staračkom domu te transgeneracijski problem koji se prenosi od djeda do unuka. Očevi su cijeli život bili usredotočeni na sebe, zanemari-



Otac

Foto: Herman Sorgeloos

vali su sinove, koji, unatoč praznini i ožiljcima, podjednako ne mare za svoju djecu. Iz tog začaranog kruga, kao i iz prostora staračkog doma, nema izlaza. Očevi su, za skupu Peeping Tom, sebični egoisti. Iako im to zamjeraju, isti će takvi postati i sinovi. „Predivno je i vrlo izazovno tumačiti oba lika jer mijenjam gledalište, a samim time mijenjaju mi se i osjećaji“, otkriva Simone Versnel. „Prvo tumačim sina koji oca dovodi u dom protiv njegove volje. Sin je stalno u žurbi i nikada nema vremena te ga posjećuje samo jedanput tjedno. Jednoga dana, međutim, ni on više ne može izaći iz doma. Počinje ga posjećivati njegov sin, no on i dalje misli da je došao u posjet ocu. S obzirom na to da tumačim oca i sina, dosta smo razgovarali o tome što sinu nedostaje, što nikada od oca nije dobio i što neće znati dati svojemu sinu.“

Simone Versnel jedan je od rijetkih glumaca u skupini Peeping Tom. Oca i djeda tumačio je sjajan izvođač Leo de Beul, a ostali su članovi plesači koji su predstavljali osoblje staračkog doma. Njihovo kretanje po pozornici stvaralo je posebnu atmosferu, jedinstveno začudno gibanje koje je publiku uvelo u nadrealne svjetove mašte i podsvesnog. „Smatram da je apstraktni ples koji jedino pokazuje ljepotu pokreta silno dosadan. Nas zanima pokret koji izražava unutrašnje stanje izvođača, koji otkriva što on misli i osjeća. Kroz pokret progovara ljudska

duša jer tijelo mnogo toga govori. Filozofija japanskog plesa butoh glasi: ako se pokrećem, publika će osjetiti sve što mislim i o tome će razmišljati. U pokretu je sadržana namjera predstave koja se prenosi gledateljima. Osim toga, tijelo je prekrasno. Osobito ono nago. Tijelo je, također, i izvor mnogih kompleksa i blokada kojih se u procesu rada pokušavamo riješiti. Jednom je prilikom jedna od naših glumica pola sata plakala kad sam joj dao zadatak da napravi točku u kojoj će pokazati trbuh. Nakon što se smirila, pokazala je prekrasno trbušni ples i na taj je način razbila svoje strahove i blokade, suočila se sa svojim kompleksima i uvjerala se da je svako tijelo prekrasno. Volim kad na pozornici plešu neprofesionalni plesači, glumci ili pjevači. Dirljivo ih je gledati jer sa sobom ne nose čitavu prtljagu plesne povijesti, nemaju tehniku, ali iz njih izvire spontanost i ljepota prirodnog plesa. Prekrasno je, također, gledati plesače koji glume ili pjevaju. Leo de Beul, primjerice, nije pjevač, a u predstavi pjeva i njegova je izvedba prekrasna. Na taj način svatko istražuje nove stvari u samome sebi, otkriva svoje kapacitete za koje nije bio ni svjestan da postoje.“

U plesu je Frank Chartier dosegnuo zavidnu virtuoznost u što se uvjerala i zagrebačka publika na Tjednu suvremenog plesa kada je nastupio u predstavi *Le jardin* (Vrt). U posljednje se vrijeme, međutim, bavi samo režijom, koreo-

grafijom i dramaturgijom, a pozornicu je prepustio mladim kolegama.

„Kad sam napunio 45 godina, shvatio sam da više ne želim nastupati. Moje tijelo više nije u istoj formi kao prije, koljena su mi se istrošila i bole me leđa. Ne mogu više dosegnuti one vrhunce do kojih sam prije s lakoćom dolazio i vrijeme je da prostor pozornice prepustim mladim plesačima koji to mogu. Toliko je fantastičnih mladih plesača koji izvode božanstvene stvari. Osim toga, ne mogu više podnijeti teret javnosti. Ne želim da me ljudi prepoznaju na cesti ili ukafiću, da upiru prstom u mene i gledaju što radim. To mi je postalo prenaporno. No i dalje me fascinira samo bivanje na pozornici. Kada mijenjam nekog od izvođača i dalje osjećam to izmjenjivanje emocija i uranjanje u čaroban svijet kazališta.“

