

Matko Botić

OVO (NI)JE ČEHOV!

Predstava naime živi punih sedam sati i tko je misli odgledati do kraja mora se pomiriti da će u teatar ući rano popodne.

P. Čehov: *Galeb*

Režija: Tomi Janežič

Srpsko narodno pozorište Novi Sad

Premijera: 26. listopada 2012.

Gostovanje u Zagrebačkom kazalištu mladih, 9. prosinca 2012.

O d svih zanimljivosti vezanih uz novosadskog *Galeba* u režiji Tomija Janežiča, koji je početkom prosinca gostovao u Zagrebačkom kazalištu mladih, najčešće se s mazohističkom nasladom ili ciničnim podsmijehom spominjalo – *trajanje*. Predstava naime živi punih sedam sati i tko je misli odgledati do kraja mora se pomiriti da će u teatar ući rano popodne, a po završetku će zakasnuti na zadnji tramvaj, pa je vrijeme igre u najavama predstave zasjenilo i glumačku podjelu, i redateljsku viziju, i specifičan tretman publike, sve one *znakove kraj puta* koje je taj po svemu unikatan teatarski čin susreo i upamtio dok se stvarao. *Što je sve utrpao u jadnog Čehova da mu toliko traje? Zašto muči i glumce i publiku?* i brojna slična pitanja mogla su se čuti u kuloarima prije gostovanja, zorno svjedočeći o očiglednom redateljskom prekršaju nepisanog zakona o *propisanim gabaritima* kazališnog čina, koji je tek djelić šireg pravilnika *poželjno* dramskog iskaza i pripadajućeg mu scenskog izraza. Na sondirajevsku opisnu *apsolutnost* drame, koja *ne poznaje ništa osim sebe* i u kojoj su sve *izgovorene riječi neopozive*, nataložilo se s vremenom mnoštvo *naizgled nezaobilaznih* svojstava scenskog stila, među ostalima i ona koja propisuju da puška zapeta u prvom činu mora opaliti najkasnije dva i po sata kasnije. Sve

drugo je bezobrazluk – po tome, i ne samo po tome, novosadski *Galeb* je jedna vrlo bezobrazna predstava. Tomi Janežič slovenski je redatelj koji se u Novom Sadu očigledno ne osjeća kao stranac, budući da je tamo prije nekog vremena režirao *Nahoda Simeona* po Mileni Marković, predstavu toliko grandioznu da ga je samo manjak menadžerskih sposobnosti u direkciji drame Srpskog narodnog pozorišta spriječio da na pozornicu pripusti slona iz najbližeg zoološkog vrta, ali i teatarski čin koji je pokazao da su i veliki nacionalni mastodonti u regiji sposobni za živ i hrabar, prvoklasan teatar. Jedini problem je što se predstava mogla vidjeti samo na ogromnoj matičnoj sceni, budući da nigdje drugdje nije ni mogla stati. Nekoliko godina kasnije na isto mjesto Janežič se ne vraća da bi radio spektakl, koliko se može nazrijeti iz programskih knjižica zapravo ne dolazi uopće raditi predstavu, već se na tamošnjoj dramskoj akademiji, na kojoj predaju neki njemu dobro poznati umjetnici, sprema u sklopu master studija raditi "na *Galebu*". Kako se točno radionički sistem iz škole prelio u repertoar Srpskog narodnog pozorišta pritom je zbilja najmanje bitno, ali



Galeb u ZeKaEM-u

izgleda da se upravo iz početnog impulsa izrodila i temeljna logika glumačke podjele. Novosadski *Galeb* usustavljen je uz pomoć šarolikog kolektiva koji se načelno može podijeliti u dvije grupe: neiskusne studente akademije i njihove profesore (među kojima ima i *ne-glumaca* pa čak i *ne-performera*). U kazališnoj kulturi u kojoj se *Galeb* oduvijek igra tako da se mladi prvak pogrbi kao Trepļov, a prvakinja u najboljim godinama i istim takvim haljinama tumači u svemu nadmoćnu Arkadinu, takav cast u kombinaciji s trajanjem predstave ne može se okarakterizirati nikako drugačije nego kao bezobrazluk. Zbog toga, ali i zbog mnogo drugih stvari, novosadski *Galeb* stvarno jest bezobrazna predstava.