Dvoje izvrsnih plesača iz Vijetnama Chartier je pronašao u Beču na festivalu Impulstanz. Njihov ga je ples oduševio te im je ponudio angažman u predstavi *Otac* gdje tumače neobične vlasnike umirovljeničkog doma. „Njih dvoje plešu tehnički savršeno i mistično te me je njihov ples već u Beču osvojio. U isto vrijeme čitao sam u njemačkim novinama da umirovljenici masovno odlaze živjeti na Tajland jer im je tamo ljepše i jeftinije. Taj se podatak sasvim slučajno poklapao s našom pričom u kojoj Tajland ima i dublja značenja. Za nas je to druga kultura i drugi svijet. A u našoj je predstavi upravo riječ o drugom, drugačijem svijetu.“

U predstavi je statiralo i desetak naših umirovljenika iz Umirovljeničkog doma Maksimir.

„U svakom gradu u kojem gostujemo pozovemo desetak umirovljenika koji u dva dana moraju zapamtiti dvadeset i šest promjena. To nije nimalo lak zadatak“, kaže Frank Chartier. „U Zagrebu nam je jezična barijera predstavljala problem. Mogli smo se sporazumijevati jedino neverbalno. No sve je na kraju dobro završilo. Nekima je to bio prvi put na pozornici pa su bili vrlo sretni i uzbuđeni.“

Frank Chartier, poput Declana Donnellana, smatra da je prostor vrlo važan kazališni pokretač. U njegovim je predstavama scenografija realistična, ali i simbolična. U *Ocu* se, primjerice, dočarava klaustrofobija staračkog doma koji podsjeća na zatvor iz kojeg nema izlaska. „Peeping Tom uvijek je bio sklon graditi predstave atraktivne sce-

nografije te smo tijekom godina vidjeli krevete i fotelje koji su gutali izvođače, prikolice koje klepeću u znak upozorenja i staro kazalište koje odjekuje vlastitim životom“,⁶ podsjećaju Dubravka Vrgoč i Ivica Buljan, a Frank Chartier napominje: „Dok stvaramo priču, najvažnije nam je znati gdje se nalazimo. Nakon što oblikujemo prostor, počinjemo razmišljati o tome tko smo i zašto smo ovdje. Predstava *Otac* bila je nadahnuta člankom iz novina u kojemu su se liječnici žalili na nedostatak prostora za stare i nemoćne u Bruxellesu. Nemoćni starci bez podrške obitelji smješteni su u mračne podrumске sobe jer osoblje umirovljeničkih domova zna da se protiv toga nitko neće buniti. Po staračkim domovima događaju se strašne, vrlo bolne stvari o kojima je teško, ali i nužno govoriti. Zato sam znao da će moja iduća predstava biti smještena u starački dom i da će scenografija prikazivati taj mračni podrumski prostor visokih zidova, samo s jednim prozorom na visini od osam metara. Taj se prostor nalazi između dva svijeta, između života i smrti.“

Predstava *Otac* prvi je dio nove trilogije skupine Peeping Tom. O drugom dijelu, *Majci*, još razgovaraju, a uskoro će krenuti s improvizacijama na zadanu temu jer će premijera biti iduće godine. Treći dio trilogije radit će se za nekoliko godina, a za sada samo znaju njegov naslov – *Djeca*.

PRIHVATITI NEDOSTATKE DRUGOGA – BRUCE GLADWIN

Čvrsto zajedništvo u procesu kazališnog stvaranja osobito se osjeća u australskom kazalištu Back to back u kojemu profesionalni glumci stvaraju zajedno s mentalno zaostalim osobama. To neobično kazalište osnovao je redatelj Bruce Gladwin u australskom gradu Geelongu 1987. godine, a postalo je prepoznatljivo nakon što su na festivalu u Melbourneu izvrsnim kritikama popraćene predstave *Meko* (2002.), *Mali metalni objekti* (2005.), *Food court* (2008.) i *Ganeš protiv Trećeg Reicha* (2011.) s kojom je skupina gostovala i na našem Festivalu svjetskog kazališta. Kazalište je nastalo zahvaljujući deinstucionalizaciji, odnosno promjeni australske politike vezane za brigu i odgovornost prema ljudima s posebnim potrebama, objašnjava Bruce Gladwin.