Veza između redatelja Janežiča i pisca Čehova jaka je i nepobitna. Janežičeve *Tri sestre* i *Galeb* iz Slovenskog mladinskog gledališća otvorili su mu vrata regionalnih teataru, a Čehovljev dramski svijet bio je i ostao savršen materijal za njegova redateljska istraživanja. Janežičev rad s glumcem uvijek uključuje pojačan trud na osvješćivanju sastavnih dijelova mehanizma koji upravlja scenskom igrom, a Čehovljevi likovi i njihovi odnosi, *čija egzistencija uvijek izgleda zažetonno kao i naši vlastiti životi*,

nesebično nude obilje materijala za takvo što. Pritom, ozbiljno raditi na *Galebu* znači inscenirati problem umjetničkog stvaranja u jednakoj mjeri koliko i mučne trokute žudnje i neispunjene ljubavi – dakle, *i život i kazalište, odjednom*. Ta pozicija, u kojoj glumac nije samo *izvođač radova*, već i živ čovjek s pravom na poništenje obvezujuće koprene apsolutnosti scenskog čina, jedna je od temeljnih obilježja Janežičeve poetike, jer se njegova kreacija i umjetnički *credo* nikad ne iscrpljuju u bilo kakvoj vrsti estetske inovacije, već u konstantnom, programatskom dovođenju u pitanje samih temelja žive teatarske izvedbe. Dakle, *ono trajanje, onakva* podjela pa još i struktura zbog koje sam redatelj na početku izvedbe radosno objavi kako je *to tek proba, i proba će zauvijek ostati?* Što reći nego – bezobrazluk!

No, krenimo redom, prije svega odgovorom na pitanje iz prvog odlomka, o sadržaju koji je redatelj nakalemio na Čehovljev komad da bi postigao toliko *trajanje*. U maniri televizijskih *mythbustersa* može se nakon provedenih sedam sati u gledalištu empirijski dokazati – ništa nije *utrpao* Čehovu, to stvarno toliko traje ako se nađe netko dovoljno *bezobrazan* da svakoj situaciji pruži dovoljno



vremena, i svakoj sceni osigura potreban prostor. Ništa osim dobro poznatog *Galeba* nije se u tih sedam sati moglo vidjeti na sceni, niti je to što se vidjelo, začudo, izgledalo imalo razvučeno.

1.

U prvom činu *Galeba* teatar i umjetnost općenito u središtu su pozornosti. Privlačnost i duševni mir pojedinog lika ne ovise o imutku, fizičkoj ljepoti ili mladosti, već prije svega o umjetničkom potencijalu i spremnosti na utemeljenu kazališnu kreaciju. Arkadina traži sigurnost u statusu priznate glumice, ona zna kako stvari trebaju izgledati i ima potrebnu potvrdu popularnosti, a njen osjetljiv sin u edipovskoj borbi samopotrđivanja umjesto da dovodi u pitanje obiteljsku *etiku*, napada upravo kazališnu *estetiku* želeći se potvrditi kao umjetnik koji potire granice. Ninina privlačnost njen je nebrušeni glumački talent, Trigorin je star i umoran, ali *njegove priče su divne*, Šamrajev vlasti-

tu prizemnost pokušava sakriti prividom upućenosti u teatar, a čak i izgubljeni Medvedenko bubne temu za dramu u očajničkom trudu da se sviđi. U *Galebu* svi likovi o teatru imaju mišljenje, iz ljubavi prema sceni ili zbog naklonosti prema onima kojima je ta ljubav neophodna, a Janežić tu isprepletenost života i kazališta ne želi zaogrnuti u apsolutnost teksta, već glumcima pruža priliku da na sceni potentno ocartaju i vlastite emotivne doprinose na zadane motive. Uostalom, kome je ta tema bliža i važnija od profesionalnih glumaca i onih koji bi to htjeli postati?