„Počeli smo s različitim umjetničkim radionicama u Ge-



Bruce Gladwin na konferenciji za tisak

Foto: M. Bratoš

elongu iz kojih se javila potreba za stvaranjem kazališne predstave. Glumci su htjeli nastupati, htjeli su putovati i tako je počela naša kazališna avantura koja traje do danas. Često nam se znalo dogoditi da ljudi nakon nekog vremena odustanu. Kad netko ode, putem audicije nalazimo nove članove naše družine. U posljednjih deset godina dosta smo putovali i skupina je postala prepoznatljiva upravo po tome što smo zapošljavali ljude s posebnim potrebama.“

Poput belgijske skupine Peeping Tom i ovdje je riječ o *devising theatreu*. Na zadanu temu članovi teatra Back to back improviziraju, a iz mnoštva improvizacija Bruce Gladwin s dvoje dramaturga stvara predstavu. Tako je nastala i predstava *Ganeš protiv Trećeg Reicha*.

„Osim improvizacija, proveli smo dosta vremena crtajući. Naša bivša članica stalno je crtala hinduističkog boga Ganeša koji ima slonovsku glavu. Taj mi se crtež učinio zanimljivim polazištem za našu novu predstavu te sam počeo istraživati što drugi članovi mogu napraviti od Ganeša. Snimali smo ih i mijenjali im glasove, promatrali smo na koje načine zvuk može utjecati na pokret i obra-



Ganeš protiv Trećeg Reicha

Foto: Jeff Bubsy

tno. U isto to vrijeme pojedini su članovi htjeli glumiti naciste i u početku sam mislio da je te dvije teme nemoguće spojiti u jednu smislenu cjelinu. Međutim, kad smo istraživali internetske stranice o Ganešu i nacistima, na mnogima smo pronašli podatke o tome da su nacisti posvojili svastiku. Tada nam se upalila lampica i počeli smo stvarati priču o Ganešu koji je krenuo u nacističku Njemačku kako bi vratio svastiku.“

Na taj su način svi glumci dobili uloge koje žele, sudjelovali su aktivno u stvaranju priče, a ispričali su je u formi kazališta u kazalištu. *Ganeš protiv Trećeg Reicha* predstava je neobične glumačke trupe čije odnose, strahove i prepirke, nadmudrivanja i sramežljive poglede promatramo na pozornici.

„Htjeli smo prikazati fiktionalnu autobiografiju naše skupine i spojiti je s neobičnom pričom o Ganešu. Na taj smo način publici pokazali kako nastaje predstava u našoj skupini. Budući da smo glumcima ostavili njihova prava imena, granice između stvarnih glumaca i izmišljenih likova bile su dosta mutne, pa smo poslije svake improvizacije detaljno razgovarali o onome što se prikazivalo na sceni. Neki su odmah shvatili da improviziramo, no neki su bili vrlo zbunjeni i morali smo često zaustavljati improvizacije i raspravljati o tome što je stvarno, a što izmišljeno. Sve smo pokuse snimali kamerom i taj smo cjelokupan proces kasnije utkali u tekst predstave.“

Glumci teatra *Back to back* vrlo su se hrabro, iskreno i dirljivo pred publikom izložili, a progovorili su i o tome tko u kazalištu ima moć. Redatelj u njihovoj predstavi poprma obilježja diktatora koji se s neistomišljenicima razračunava psihičkim, ali i fizičkim nasiljem. „Kad smo pisali komad, bili smo svjesni da mora doći do fizičkog nasilja, kako bi se smanjilo psihičko ugnjetavanje. Tijekom predstave napetost se postepeno gradila i tučnjava na kraju dolazi kao čin oslobađanja. U predstavi *Food court* bavimo se upravo psihičkim nasiljem, iako ga pokazujemo na vrlo poetičan način. U toj smo se predstavi pitali provociramo li samo radi provokacije ili želimo dobiti povratnu reakciju.“