Isprepletenost života i teatra redatelj mudro traži kroz otvorenu strukturu probe, izvođači su u naizgled privatnim kostimima, u rukama imaju tekstove, a članovi ansambla bez dodijeljenih uloga figuriraju kao šaptači i inspicijenti, usmjereni da naizgled rasplintu strukturu zadrže u homogenom obliku. Janežićeva ideja briljantna je u svojoj jednostavnosti – emotivna popudbina svakog od izvođača



J. Đuričić i B. Isaković

spaja se s osobinama lika, bez jasne granice između fikcije i stvarnosti. Arkadinu tako tumači Jasna Đuričić, vodeća srpska glumica i profesorica na novosadskoj akademiji, a Trepļova igra Filip Đurić, mladić kojega je upravo ona prepoznala kao potencijalnog glumca na prijemnom ispitu, pa je slojevit odnos majke i sina u literaturi usložen dodatnim bremenom stvarnosnog odnosa priznate umjetnice i učenika. Boris Isaković koji igra Dorna također je veliki glumački autoritet, ali i pedagog i životni partner spomenute glumice, pa doktorov šarm, tek naznačen u *Galebu* u njegovoj interpretaciji biva nadograđen prirodnom, neglumljenom opuštenošću i lakoćom igre. Trigorin je u toj kući nedvojbeno stranac pa redatelj zaoštava situaciju biranjem tumača te uloge koji čak nije ni performer po osnovnoj vokaciji – Boris Liješević zanat je brusio kao Janežićev asistent, a zadnjih godina prometnuo se u jednog od najzanimljivijih srpskih mladih redatelja. Liješe-

vić Trigorina ni ne pokušava oblikovati glumačkim sredstvima, njegov pisac strano je tijelo i po spremnosti na izvedbenu konvenciju, čudan i neuklopljen u cjelinu strši među glumcima kao i Arkadinin ljubavnik među ostalim likovima. Denes Debrei, plesač i koreograf, brbljavog Šamrajeva igra isključivo tijelom, potpuno nijem, s likom Poline kao svojevrsnim prevoditeljem njegovih neslanih šala. Polinu i Sorina tumače pouzdani glumci Srpskog narodnog pozorišta, Draginja Voganjac i Dušan Jakišić, a Ninu, Medvedenka, Mašu i ostatak ekipe sačinjavaju studenti ili novopečeni glumci: Milica Janevski, Dimitrije Dinić, Ivana Vuković, Jovan Živanović, Milica Trifunović, Tijana Marković i Dušan Mamula. Budući da je riječ o *probi*, uz glumce kao svojevrsni konferansje i *pojačivač okusa* pojavljuje se i sam Janežić, limitirajući se prvenstveno na povezivanje cjelina te pružanje podstreka i utjehe kako glumcima tako i sve umornijoj publici.

Tako sakupljena družina u prvom činu otvorenu strukturu pokusa šarmantno spaja s radnjom drame, unoseći u tkivo teksta povremeno i sasvim privatne opaske, poput komentara Arkadine / Jasne Đuričić na vlastiti profesorski status mlađem dijelu ekipe. Dušan Jakišić situaciju probe koristi i kao pomagalo za oblikovanje fikcionalnog karaktera pa tobožnje nepoznavanje teksta (replike mu neprestano suflira jedna od mlađih članica ansambla) pretvara u Sorinov karakteristični nemuisti izraz i odraz dobre čudi. Mladi Dimitrije Dinić pomalo nervozno na početku čina objavljuje kako on stjecajem okolnosti Medvedenka tek *markira*, bez mogućnosti za konkretnijim oblikovanjem dramskog lica, što dakako pridonosi smušenosti i akutnoj neuklopljenosti tog karaktera unutar cjeline. Emotivni vrhunac prvog dijela predstave definitivno je Polinin monolog o položaju glumice, dakako preuzet od Nine, koji Draginja Voganjac izvodi kao da joj je ta problematika i osobno vrlo bliska i važna. U finalu te scene Polina poleti kao ptica na rukama ansambla uz zvuke Runjićeve pjesme *Galeb i ja*, usred koje Boris Isaković posve privatno nagovara ton-majstora da pojača zvuk što više može, do usijanja. U tom trenutku emotivni potencijal nastavka predstave zbilja izgleda nesaglediv, gotovo beskrajan...

2.

Nakon uspostavljanja osnovnih odnosa u uvodnom dijelu, drugi čin izoštrava fokus na duševna stanja koja pokreću svako lice i napušta šarmantnu atmosferu glumačke probe u korist ocrtavanja složene mreže osjećajnih suodnosa. *Galeb* je pisan kao asimetrična mreža uzajamnih čežnji, riječ je o mehanizmu neuzvrćenih emocija cijele skupine ljudi pa potentno scensko čitanje te drame uvijek presudno ovisi o podmazivanju tog osjetljivog stroja. Szondijska *apsolutnost* dramskog čina ovdje se opet nameće kao otežavajuća okolnost, jer u homogenom prijenosu materijala na scenu nije moguće u jednakoj mjeri ispoštovati i logoreju površinskih prepiranja i zaumne tišine emotivnih invalidnosti lica. Janežič taj problem rješava prilično *bezobrazno* – umjesto jedne predstave i jedinstvenog estetskog koda, on od svakog čina osmišljava zasebnu cjelinu koja se od ostalih razlikuje po stilu, tempu, obilježjima prostora i svakom segmentu glumačke igre. Na taj način drugi čin u potpunosti iskorištava poten-

cijale vlastite *pomaknutosti*, pa umjesto više ili manje uspjele salonske melodrame na površinu izlazi halucinantna srž tih beskrajinih čežnjivijih sudaranja. U drugom činu *Galeba*, kako je precizno formulirano u knjižici predstave, likovi *jedni druge vide zamagljenih pogleda i svi bi htjeli biti negdje drugdje, na mjestu nekog drugog, u koži drugoga*. Umjesto da slijedi tradiciju po kojoj su na sceni vidljivi tek površinski treptaji tih *zamazljenih pogleda*, Janežič si dopušta proboje prema skrivenim emotivnim previranjima oslobođen od diktata ujednačene forme, pa je taj dio predstave izveden kao neka vrsta ekspresionističkog snoviđenja bez diktata konvencija realizma. Arkadinino grčevito inzistiranje na vlastitoj mladenačkoj energiji, koje Jasna Đuričić virtuozno oplemenjuje šarmantnom autoironijom, zadnja je stvarnosna postaja prije *zaokreta u sebe*, a raskid s kauzalitetom svakodnevice dodatno se pojačava spuštanjem prozirnog kaveza u kojem zakuhava metež unutarnjih nemira. Drugi čin *Galeba* nije uglađen i očišćen od viškova, pretjeruje se u volumenu, ekspresivnosti i svakom drugom mogućem scenskom znaku, ali se ni na koji način ne iznevjeravaju psihološka stanja izmučenih protagonista. Šamrajev Denesa Debrejra svoj bunt prema razmaženoj eliti koja traži konje pretvara u briljantan fizički materijal u koji se uključuju i ostali – koncentrični krugovi oko beckettovskog suhog stabla postaju sve brži i nekontrolirani, praćeni pogodeno uznemirujućom glazbom Isidore Žebeljan. Trigorin i Nina nedostojnost vlastitih simpatija ogoljavaju i fizički, skidajući odjeću sa sebe uz mješavinu neskrivenog privatnog stida i glumljenog nemira, a mora se završava frenetičnim bojanjem kaveza – na taj način, nutrina se ponovo odvaja od vanjskog svijeta. Drugi čin zapravo je zadnji trenutak u kojem su sva lica još uvijek živa – ostatak predstave tek je odblijesak uzaludnog, osušenog trajanja.

3.

Nakon tople, intimne atmosfere prvog dijela u kojemu publika sjedi u neposrednoj blizini glumaca, treći čin uspostavlja odmak koncentrirajući se u prvom redu na slojevit odnos Arkadine i Trepļjova, provocirajući pitanja razrade edipovskog kompleksa u odnosu majke i sina. Središnja scena trećeg čina, s rasponom emocija od Trepļjoveve rečenice „ti imaš zlatne ruke“ do mučne svađe s