Reakcije pojedinih gledatelja nakon predstave *Food court* nadahnule su Gladwina da u idućem projektu progovori upravo o hijerarhijskim odnosima unutar kazališne skupi-

ne. „Za vrijeme gostovanja u Bruxellesu jedan nam je gledatelj rekao da ne vjeruje da su glumci stvorili tu predstavu jer nisu intelektualno sposobni napraviti tako složen i sofisticiran komad. Gledatelj je smatrao da ih ja tjeram da igraju u predstavi. Njegov je komentar glumce silno uvrijedio, ali potaknuo je razgovore unutar skupine o tome tko je autor predstave, osjećaju li se iskorištenima, jesu li prisiljeni izvoditi nešto što ne razumiju. Na tim se razgovorima posijalo sjeme naše nove predstave – *Ganeš protiv Trećeg Reicha*. U našim novim predstavama, naime, uvijek odgovaramo na pitanja koja su se javljala u prijašnjim projektima. Na taj su način svi naši radovi usko povezani. Poveznice se mogu naći i u materijalima kojima se koristimo. U posljednje tri predstave scenografiju gradimo od golemih plastičnih zavjesa s pomoću kojih se brzo i učinkovito te vizualno dojmljivo mogu mijenjati prostori, a publika ujedno može vidjeti mehanizam te promjene.“

Kad je osnovao teatar *Back to back* s glumcima za koje se smatra da imaju određen hendikep, Bruce Gladwin napisao je *Redateljski manifest* u kojemu je pokušao pronaći definiciju inteligencije.

„Želimo otkriti sličnosti između onoga što je naizgled potpuno različito, iz složenih uzoraka želimo stvoriti podatke pune značenja, želimo otkriti nov poredak stvari, ono što se nalazi ispod iskustva koje poznajemo“ – piše u manifestu.⁷

„Kad sam osnovao skupinu susreo sam se s predrasudama zbog kojih sam morao napisati taj manifest. Gledatelji su etiketirali glumce kao mentalno zaostale, no njihove su predstave nevjerojatno inteligentne i u tome leži silan paradoks. Moja prva predstava koju sam sa skupinom napravio zvala se *Mental* što u engleskom jeziku ima dvostruko značenje. Ako u Australiji za nekoga kažete da je 'mental', želite ga uvrijediti. To je pogrdna riječ za nekoga tko nije jako bistar. No ta ista riječ ima i druge konotacije. Ona označava inteligenciju i mozak. Zato sam za početak htio napraviti predstavu o definiciji inteligencije. Jedna od definicija inteligencije jest pronaći sličnosti između dviju potpuno različitih stvari. Jedan od zadataka naše skupine jest da promisli o tome što je neobično, da se pita zašto postoji jaz između njih i glumaca koje gledaju, ali i drugih ljudi u publici“, kaže Bruce Gladwin kojemu je misija da kroz njegove predstave gledatelji osvijeste i prihvate nedostatke drugoga.



Angelica Liddell na konferenciji za tisak

Foto: M. Bratoš

RITUAL KOJI VODI TRANSU – ANGELICA LIDDELL

Pokret, riječ, slika, simbol – sve je to važno u kazalištu Angelice Liddell, španjolske redateljice, spisateljice i performerice kojoj je nova drama *Ti si moja sudbina (Otmica Lukrecije)* premijerno izvedena upravo na Festivalu svjetskog kazališta. S njezinom kazališnom estetikom naša se publika prvi put srela na posljednjem Eurokazu 2013. godine, kada je gostovala s predstavom *Ping Pang Qiu* koja je kritizirala kineski totalitaristički sustav. Angelica Liddell u Španjolskoj je završila Akademiju dramske umjetnosti (*Escuela de arte dramático*) te studij psihologije, a 2002. osnovala je teatar *Altra Billis*, što u prijevodu znači crna žuč. „Izuzetni ljudi u filozofiji, politici, umjetnosti, poeziji, imaju višak 'crne žuči', što ih čini melankolič-

nima“, poručivao je Aristotel. Nad odabranicima, prema Aristotelovu i Platonovu mišljenju, lebdi saturnijski princip koji na njih baca tamnu, tešku i turobnu sjenku koja ih vodi u stvaranje vrhunskih remek-djela, ali i u neslučenu patnju. A upravo patnja i kreativnost najbolje opisuju životni i umjetnički put Angelice Liddell – nekonvencionalne kazališne melankoličarke čije su trajne okupacije intima i bol. „Za mene je bol jedino što poznajem, a mogu govoriti jedino o onome što dobro poznajem. Ne mogu razdvojiti svoj život od kazališta, kao što ne mogu razdvojiti ono što pišem od onoga što osjećam. Moje je stvaranje usko povezano sa životom i da se ne bavim kazalištem, vjerojatno bih poludjela. Tko zna što bi bilo da nema kazališta... postala bih psihopat. Bavim se kazalištem da ostanem normalna.“



Ti si moja sudbina (Otmica Lukrecije)

Tijekom godina mijenjala je način rada, no nadahnuće je uvijek crpila i iz drugih umjetnosti, osobito filma i slikarstva.