vlastitom majkom, daje tempo i ugođaj cijelom tom segmentu. Golemi dugački zid rastegnut preko cijele scene zapravo je paravan koji priječi publici da izravno sudjeluje u događajima. Kao u scenama nasilja u antičkoj drami, sve bitno događa se negdje drugdje, a jedini dokaz o postojanju tih događaja nepouzdan je auditivni trag koji se preko razglasa prenosi po dvorani. Filip Đurić Trepļjova u tim scenama uspješno gradi kao mladića iz susjedstva, s natruhama *navijačke* koreografije i univerzalnim buntom protiv autoriteta, a Jasna Đuričić precizna je u oblikovanju temeljnog paradoksa Arkadine – kroz replike tog lika uvijek progovara glumica čiji su majčinski altruizmi uvijek u sukobu s egom umjetnika. Incestuozna scena Trepļjova i Arkadine, koja se jedina u tom dijelu događa pred očima publike, ponešto je predoslovna i neuvjeljiva, ali temeljito nastavlja Janežičevu politiku estetskog poniranja u srž klasičnog teksta. Ako je prvi dio oduševljavao uzbuđljivim šarmom umjetničke kreacije, a drugi beskompromisno zahvaćao u dubine emocionalnih nemira, treći je čin sumorna dijagnoza neuspjeha društvene zajednice. Ozbiljna lica u predstavi više se ne šale, niti su obuzeta žudnjom. Camusov Kaligula to bi sažeto formulirao: *Ljudi umiru i nisu sretni*.

4.

Završni dio tih je i miran povratak na ishodište, u toplinu zbijenog prostora prvog dijela, uz treperavu svjetlost svijeća i simpatično, prostodušno nadmudrivanje Dorna i Sorina. Boris Isaković doktora u tom dijelu odlično gradi kao svojevrsnog klauna koji vlastitom simpatičnošću i pozitivnom energijom pokušava nadoknaditi sve poraze i razočaranja koja protagonisti sa sobom unose u prostor prije svršetka. Malo neobaveznog čavrljanja, opuštene tombola, razmekšavanje situacije pokojom pjesmom i – pucanj, kraj.

Završna scena Nine i Trepļjova, koja upadljivo nedostaje u strukturi predstave, prikazuje se naknadno, na samom kraju, u obliku sugestivno snimljenog filma. Na taj način dobro se vidi koliko je psihičkog napora i glumačke discipline bilo potrebno mladoj Milici Janevski za zaokružen i iznijaniran portret Nine Zarečne, a dokumentarni dijelovi snimljenog materijala pokazuju i djelić atmosfere s dugotrajnog stvaranja ove po mnogo čemu posebne predsta-

ve. Ipak, u kontekstu kazališnog čina koji većinu svojih zanimljivosti duguje ustrajnom razobličavanju glumačkog habitusa i riziku koji taj postupak donosi, finale sa snimljenim, dakle potpuno kontroliranim materijalom, doima se poput hladnog tuša. U pomalo ciničnoj maniri, u predstavi koja programatski potire formalnu apsolutnost, stvari se privode kraju apsolutnim, nepromjenjivim i zauvijek istim svršetkom – riječ je o odluci koja može biti bitna akterima kao još jedan put prema odmaku od klasične *čehoviane*, ali ona ne funkcioniра najbolje s ostatkom izvedbe.

...

Sedam sati kasnije, jedna odgledana drama ne doima se poput isječka iz života, nego poput života samog; kazališno vrijeme rasteglo se i počelo nalikovati stvarnom trajanju. *Koliko ljubavi!* rekao bi Dorn, a Janežič kao da dodaje: *Koliko je tek mogućnosti za scensko uobličavanje tih ljubavi!* U moru suvremenih interpretacija čehovljevskog kanona, Janežičev je opus s *Galebom* pojačan predstvom koja bez srama može stajati uz bok Goschevu *Ujaku Vanji*, Gotscheffijevu *Ivanovu* i Schillingovu *Galebu*. Novosadska predstava taj status ne zaslužuje stilskim inovacijama, domišljatim strategijama aktualizacije ili režijskim reinterpretacijama – njezin jedini zalog uspjehu čvrsta je odluka da se *logika pisma* slijedi nauštrb okova forme, bez straha da će rušenje apsolutnosti cjeline naštetiti lomljivom sadržajnom teretu. U uzburkanom finalu drugog čina Janežičev glas probija se kroz metež s autoironičnom opaskom: *Ovo nije Čehov! Dajte mi Čehova! Ovo nije Čehov!* Nakon cjelovečernjeg druženja s novosadskim glumcima, ovakav *Čehov* izgleda kao jedini na kojega možemo pristati.