„Kad sam prije desetak godina počela stvarati, na mene su utjecale druge estetike, stvarala sam skice, natuknice, crteže koje bih kasnije pretočila u kazališni jezik. Važnu je ulogu u mojim počecima imao poljski redatelj i slikar Tadeusz Kantor koji je u svojim djelima spajao kazališnu i likovnu umjetnost. Estetika je za mene uvijek bila najvažnija. Za *Otmicu Lukrecije* važnu ulogu odigrala je filmska estetika ruskog redatelja Sergeja Parajanova, čije sam filmove gledala na Bijenalu u Veneciji, i na koju se u pred-

stavi referiram. Kad sam izlazila iz kina, očarala me pjesma trojice ukrajinskih pjevača koji su pjevali na ulici i cijela mi je predstava odjednom bila pred očima. Odmah sam ih pozvala na suradnju i tako je, iz niza slučajnosti, nastala predstava. Prije deset godina takve si slučajnosti nikad ne bih dovolila, no s vremenom sam se njima počela prepustiti.“

Glumce mijenja od predstave do predstave jer od njih ne traži da glume, već „da budu svoji. Režiranje je poput skladanja – skladam materiju koja se događa tijekom procesa i koja je nezamjenjiva. Kompozicija mora biti savršena, a ja pokušavam komponirati predstavu kao što skla-

datelj komponira simfoniju. Od glumaca tražim dvije stvari – preciznost i strast koje se moraju nadopunjavati. Strast koju od njih tražim, to je ona strast koja postoji na križnom putu. U tom procesu nema mjesta improvizaciji jer sve što se improvizira ispadne katastrofa. Zato se često moji glumci šale da se, dok rade sa mnom, osjećaju poput vojnika.“

Kazalište je Angelici Liddell otkrilo mnoge mračne tajne, ali i pomoglo da prebrodi traume iz djetinjstva. Poput Declana Donnellana i Franca Chartiera, i ona se, na specifičan način, bavi podsvjesnim. U radu s glumcima ulazi u duboke, intimne sfere koje se otkrivaju u pokusnoj dvorani, ali u njoj ostanu i zaključane.

„Glumački je proces vrlo složen. Prodiremo u svoje dubine, a tamo leži i onaj mračni dio svakoga od nas. Svi posjeduju tamnu stranu, no mnogi toga nisu, ili ne žele biti, svjesni. Nitko od nas o tome ne želi govoriti. No ponekad, kao u slučaju *Otmice Lukrecije* na vidjelo izađu tajne koje nas spajaju više od bilo čega drugoga. Iz toga proizlazi sudioništvo koje je u srži ovog komada. Zato se moji komadi ne mogu riječima opisati – jer su u njih utkane tajne koje ne bih otkrila ni u jednom razgovoru. No to razotkrivanje tijekom pokusa daje određenu važnost i težinu predstavi. Za ovu sam predstavu upravo pronašla izvođače koji su potpuno nesputani, koji su bili spremni probiti sve granice i odskočiti u vis, koji su, poput Nižinskog, napravili golem i značajan skok.“

Zbog razotkrivanja duboko skrivenih predjela izvođačeva bića, za Angelicu Liddell kazalište je mjesto na kojemu „možeš samog sebe i preplašiti“, ali i mjesto koje nas „poput šamanizma povezuje s neobjašnjivim, metafizičkim“. Ono je mjesto slobode, ali i opasnosti – upravo zato što se na njemu u potpunosti izlaže.

Zbog svega toga kazalište je, prema njezinu mišljenju, ritual u kojemu izvođači i publika ulaze u trans. U tom ritualu važnu ulogu ima tijelo – nerijetko nago, bičevano, mučeno.

„Tijelo je mjesto kroz koje mora proći žrtva. Ono nije samo meso jer ovisi i o duši. Da nema duše, tijelo ne bi imalo nikakva značenja. Kazalište mogu usporediti sa stigmama mistika. Očito je da one ne dolaze iz tijela, nego da se samo na njemu manifestiraju, a zapravo su dio nečeg

neobjašnjivog, duhovnog. Tako se i kazalište manifestira kroz tijelo, tijelo se u kazalištu povezuje s nadnaravnim i čudesnim. Kazalište je posvećeno mjesto – mjesto na kojemu dolazimo do onog stanja koje je predhodilo razumu.“

Koja je uloga publike u tom kazalištu?

„Publika za mene znači sve jer ona dopušta da se predstava dogodi. Bez publike nema ničega. Ona daje energiju i dio je tog žrtvenog čina. Odnos izvođača i publike duboko je duhovan, sakralan i u opoziciji s razočaravajućim vanjskim svijetom. To je isto kao da pitate je li Bog postojao prije ljudi – ljudi su ti koji dopuštaju da Bog postoji.“

Makar nije vjernica, Bog ima važnu ulogu u njezinu životu i stvaralaštvu.

„Vjerovala sam u Boga dok sam bila dijete jer sam odgojena u katoličkom duhu. Do svoje 17. godine stvarno sam vjerovala. A danas bih voljela vjerovati. Poput Antonija iz Bergmanova filma *Sedmi pečat* imam potrebu za vjervanjem. U životu punom razočaranja, gađenja i fragilnosti, treba vjerovati u nešto neiskvareno i čisto. Imam snažnu potrebu vjerovati u nešto što je superiornije od života, što će ti dati nadu, što će te na kraju izbaviti. Kad izgubiš svaku nadu u životu, potrebno ti je svjetlo koje ne dolazi s ovoga svijeta. Ponekad, kad se ponašam kao da Bog postoji, onda stvarno i osjećam da postoji.“

Kršćanska ikonografija provlači se tijekom cijele predstave *Ti si moja sudbina (Otmica Lukrecije)* koju je podnaslovlila ciklusom uskrsnuća.

„*Otmicu Lukrecije* zamislila sam kao mirakul. Lukrecija je antonomazija za priznanje slabosti ljudskih bića. Uskrsnuće je pritom čudesan oblak iz kojeg izvire sunce i novi život. Željela sam istaknuti ovisnost našeg života s izvanzemaljskim, a to ima veze s čudesima i uskrsnućem. Iz tog sam oblaka htjela izvući život i svjetlo. Ja sam se rodila mrtva i ne mogu se ponovno roditi. Jedino mogu uskrsnuti. Zato to i jest ciklus uskrsnuća. Kad u životu ne vidiš ništa što te može hraniti, to svjetlo moraš naći na drugim mjestima. Ja ga nalazim u kazalištu.“

Biblija je, prema njezinu mišljenju, prekrasna knjiga kojoj se neprestano vraća. U *Otmici Lukrecije* citira *Knjigu proroka Izaije* te španjolske duhovne pjesnike poput svete

Tereze od Isusa i svetog Ivana od Križa, a predstava je bogata kršćanskom simbolikom i ikonografijom. Zbog toga je pozvala desetak zagrebačkih plavokosih desetogodišnjaka da joj se na pozornici pridruže i da zajedno s izvođačima stvore sliku svetog Kristofora koji na ramenima nosi dijete.

„U predstavi se koristim svetim kako bih govorila o svjetovnom. Sveti Kristofor na svojim ramenima nosi dječaka, a taj je dječak utjelovljenje božanstva. Prema legendi, dijete na Kristoforovim ramenima jest sam Krist koji nosi grijeh svijeta. Poput Kristofora svatko od nas nosi svoj teret. To je teret duše koju pritišću naše želje, strasti, frustracije, mržnje i ljubavi. On je neizbježan jer je sastavni dio našeg bića.“ na tu gorku sudbinu, već kao nekog ko je dovoljno superioran i snazan da prodje Saturnovu težinu.

Osim duhovne literature i simbolike, u predstavi je mnoštvo i drugih referencija. Naziv *Otmica Lukrecije* preuzet je od Shakespeareove istoimene poeme, a nadahnuće je crpila i iz prve knjige Livijevih historija koja govori o osnutku Rima. Angelica Liddell, međutim, nudi drugačiju sliku Lukrecije i Tarkvinija od one koju poznajemo. Silovanje Rimljanke Lukrecije promatra iz kuta njezina zlostavljača Tarkvinija: „Za mene Lukrecija nije oličenje vrline jer je potpuno besmisleno oduzeti si život zbog časti. Ona je naprosto žena koja želi prkositi svemu što joj se loše dogodilo u životu. Ona se zaljubljuje u Tarkvinija iz prkosa, iz želje da prevlada to zlo. Tarkvinije je, s druge strane, muškarac opsjednut njezinom ljepotom. On me ne zanima kao opresor već kao muškarac koji duboko voli i zbog toga jako pati. Ne zanimaju me sociološka ili politička tumačenja. To je jednostavna priča o ženi koja se pobunila protiv svoje uloge i zbog toga se zaljubila. Ona i Tarkvinije se susreću u paklu gdje pronalaze ljubav. Htjela sam ispričati ljubavnu priču.“

U *Otmici Lukrecije* Angelica Liddell se ne suprotstavlja prvi put društveno nametnutoj ulozi žene. U prijašnjem komadu *Nebo iznad zemlje* (*Wendyn syndrom*)⁸ kritizira nezrele muškarce koji se ponašaju poput dječaka, ali i žene koje se, iz straha od napuštanja, ponašaju previše zaštitnički. Prema njezinu su mišljenju ta dva sindroma usko povezana jer su muškarci, upravo zbog žena koje bi za njih sve napravile, vječni dječaci. Angelica Liddell prezire tu majčinsku ulogu žene zbog koje je postala duboko

mizogina. „Vjerujem da kroz mizoginiju prolazi istinsko oslobađanje žena. U svojim radovima mogu govoriti jedino o onome što dobro poznajem. Budući da dobro poznajem svoju majku, a preko nje i ostale žene, ne mogu voljeti ono što mrzim. Zato na neki način želim osvetiti suvremenu ženu, pokazati drugačiji pogled na žene od onoga koji je društveno prihvatljiv i uobičajen. Borim se protiv tih žena majki, žena punih vrlina, vjernih i odanih supruga. Upotrebljavam svoje pisanje prije svega da bih se osvetila, a prva osoba kojoj se osvećujem jest moja majka. Nisam namjeravala biti mizogina, ali to sam s vremenom postala. Želim se osvetiti za sve što mi se u djetinjstvu loše dogodilo. Možda sam upravo zbog svih razočaranja, nesretnog djetinjstva i stvarnosti koja me okružuje postala antisocijalna.“

No ta joj antisocijalnost nije bila prepreka na putu do uspjeha. Nakon nastupa u Avignonu počela je dobivati ponude u mnogim kazalištima diljem Europe, pozivana je na najuglednije svjetske festivale, a na Bijenalu u Veneciji 2013. godine osvojila je Srebrnog lava za kazališnu inovaciju. Stručno povjerenstvo pohvalilo je kvalitetu njezinih tekstova u kojima briše granice između različitih umjetničkih žanrova i stilova i stvara novu kombinaciju riječi, slika, zvukova, glazbe, drame, komičnog i tragičnog. Na toj je manifestaciji prozvana „najuspješnijom europskom umjetnicom svoje generacije“.⁹

Među najuspješnijim redateljima svakako je i Austrijanac Martin Kušej. Njegovom visokostiliziranom predstavom *Gorke suze Petre von Kant* završio je 12. festival svjetskog kazališta, no, nažalost, Martin Kušej nije došao u Zagreb.

¹ *The actor and the target*, 7. (Donnellan, Declan. 2002. *The actor and the target*. NHB. London.)

² Ibid. 240.

³ Ibid. 240.

⁴ Predstave koje su gostovale u Zagrebu su: *Le Jardin* (na Tjednu suvremenog plesa 2006.), *32 rue Vandenbranden*, *A Louer, Vader* (na Festivalu svjetskog kazališta).

⁵ Iz programske knjižice, 28–29.

⁶ Iz programske knjižice, 24–25.

⁷ <http://backtobacktheatre.com/about/director-s-manifesto>, stranica posjećena 10.11.2014.

⁸ *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*.

⁹ <http://www.labiennale.org/en/theatre/archive/42nd-festival/liddell.html?back=true>



Gorke suze Petre von Kant